



НОВЫЙ
филологический
вестник



№ 2(53)
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

№ 2 (53) ‘ 2020

The New Philological Bulletin

№ 2 (53) ‘ 2020

Москва
2020

Moscow
2020

Новый филологический вестник
№ 2 (53) ' 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, PhD

(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. Моисеева (кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ; докторант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН);

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

The New Philological Bulletin
№ 2 (53) ' 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. Moiseeva (Candidate of Philology, Researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; doctoral candidate of A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences);

Ya.V. Usacheva (senior lecturer at the Department for Translation/Interpreting and Translation Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities).

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

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

Подготовка издания: Институт филологии и истории РГГУ
Выпускающие редакторы номера:
А.В. Филатов (МГУ, ИМЛИ РАН), Г.А. Филатова (МГУ)

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2072-9316

ISSN 2072-9316

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

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 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. Текстология

- К.А. Барит (Санкт-Петербург)**
Уральские горы или таблица Менделеева. О предмете и методе истории русской литературы. Часть первая.....18
- Мира ДЖУН (Сеул, Корея)**
«Первичный автор» М.М. Бахтина и «имплицитный автор» современной нарратологии.....36
- Е.В. Крюкова (Москва)**
Из истории концепции литературного палимпсеста: теория «белого знания» и «Б-пространства» у Терри Пратчетта.....48

Фольклористика

- Ц.Б. Селеева (Элиста)**
Реликты охотничьего уклада и промысла в фольклорной традиции калмыков и народов трансграничных регионов. Статья первая.....58
- Д.В. Убушиева (Элиста)**
Рыболовство в фольклоре калмыков и народов Южной Сибири.....75
- Б.Б. Манджиева (Элиста)**
Кочевое скотоводство в калмыцком фольклоре.....92

Русская литература

- А.В. Каравашкин (Москва)**
Пolemические тексты Ивана Грозного: опыт исследования важнейших бестиарных символов («пес» и «аспид»).....109
- С.И. Кормилов (Москва)**
Социально-историческое своеобразие комизма в гоголевском «Ревизоре». Статья вторая.....119
- С.В. Савинков (Воронеж)**
Титулярный советник как идейный конструкт в повести Достоевского «Двойник».....129

К.Р. Андрейчук (Москва)

Гендер и сакральное: конструирование образа ведьмы Зинаидой Гиппиус.....139

А.С. Акимова (Москва)

Образ дворянской усадьбы в рассказе А.Н. Толстого «Ночь в степи».....151

В.Т. Садченко (Хабаровск)

К вопросу об архитектонике романа А.М. Ремизова «Взвихренная Русь».....162

Джонгхён ЛИ (Сеул, Корея)

Дискурсивная структура поэмы Б.Л. Пастернака «Высокая болезнь».....174

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)

Роман Набокова “The Real Life of Sebastian Knight” как гибридный гипертекст Достоевского. Статья вторая.....185

М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)

«Тихо льется тихий Дон...»: донской контекст поэмы А.А. Ахматовой «Реквием».....193

В.А. Гавриков (Брянск), Л.Г. Кихней (Москва)

«Кабацкий локус» в русской поэзии XX века: статья вторая.....204

А.Е. Масалов (Москва)

Idem-forma, метабола, тождество. Образная структура поэмы Владимира Аристового «Дельфинарий». Статья первая.....221

Н.С. Чижов (Тюмень)

Поэтика заглавий в книге Ивана Жданова «Воздух и ветер».....231

Филология плюс...

А.В. Швец (Москва)

«Стихокартины» В. Каменского: перформативный жест и его материальное воплощение.....245

Г.В. Волкова, А.В. Марков (Москва)

Фотопозия и фототеория русской эмиграции: В.В. Вейдле.....256

Зарубежные литературы

- В.Г. Мостовая (Москва)**
Сравнения в «Аргонавтике» Аполлония Родосского:
трансформация эпической традиции.....268
- С.В. Мирзаева (Элиста)**
Монгольский комментарий к «Сутре о восьми светоносных»:
об особенностях жанра.....280
- Ю.Ю. Данилкова (Москва)**
Роман Г. Грасса «Жестяной барабан»: проблема типологии
героя.....297
- О.А. Забережная (Москва)**
Перспективы феноменологического анализа концепции
ритма в прозе писателя Сига Наоя.....308
- А.Д. Баженова-Сорокина (Москва)**
«И, в неправильном переводе, это звучало примерно так»:
викторианский контекст и интертекст в творчестве
Хуана Бенета.....319
- А.Е. Агратин (Москва)**
Проблема идентичности в романе Июнь Ли «Добрее
одиночества»: нарратологический аспект.....333

Переводоведение

- М.В. Цветкова (Нижний Новгород)**
Перевод как «агент» межкультурной рецепции (на материале
стихотворения М. Цветаевой «эмигрант» и его перевода на
английский язык К. Уайта).....345
- Г.А. Филатова (Москва)**
Специфика воссоздания субъективной перспективы в переводе (на
материале романа Р. Желязны «Creatures of Light
and Darkness»).....354

Обзоры и рецензии

- А.Х. Гольденберг (Волгоград)**
Н.В. Гоголь и русская духовная культура: опыт осмысления.....365

Ю.Ю. Анохина (Москва)

Гуманитарная наука русского зарубежья: к 140-летию со дня
рождения П.М. Бицилли. Международная конференция
в ИМЛИ РАН.....380

Т.А. Быстрова, М.А. Смирнова (Москва)

Итальянистика в современном мире.....388

Ю.В. Доманский (Москва)

Усадьба и дача – панорамный охват и глубина постижения.
Рецензия на книгу: Богданова О.А. Усадьба и дача в
русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика,
мифология: Монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с.
(Сер. «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).....399

А.Ю. Овчаренко (Москва)

Платонов – наш товарищ. Рецензия на монографию:
Мальгина Н.М. Андрей Платонов и литературная Москва:
А.К. Воронский, А.М. Горький, Б.А. Пильняк, Б.Л. Пастернак,
Артем Веселый, С.Ф. Буданцев, В.С. Гроссман.
М.; СПб.: Нестор-История, 2018. 590 с., ил.....407

In Memoriam

А.А. Холиков (Москва)

«...Какой-то у меня нескончаемый цейтнот тянется...»:
О.А. Коростелев и выбранные места из оборвавшейся
переписки.....415

CONTENTS

Theory of Literature. Textual Studies

- K.A. Barsht (Saint-Petersburg)**
The Ural Mountains or the Periodic Table. On the Subject and Method of the History of Russian Literature. Article 1.....18
- Mira JUN (Seoul, Korea)**
M. Bakhtin's "Primary Author" Concept and the "Implied Author" in Modern Narratology.....36
- E.V. Kryukova (Moscow)**
From the History of the Conception of Literary Palimpsest: Terry Pratchett's Theory of "White Knowledge" and "L-Space".....48

Folklore Studies

- Ts.B. Seleva (Elista)**
The Relicts of Hunting and Fishing in the Folk Tradition of the Kalmyks and Peoples of Cross-Border Cultures. Article 1.....58
- D.V. Ubushieva (Elista)**
Fishery in the Folklore Traditions of the Kalmyks and Peoples of Southern Siberia.....75
- B.B. Mandzhieva (Elista)**
Nomadic Livestock Breeding in Kalmyk Folklore.....92

Russian Literature

- A.V. Karavashkin (Moscow)**
The Polemic Texts of Ivan the Terrible: A Study of the Most Important Bestiary Symbols ("Dog" and "Asp").....109
- S.I. Kormilov (Moscow)**
The Socio-historical Originality of Comism in the "Examiner" of Gogol (Part II).....119
- S.V. Savinkov (Voronezh)**
The Titular Advisor as a Concept Construct in Dostoevsky's Novella "The Double".....129

K.R. Andreichuk (Moscow)

Gender and the Sacred: Zinaida Gippius Designing the Image of a Witch.....139

A.S. Akimova (Moscow)

The Image of Estate in the Story by A.N. Tolstoy "The Night in the Steppe".....151

V.T. Sadchenko (Khabarovsk)

On the Question of the Architectonic of A.M. Remizov's Novel "Swirling Russia".....162

Jonghyeon LEE (Seoul, Korea)

Discourse Structure of the Epic Poem "Lofty Malady" by B.L. Pasternak.....174

S.A. Kibalnik (Saint-Petersburg)

Nabokov's Novel "The Real Life of Sebastian Knight" as the Hybrid Dostoevsky's Hypertext. Article 2.....185

M.Ch. Larionova (Rostov-on-Don)

"The Quiet Don Bears Quiet Flood": the Don's Images in A.A. Akhmatova's Poem "Requiem".....193

V.A. Gavrikov (Bryansk), L.G. Kikhney (Moscow)

"The Tavern Locus" in the Russian Poetry of the 20th Century. Article 2.....204

A.E. Masalov (Moscow)

Idem-forma, Metabola, Identity. Image Structure of the Poem by Vladimir Aristov "The Dolphinarium". Article I.....221

N.S. Chizhov (Tyumen)

The Poetics of the Titles in Ivan Zhdanov's Book "Air and Wind".....231

Philology and...

A.V. Shvets (Moscow)

"Poem-paintings" by V. Kamensky: Performative Gesture and Its Material Embodiment.....245

G.V. Volkova, A.V. Markov (Moscow)

Photopoetry and Phototheory of Russian Emigration: V.V. Weidle.....256

Foreign Literatures

V.G. Mostovaya (Moscow)
The Simile in the “Argonautica” of Apollonius of Rhodes:
Transformation of the Epic Tradition.....268

S.V. Mirzaeva (Elista)
A Mongolian Commentary on the “Sutra of Eight Luminous”:
Features of the Genre.....280

Yu. Yu. Danilkova (Moscow)
The Novel “Die Blechtrommel” by Günter Grass: the Problem
of Hero Typology.....297

O.A. Zaberezhnaya (Moscow)
The Perspectives of Phenomenological Criticism Methodology
in Analysis of the Concept of Rhythm in Shiga Naoya’s Prose.....308

A.D. Bazhenova-Sorokina (Moscow)
“That, When Translated Incorrectly, Was Saying Something Like This”:
Victorian Context and Intertext in the Works of Juan Benet.....319

A.E. Agratin (Moscow)
The Problem of Identity in Yiyun Li’s Novel “Kinder than Solitude”:
a Narratological Aspect.....333

Issues of Translation Studies

M.V. Tsvetkova (Nizhny Novgorod)
Translation as an “Agent” of Intercultural Reception. A Case Study
of Marina Tsvetaeva’s Poem “Emigrant” and its Translation into
English by Christopher Whyte.....345

G.A. Filatova (Moscow)
Specificity of the Reconstruction of the Subject Perspective
in Translating (a Case Study of R. Zelazny’s Novel “Creatures
of Light and Darkness”).....354

Surveys and Reviews

A.Kh. Goldenberg (Volgograd)
N.V. Gogol and Russian Spiritual Culture: An Experience
of Comprehension.....365

Yu. Yu. Anokhina (Moscow)
Humanity Studies of Russian Abroad: to 140th Anniversary from
the Birthday of Piotr M. Bitsilli. The International Conference
at IWL RAS.....380

T.A. Bystrova, M.A. Smirnova (Moscow)
Italian Studies in the Modern World.....388

Yu. V. Domanskii (Moscow)
Manor and Dacha – Panoramic Coverage and Depth of
Comprehension. Book review: Bogdanova O.A. Manor and Dacha
in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics,
Mythology: Monograph. Moscow: IMLI RAN Publishing House,
2019. 288 p. (Series “Russian Estate in a Global Context”.
Vol. 1).....399

A. Yu. Ovcharenko (Moscow)
Platonov is Our Comrade. Book Review: Malygina N.M.
Andrey Platonov and Literary Moscow: A.K. Voronsky,
A.M. Gorky, B.A. Pilniak, B.L. Pasternak, Artem Vesely,
S.F. Budantsev, V.S. Grossman. Moscow, Saint-Petersburg:
Nestor-Istoriya Publishing House, 2018. 592 p.....407

In Memoriam

A.A. Kholikov (Moscow)
“...I Have an Endless Deadline...”: O.A. Korostelev and
Selected Places from the Interrupted Correspondence.....415

Теория литературы. Текстология Theory of Literature. Textual Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00028

К.А. Баршт (Санкт-Петербург)

УРАЛЬСКИЕ ГОРЫ ИЛИ ТАБЛИЦА МЕНДЕЛЕЕВА О предмете и методе истории русской литературы Часть первая

Аннотация. В статье предпринимается анализ ряда историко-литературных концепций, связанных с методологией истории русской литературы, в частности, анализируются теорема В.Н. Топорова о «циклах» и «узлах», изложенная им в тезисах доклада «К вопросу о циклах в истории русской литературы», перспективность и применимость на современном этапе развития науки о литературе «исторической поэтики» А.Н. Веселовского, концепция «теоретической истории литературы» Д.С. Лихачева с его требованием отказа от «эмпирических» историко-литературных построений, теория ротации литературных фактов в динамике системы литературного процесса, разработанная Ю.Н. Тыняновым, концепция Ю.М. Лотмана об изменении текстового значения литературного произведения на различных этапах его бытования и ряд других концепций, затрагивающих вопрос о формировании истории литературы как своего рода «метасюжета». Рассматриваются связи преемственности между гипотезой Топорова и предшествующими научными исследованиями, выдвигавшими идею о дихотомии периодов стагнации и семантико-стилевых «катастроф» в качестве опорного принципа в строительстве литературной историографии. В статье актуализируется основной круг вопросов, связанных с историческим нарративом, темой которого является история национальной литературы: возможность и необходимость такого рода научного описания, способы периодизации материала, принципы организации материала, отношение к истории культуры – возможность его автономного существования или включенность в нее, а также степень и качество такого рода включенности.

Ключевые слова: история литературы; академический эклектизм; теория «узлов» и «циклов» В.Н. Топорова; литературный факт; литературный процесс.

К.А. Barsht (Saint-Petersburg)

The Ural Mountains or the Periodic Table On the Subject and Method of the History of Russian Literature Article I

Abstract. This article aims to analyse a number of historical and literary concepts

related to the methodology of the history of Russian literature, particularly, V.N. Toporov's theorem about "cycles" and "knots", put forward in his theses to the report "To the question about cycles in the history of Russian literature". Moreover, the article explore the perspectives and the applicability of A.N. Veselovsky's historical poetics at the present stage of the literary studies development, as well as D.S. Likhachev's concept of "theoretical history of literature" with his demand to abandon "empirical" historical and literary constructions. The author regards the theory of rotation a literary fact in the dynamics of the literary process system, developed by Yu.N. Tynyanov, Yu.M. Lotman's concept of changing the textual meaning of a literary work at various stages of its existence, and some other concepts that affect the formation of literary history as the so-called "meta-plot". The author considers the continuity between the Toporov's hypothesis and the previous academic studies propelling the idea of a dichotomy of periods of stagnation and semantic-style "catastrophes" as a fundamental for the construction of literary historiography. The article actualizes the main issues related to historical narrative with the theme of the history of national literature: the possibility and necessity of such scientific descriptions, methods of periodization of the material, the principles of organizing the material related to the history of culture – the possibility of autonomous existence or involvement in it, as well as the extent and quality of such involvement.

Key words: Literary history; academic eclecticism; V.N. Toporov's theory of "knots" and "cycles"; literary fact; literary process.

Вопрос о строительстве истории литературы связан с решением ряда сложных теоретических проблем: достоверности исторического знания, предмета описания, формы связи хронологии со структурой предмета. В нашу задачу не входит детальное исследование этих вопросов, попытаемся лишь осветить некоторые стороны прагматического аспекта в вопросе о проекте «история литературы».

Одним из главных упреков, звучащих в адрес «истории литературы» (ИЛ), является утверждение, что литературные произведения сами по себе никакой дополнительной «истории» не требуют помимо той, какая у них уже есть: тексты двигаются во времени, привлекая к себе внимание или исчезая из сферы интересов читателя, своими маршрутами: «Каждая эпоха выдвигает те или иные прошлые явления, ей родственные, и забывает другие» [Тынянов 1977, 259]. Т.С. Элиот был уверен, что вся европейская литература, начиная с Гомера, существует как целое и располагается в порядке одновременного присутствия в настоящем. Отзываясь на эту мысль, Р. Уэллек и О. Уоррен указывают: «История литературы не история в буквальном смысле этого слова, поскольку она представляет собой знание о нынешнем состоянии, о вездесущем и вечносущем настоящем» [Уэллек, Уоррен 1978, 272]. Историю литературы как парадоксальную попытку представить настоящее в виде прошлого отметил со ссылкой на Ч. Пирса А. Данто: «Наше представление о прошлом как нельзя лучше выражает представление о чем-то совершенно определенном, неподвижном, l'accompli и мертвом, тогда как будущее, напротив, живо, пластично и ему предстоит стать определенным» [Данто 2002, 139].

История есть описание прошлого, однако сумма литературных текстов, выработанных в мировой или национальной культуре, и есть самое адекватный текст, свидетельствующий о ее истории. Задача требует его сокращения до пределов нескольких томов и создания краткого метаописания. Условием выполнения этой задачи является применение логического анализа и причинно-следственных конструкций, строительство непротиворечивой типологии-хронологии, объясняющей каждый из входящих в нее элементов в динамике его существования. Однако в литературном процессе отнюдь не все укладывается в русло причинно-следственных связей. Ясно также, что такого рода научный продукт будет принадлежать к области литературоведения в той мере, в какой он будет опираться на свойства, принадлежащие художественному тексту.

На это обстоятельство обратил внимание Ю.Н. Тынянов: «То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается» [Тынянов 1977, 273]. Далее он приводит пример с письмами литераторов конца XVIII в. и ими же в пушкинскую эпоху. Та же ситуация и со смешением различных школ, направлений и стилей: не все они имеют одинаковое значение в каждый момент времени [Тынянов 1977, 257]. Основным условием формирования объекта изучения в ИЛ служит отделение фактов литературы от фактов, принадлежащих внелитературному ряду. Эту задачу усложняет то обстоятельство, что литературные факты могут получать различные функциональные назначения на различных этапах своего существования. Памятник литературы сохраняет в себе информацию не только о том, как он был создан, но и том, как его читали в течение веков, обладая текстовой «функцией памяти. Текст – не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти. Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах» [Лотман 2000, 162].

Словосочетание «литературный процесс» фактически фиксирует общественную рецепцию эстетических объектов, ведь значение художественного текста определяется его прочтением и никакого другого его значения не существует. Опорной точкой подобного рода модели становится не автор, не текст, не «среда», но читатель. Состоящий из множества разнородных компонентов текст художественного произведения обретает свое единство усилиями реципиента, который формирует его значение, подключая к тексту свою память и культурный опыт, он «некто, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст», [Барт 1989, 390] событие повествования не может быть осуществлено без участия читателя [Тюпа 2011, 8–14].

Первым, кто поставил этот вопрос в теоретической плоскости, был М.М. Бахтин [Бахтин 2003, 104–168], им доказано, что «понимание входит как диалогический момент в диалогическую систему и как-то меняет ее тотальный смысл. <...> Всякое высказывание всегда имеет адресата (разного характера, разных степеней близости, конкретности, осознанности

и т.п.), ответное понимание которого автор речевого произведения ищет и предвосхищает. <...> В разные эпохи и при разном миропонимании этот надресат и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные идеологические выражения» [Бахтин 1997, 337]. Любой текст предполагает инстанцию ответного понимания, которая может отодвигаться в самых различных направлениях [Бахтин 1997, 209–210, 215–216, 338, 361]. История литературы в таком понимании обращается в историю чтения. Эта идея имеет много защитников. По мнению Вяч. Иванова, «нас, символистов, нет, – если нет слушателей-символистов» [Иванов 1974, 610], А.И. Белецкий утверждал, что история литературы не только история писателей, но и «история читателей» [Белецкий 1964, 25–40], об этом же писал П.С. Коган («Самое гениальное поэтическое произведение не может быть гениальным, если оно никем не прочитано <...>. История литературы есть история прочитанного, но не история написанного» [Коган 1915, 7–8]), многие другие.

А.Н. Веселовским выработана классическая дихотомия «предание / личный почин», однако ясно, что «предание» принадлежит отдельному автору, у другого автора будет другой «личный почин», основанный на другом «предании»; литературное новаторство писателя и культурно-эстетическое значение его творчества – не одно и то же: есть писатели с минимальным звучанием в культуре и гигантским личным почином (Б.Ю. Поплавский), равно и наоборот (П.Д. Боборыкин); слишком смелые обобщения могут привести к потерям. С другой стороны, если литературовед ставит своей целью выяснение уровня и качества «личного почина» писателя, то это мало согласуется с читательским отбором «хороших» и «плохих» произведений; образованные читательским вниманием «литературные генералы» оказывают заметное давление на методологию истории литературы. Слишком часто на первый план читательского внимания выходят писатели с минимальным уровнем литературного новаторства, в то время как гении часто уходят в тень. Попытка составления истории литературы по «медальонам» в опоре на описание жизни и творчества «известных писателей» означает некритическое согласие с сомнительной оценкой современников, не владеющих исторической перспективой. Одновременно ускользает вопрос об эстетическом каноне, который заставил их сделать подобный выбор; в противном случае «выбор имен» остается на совести ученого и определяется его личным вкусом, что вряд ли лучше первого.

Задача историка литературы усложняется тем, что каждое новое литературное явление возникает в маргинальной зоне, на периферии, поэтому, изучая главные, кардинальные литературные явления, легко впасть в ошибку: мы, «как и всякие современники, проводим знак равенства между “новым” и “хорошим”», однако «бывают эпохи, когда все поэты “хорошо” пишут, тогда гениальным будет “плохой” поэт» [Тынянов 1977, 259]. Называя ИЛ, основанную на шедеврах, «наивным телеологизмом», Тынянов указывает: «Как бы высока ни была ценность Пушкина, ее все же незачем считать исключительной. Незачем смотреть на всю предшествующую ли-

тературу как на подготовляющую Пушкина (и в значительной мере им отмененную), а на всю последующую как на продолжающую его (или борющуюся с ним)». Такое понимание приводит к «смещению исторического зрения: вся литература под знаком Пушкина становится бессмысленной, а сам он остается непонятным “чудом”» [Тынянов 1977, 78].

По этому поводу Р. Барт писал: «Возьмем какую-нибудь историю литературы <...> От истории здесь осталось одно название: перед нами ряд монографических очерков <...> история здесь превращается в череду одиноких фигур; короче, это не история, а хроника» [Барт 1989, 210]. В «истории по генералам» вопрос о том, как возникало эстетическое событие, преодолевавшее рамки сложившегося канона, отдается на откуп случайности. Сравним это с горным пейзажем. Можно воспринимать горный хребет как выдающуюся данность. Но если говорить о том, как он образовался, нужно отвлечься от вдохновляющей зубчатой линии горизонта и сосредоточиться на тектонических процессах, идущих в толще земли. Только так можно понять механизм образования гор – отвлекаясь от их прекрасного вида. Если наш предмет – творческие судьбы писателей и их произведения, но мы не уходим от задачи связывания их в единое смысловое целое, новую актуальность обретает лотмановская «семиосфера» как множественность несводимых друг к другу автономных процессов, формирующих бесконечное число самодостаточных точек зрения.

Отсюда ясно, что история литературы может обратиться в историю чтения, либо, с меньшей степенью логической оправданности, в пакет «творческих историй», либо, с меньшим уровнем доказуемости, стать набором причинно-следственных связей между явлениями, не всегда со всей очевидностью доказанных. Ю.Н. Тынянов писал, что «проблемы русской науки о литературе и языке требуют четкости теоретической платформы и решительного отмежевания от участвовавших механических склеек новой методологии со старыми изжитыми методами, от контрабандного преподнесения наивного психологизма и прочей методологической ветоши в обертке новой терминологии. Необходимо отмежевание от академического эклектизма <...> от схоластического “формализма”, подменяющего анализ терминологией и каталогизацией явлений, от повторного превращения науки о литературе и языке из науки системной в жанры эпизодические и анекдотические» [Тынянов 1977, 282].

Советские «истории литературы» (1930–1980 гг.) обладали невероятно комфортной методологией: требовалось уложить известные литературные явления в готовые ячейки периодизации «исторического материализма». Так действовал, например, В.Ф. Переверзев, предлагая в качестве звена истории литературы путь через поэтический текст к «бытию класса», с описанием различных психологических состояний персонажей, по-своему переживающих свое отношение к выдвинутому канону.

Веселовский сравнивал историю литературы с «географической полосою», куда заходят «историк культуры и эстет, эрудит и исследователь общественных идей» [Веселовский 1940, 53]. С тех времен в этом отноше-

нии мало что изменилось, большей частью по причине отсутствия внятной концепции истории литературы, а также методологического эклектизма, довольно часто прикрытого фиговым листком «междисциплинарности». Э. Бертрам придерживался мнения, что центральной точкой парадигмы литературы является «история души»: «История, которая в конечном счете есть наука о душе и душеведение <...> представляет собой утверждение определенной ценности, а не восстановление действительности» [Бертрам 2013, 6]. Подобным образом предпринимались попытки связать литературу в одно целое неким «идеальным писателем» или применить фактор религии («соборность» и «пасхальность»), однако ни то, ни другое не в состоянии работать в роли общего историко-литературного интеграла. Литература содержит в себе великое множество точек зрения на мир, каждая из которых стоит перед лицом вечности, идеологий, соответствующих им характеров, конфликтов и событий, несводимых к одномерной типологии. В соответствии с общей задачей требуется найти алгоритм изменений некоего инвариантного элемента изучаемой структуры, объяснив эти изменения с помощью логически непротиворечивых причинно-следственных связей.

До сих пор при подходах к этой проблеме на первый план выступает генетическое целеполагание, основной смысл которого – установить эволюционную преемственность литературных явлений. Вероятно, именно к этому стремились историки литературы XIX века (А.Н. Пыпин, Н.С. Тихонравов, Е.В. Петухов, В.А. Келтуяла, В.М. Истрин, А.К. Бороздин и пр.), которые, фактически, создавали версии некоей коллективной биографии ряда писателей с вкраплениями аналитических разборов общественно-нравственных тем отдельных произведений. Искусственный характер скреп между судьбами и эстетическими системами отдельных авторов здесь невозможно не заметить. Строить историю литературы на обобщении того, что находится вне художественного текста, значительно легче, чем искать в текстах объединяющий их интеграл. В качестве такого иногда выдвигается «идеология писателя», однако вычленение оной проводится вне учета нарративной структуры произведения; точка зрения персонажа, нарратора или абстрактного автора отождествляется с точкой зрения исторического автора, другими словами – игнорируется художественная форма, предмет исследования – литературный текст – исчезает из поля видения исследователя [Шмид 2008, 46–60].

Некоторые литературоведы предлагают забыть о теоретических трудностях и просто собирать факты, рассчитывая на то, что затем придет понимание, как их укладывать в русло «истории» [Поспелов 1972, 8]. Однако ясно, что в процессе такого «сбора», сознательно или бессознательно, мы будем ориентироваться на личный историографический миф и под его диктатом будет происходить «объективный» сбор материала. Собирать материал, не имея хорошо проработанной теоретической концепции истории литературы, это «ставить телегу впереди лошади». Никакое эмпирически собранное количество «фактов» и «явлений», расположенных в хроно-

логическом порядке, не заменит собой ИЛ; согласно удачному афоризму коллеги, «порядок в мире минералов наводит таблица Менделеева, а не хребты Уральских гор».

Д.С. Лихачев настаивал, что при строительстве истории литературы необходим отказ от примитивного эмпиризма в виде последовательного описания жизни писателей и их произведений. Согласно его мнению, из текстов и судеб писателей историю русской литературы выстроить невозможно, необходимы теоретические метаобразования. Предлагались «стиль эпохи», «литературное направление», «жанр». В основе любых историко-литературных спекуляций должен лежать непротиворечивый принцип; эмпирические обобщения не только не проявляют особенности рассматриваемых явлений, но заслоняют собой историю литературы как таковую. Ранее эту мысль развивал В.Н. Перетц, который трактовал историю литературы как творческую деятельность художников слова [Перетц 1922, 9]. По-своему осмыслив концепцию А.Н. Веселовского, он считал предметом истории литературы картину «смен литературных вкусов и направлений, “чередование литературных споров и предложений”», на основе изучения «развития форм, в которые отбивается мысль поэта в разные времена» [Перетц 1922, 8, 11, 14].

Камнем преткновения в общей теории литературы является вопрос о способе членении литературного процесса на участки и звенья. Проблема заключается в возникающей здесь эклектике, бессвязном смешении разных подходов и принципов. Общее признание заслужили термины, помогающие уложить в одну корзину множество разнородных явлений («направление», «этап», «период», «течение», «школа», «движение», «стиль» или «стиль эпохи» и пр.). Однако всем ясно, что эти приблизительные обобщения находятся в неизбывном противоречии с поэтиками отдельных авторов и их произведений, которые выбиваются из абстракции того «направления», к которому их относят. За всем этим также маячит вопрос о том, насколько эффективна эвристическая, функция ИЛ, не снижает ли она качество понимания смысла и связности разных литературных явлений.

«Сама история до известной степени устанавливает периодизацию литературы», – утверждал Д.С. Лихачев [Лихачев 1980, 7]. Однако бывают случаи, когда социальная история подсказывает ложные решения, уводящие мысль от истины (хронологи «по царям», по политическим «переломам», по границам веков, по границам жизней «великих писателей» и пр.). Литературные явления не объясняются «историческим процессом», равно как и литературное произведение – отнюдь не «отражение жизни». По воспоминаниям Н.Ф. Дробленковой, В.П. Адрианова-Перетц, работая над томами десятитомной академической истории русской литературы, без большого желания применяла хронологию в качестве основы для структурирования материала, полностью отдавая себе отчет в «ограниченности исторического принципа периодизации» и пытаясь сгруппировать тексты «с учетом их жанровых признаков» [Дробленкова 1974, 30]. Серьезной неполнотой и методологической недостаточностью обладает и академиче-

ская «История русской литературы в 4 тт.» (1980–1983), также построенная на механическом связывании литературного процесса с хронологией.

Осознание этого факта приводит к мысли о необходимости принятия новых концептуальных решений. В статье, посвященной описанию проекта новой академической истории русской литературы, В.Е. Багно предлагает «отказаться от принятой ранее периодизации, во многом носившей условный характер», далее уточняется, от чего нужно отказаться: «<...> (т.е. после выхода в свет последнего тома пушкинодомской 4-томной “Истории...”» [Багно 2017, 18]. В качестве альтернативы социологическому модусу названного издания указывается ценность «более фундаментального понятия *историко-литературной циклизации*», выдвинутого В.Н. Топоровым [Топоров 1985, 4–10]. В.Е. Багно считает необходимым создание «обобщающего труда», где можно представить «систематическое изложение и научное освещение литературного процесса от древнейших времен до наших дней» [Багно 2017, 16]. В качестве основы для строительства новой истории литературы предлагается концепция «циклов» и «узлов», «переходных периодов, совмещающих в себе свертывание предыдущей структуры и завязь новой и осуществляющие связь соседних циклов» [Багно 2017, 18]. С такой постановкой вопроса соглашается М.Н. Виралайнен в работе, посвященной той же теме [Виралайнен 2017, 5]. В ее статье звучит мысль, что организация фактов в истории литературы не должна быть заменена плоской хронологией, но должна оказаться в состоянии связать их в непротиворечивые единства. В качестве основного вектора новой истории литературы В.Е. Багно указано выявление «личных починов» русских писателей, тем самым речь идет о сравнительном анализе их поэтических систем. Лапидарность статьи, не содержащей объяснения, с помощью какого принципа будут организованы литературные «циклы» и какие параметры будут управлять формированием «узлов», сочетающаяся со ссылкой на работу В.Н. Топорова, заставляет обратиться к ней как к первоисточнику.

В указанной работе, представляющей собой краткие тезисы доклада, содержится беглый набросок идеальной истории литературы; остается только выразить сожаление, что в последующие два десятилетия своей жизни ученый не вернулся к этой теме и не написал полноценной монографии – указанные тезисы оставляют его гипотезу без необходимой аргументации, вполне возможно, звучавшей в устном докладе. В зачине статьи Топоров без всякого сожаления ставит крест на всех «известных конкретных вариантах» истории литературы в силу того, что они не удовлетворяют «высоким заданиям, наличие которых только и оправдывает» их существование [Топоров 1985, 4]. Первый вопрос – отбор имен писателей: строить ли историю литературы из шедевров или, напротив, средних и самых характерных литературных произведений? Выше мы уже выяснили, что любой, самый квалифицированный отбор незамедлительно устанавливает историю литературы на зыбкую основу личного вкуса исследователя, само требование различие «хороших», «средних» и «гениальных»

литературных произведений несовместимо с научным принципом. Топоров рассматривает литературу как набор разнонаправленных гетерогенных структур: «Четкие границы рассматриваемого периода, за пределами которого – ниже и выше – находятся “литературы” совсем иного типа» [Топоров 1985, 7]. Выдвигая в качестве принципа строительства истории литературы идею «циклизации», Топоров определяет ее роль как «локуса» или «модуса», предоставляя читателю самому искать решение возникающего здесь логического парадокса. Возможно, здесь содержится аллюзия на О. Шпенглера, который в своей доктрине круговорота локальных культур и их жизненных циклов отрицал эволюцию культуры и эстетических сфер жизни человека, связывая свою концепцию с именами Ницше и Гегеля: «Что Ницше не была чужда также идея цикличности, подтверждается его анализами “античного декаданса”» [Свасьян 1998, 57]. Оправдание своего метода Топоров видит в том, что «понятие циклизации <...> представляет собой более фундаментальное с теоретической точки зрения построение, чем то, что называют «периодизацией»» [Топоров 1985, 5]. Правда, нельзя не заметить, что фундаментальность этих двух понятий находится на одном уровне, просто они означают совершенно разные, непрямо связанные между собой явления.

Основной вопрос касается устройства «узла», фиксирующего смену стиля или направления, тем более что, согласно мысли Топорова, они отсылают «не только к себе», но и к другим элементам истории литературы [Топоров 1985, 6]. Отказываясь от устаревшего принципа периодизации, он, тем не менее, называет узлы «переходными периодами», «эпохальными по значению (осознаваемому, впрочем, чаще всего позже), но короткими по времени и воспринимаемыми инерционным сознанием как знак безвременья, деградации» [Топоров 1985, 6]. Количество неопределенностей тем самым нарастает: материал «цикла» неизвестен и к тому же требует учета принципа работы «инерционного сознания» [Топоров 1985, 6], феномена из области психологии; к той же области знания, вероятно, относится и «пульсация творческих энергий», которая находится в основании историко-литературного процесса [Топоров 1985, 9]. Словосочетание «знак безвременья» также требует специальной расшифровки, так как в роли такого знака в различных текстах могут выступать самые различные означающие; слово «деградация» требует немедленного пояснения, что именно и в чем деградирует. Это особенно важно в связи с опытом изучения эстетики модернизма, где «деградация» довольно часто означала рождение нового эстетического достижения. Для конструирования своей доктрины Топоров оставляет без внимания принятую терминологию («литературный процесс», в который по общему мнению входят стабильные и переходные периоды, «литературный факт», «направление», «течение», «школу», «стиль», «художественный метод» и пр.) и пользуется альтернативной терминологией, говоря о «стыках», «нервах», «узлах» периодов, а также о более или менее исчерпанных «линиях» [Топоров 1985, 7–8], однако что является содержанием «линий», что и каким образом ими «сты-

куется», не поясняется.

Главной проблемой этой конструкции является противоречие между самим принципом историчности, требующим логически определенных связей между фрагментами истории, и циклизацией, смысл которой намекает на гомоморфную определенность внутри замкнутого смыслового пространства. Топоров утверждает: «В отличие от периода цикл тяготеет к гетерогенности, понимаемой как некое сверхъединство, к синтезу, к выходу за свои собственные пределы» [Топоров 1985, 5]. Каким образом гетерогенность оказывается синонимом сверхъединства, остается непроясненным. С другой стороны, хорошо известно о ряде литературных метабразований (жанр, «стиль эпохи», «хронотоп» и др.), связывающих между собой самые удаленные периоды в истории русской литературы. Проблема в том, что в предложенной Топоровым конфигурации цикла не обнаруживается интенции целеполагания истории литературы, в него входят «идеологические ракурсы (концепции власти, общества, духовные ценности, эзотерические учения, официальное-неофициальное и т.п.); связи с западноевропейской культурой (опосредованные и непосредственные, ср. роль иностранцев в русской культуре); культы и моды (любовь, дружба, чувство, роль женщины и т.п.); центры литературы (и культуры), связи между ними, динамика роста и изменений; организация издательского дела (книгопечатание, формы представления литературного творчества – газеты, журналы и т.п.); формы литературного этикета и быта (кружки, общества, связи и т.п.); читательская аудитория (состав, изменения в ней и т.п.); роль театра (соотношение театра и драматургии, актера и писателя, своего и чужого и т.п.) <...> выработка и мена стилей, мод, вкусов и т.п.» [Топоров 1985, 9]. Как мы видим, речь идет об истории театра, истории моды, этикета, о гендерных вопросах, о культуре быта, о книгопечатании, журналистике и многом другом, что в целом более правильно было бы называть историей культуры. Фактически, концепция Топорова декларирует мысль о том, что история литературы не в состоянии существовать как отдельная позиция и может получить свое оправдание лишь в общей для всех этих парадигм истории культуры. Заметим, что ранее подобного рода концепцию «синтетической» истории литературы выдвигал П.Н. Сакулин, согласно его мнению, ИЛ должна охватывать предмет «во всей сложности образующих ее элементов» и дать «органически-цельную картину всего процесса литературного развития» [Сакулин 1925, 11]. В недавние времена на тот же путь встал «структурно-генетического метод в истории литературы» [Гольдман 1987, 335–348].

Гипотеза Топорова вызывает к себе уважение смелостью замысла, однако более напоминает метафизическую конструкцию, нежели гипотезу, снабженную системой доказательств. Его термины – «сердцевина литературы», «подтягивание», «цепи», «узлы», «стыки» и пр. – не подразумевали идентичности в сфере литературоведческой прагматики, что, в общем, и не скрывается. Он пишет о «нерве понятия циклизации, имеющим непосредственное отношение к ИЛ, о том, что можно назвать “узлом” цикла»,

оставляя непроясненным содержание термина «узел», он одновременно указывает на него как на «наименее ясное звено циклической цепи», совмещающее в себе «свертывание предыдущей структуры и завязь новой» и осуществляющее «связь соседних циклов» [Топоров 1985, 6]. Таким образом, по Топорову, историю литературы можно представить в виде «цепи», состоящей из последовательности «звеньев» двух антагонистических типов – «циклов» и «узлов» – где вторые есть соединительная ткань для первых. И здесь не вполне понятно, чем это отличается от традиционной истории литературы, состоящей из периодов (содержащих свои «стили» и «направления») и соединяемых между собой переходными эпохами. Этого, в сущности, и не отрицает Топоров: «Суть предлагаемого здесь подхода – в переакцентировке внимания с “законченных” и “самодовлеющих” периодов (состояний) в ИЛ как раз на переходные периоды (“узлы”) с их максимальной неустойчивостью, хаотичностью» [Топоров 1985, 6].

Таким образом выясняется кардинальный тезис работы Топорова: сосредоточить внимание на переходных периодах, причем понятно, что качество описания этих «узлов» напрямую зависит от такого же сосредоточенного внимания к стилевому стандарту, принятому в смежном с ним «цикле». Конструкция из стабильных образований («циклов»), связанных между собой переходными «узлами», выглядит как перевод на новый терминологический язык дилеммы «канон / его нарушение» или «литературное направление и его кризис».

Циклические модели в истории нельзя назвать слишком большой инновацией. Такого рода построения разрабатывались в античности (Платон, Полибий, Светоний); то же самое относится к формулированию исторических «линий», разработкой содержательности которых занимались рационалисты (Вольтер, Дидро, Кондорсе, Конт, Спенсер и др.), в этой парадигме, как мы это видим у Топорова, эволюция идет за счет кризисного преодоления периодов стагнации. Известной попыткой объединения этих антиномических позиций в одно спиралевидное целое стала философия истории Гегеля, далее – К. Маркса; их усилиями была составлена конструкция, типологически близкая той, которую предлагает Топоров. Помимо упомянутого выше О. Шпенглера, среди возможных предшественников этой конструкции можно отметить модель прерывистой истории, составленную К. Ясперсом [Ясперс 1991, 32–50].

В литературоведении первенство в постановке вопроса о самодовлеющих «циклах», катастрофических «узлах» и соединительных «линиях» принадлежит М.М. Бахтину. Анализируя в своей книге о Рабле европейское Возрождение, он указывал на «основные линии» и «узловые моменты» эволюции «Возрождения до Бальзака (включительно)» [Бахтин 2008, 19], говорил об истории литературы, состоящей из «стабильных» и «нестабильных» периодов, в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» он использовал термин «узлы» в роли соединительного компонента в системе «хронотопов» – моделей повествования, имеющих исторический и, одновременно, вневременной характер [Бахтин 2012, 495, 623].

Ю.М. Лотман, на достаточно высоком уровне аргументации писал о прерывистом механизме движения литературной жизни за счет формирования канона с последующим его нарушением и разрушением [Лотман 2002, 314–321]; мысль об «узле», структурно противостоящем «циклу», фактически переводит в новую систему обозначений концепцию Ю.М. Лотмана о семиотическом «взрыве» [Лотман 2000, 12–149], согласно которой в каждый момент развития культуры возникают ситуации большей или меньшей сосредоточенности на главенствующем коде или стиле: есть эпохи, ориентированные на стиль, когда «обостряется ощущение значимости всей системы стилевых регистров языка», они сменяются временем ломки стилевого тренда, смены структурных норм [Лотман 2000, 193]. Это весьма похоже на мысль, которую формирует Топоров своей концепции узлов» и «циклов»; заметим, что рассуждения Лотмана опираются на конкретный литературный материал и подтверждаются примерами.

О «линиях» в истории литературы писал Д.С. Лихачев, указывая на возможность строительства «линий», связующих периоды истории литературы с помощью учета уровня и качества условности в литературных произведениях, а также оформления в текстах «личностного начала», «постепенного снижения прямолинейной условности литературы». В качестве основы телеологии истории литературы и вектора ее развития им предложена идея последовательного расширения спектра повествовательных возможностей литературы, в сфере которых он видел «общие линии, по которым литература» постепенно совершенствуется. Восемь основных «линий» переходят одна в другую, связываются между собой в узлы, меняются, формируя тем самым ткань истории литературы [Лихачев 1989, 79, 98].

Еще ранее подобного рода дуально-циклическую модель литературного процесса предлагал Ю.Н. Тынянов, который установил, что в основе эволюции литературы лежит не «традиция» с ее рождением и соблюдением /несоблюдением, которую он называет «неправомерной абстракцией», но «смена систем», вытесняющих и вытесняемых из поля литературы другими системами [Тынянов 1977, 272]. Подобные идеи высказывал также В.М. Жирмунский, вдохновленный трудами Г. Вельфлина [Жирмунский 1928, 175–189, 278–321], одновременно с ним – Д.И. Чижевский, далее Л.Я. Гуревич, Н.И. Конрад, И.М. Тройский, Б.А. Успенский. В настоящее время в связи с этой темой стоит обратить внимание на сборник научных трудов «Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве» (2006), где опубликована работа В.И. Мильдона, интерпретирующая ту же идею [Мильдон 2006, 415–433]. Этот вопрос затрагивался также в целом ряде работ по семиотике [Живов 1988, 13–18] и философии [Никонова 2001, 129–133], где также обсуждалась возможность установления причинно-следственных отношений между двумя или несколькими произведениями искусства. Свою версию «узлов» выдвинул И.В. Кондаков, определяя их как времена переходных процессов, «на стыке» периодов с более ровной организацией: «<...> агональная фаза одного завершающегося цикла со-

впадает с зарождением и подъемом нового» [Кондаков 2002, 269].

Следует обратить внимание на содержательную работу Н.Л. Лейдермана, где акцентированно поставлен вопрос о необходимости поиска «семантически значимых оснований дифференциации больших историко-литературных циклов», с последующим расположением их на «стреле времени» и тем самым обращения в «периоды», из которых состоят «мегациклы». Особенность последних заключается в том, что между ними образуются «зияния»; чередование «циклов» и «зияний», «ментальных катаклизмов» («переходных эпох») имеет «систематический характер». По мнению исследователя, это составляет доказательство «цикличности литературного процесса в масштабах Большой истории». История литературы предстает в этом исследовании как чередование сменяющих друг друга «систем диахронных, характеризующих динамику литературного процесса в хронологических масштабах» и «систем синхронных, характеризующих “качество” литературного процесса» [Лейдерман 2009, 8–42].

Ю.Н. Тынянов в статье «Литературный факт» определил метод, с помощью которого возможно создать научное описание изменений в функционировании литературного процесса. Как ученик А.Н. Веселовского, он исходил из того, что проследить эволюцию чего бы то ни было значит освоить систематическое устройство объекта, в котором есть повторяющиеся элементы и элементы меняющиеся. Что именно остается неизменным и что именно меняется в ту или иную эпоху, и составляет материал историко-литературного исследования. Тынянов требовал сосредоточиться на текстах в их прагматическом бытии, выяснение динамики развития литературного процесса виделось ему в «соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами», «вскрытие имманентных законов истории литературы (resp. языка) позволяет дать характеристику каждой конкретной смены литературных (resp. языковых) систем». Одновременно ученый признавал, что законы литературной эволюции – это «неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но необязательно единого» [Тынянов 1977, 283]. В ряде случаев узнаваемые стили с течением времени пародируются и/или опошляются, как это произошло с «пушкинским стихом» в 1840-е гг., который в это время «идет к эпигонам, <...> а в центр попадают явления иных исторических традиций и пластов» [Тынянов 1977, 258]. Из этого ясно, что классификация литературных стилей и «периодов», лежащая в основании истории литературы, должна происходить на основе анализа структурных особенностей конкретных текстов и с учетом того, что отнюдь не все из них до нас дошли или были завершены, опубликованы или прочитаны. Тынянов отмечал эту неизбежную случайность в фиксации фактов литературного процесса, например, в ряде случаев черновики, опубликованные вопреки воле автора, оказываются в роли «белового» текста [Тынянов 1977, 279].

Тынянову принадлежит приоритет в формировании модели функционирования литературного процесса, основанной на отношении «неизмен-

ное/изменяемое» и отношении «конкретный текст/остальные тексты». Он исходил из того, что «литературное произведение является системой, и систему является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки, не рассматривающей хаос разнородных явлений и рядов, а их изучающей. <...> Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента» [Тынянов 1977, 272]. В XXI веке стало очевидно, что один и тот же текст несет в себе не один, но множество художественных миров, что повествовать может не только один нарратор, но любой персонаж произведения, точек видения, участвующих в создании эстетического отношения минимум три, а эстетический эффект повествования возникает на границе между кругозором и окружением участвующих в процессе точек сознания. Эти два пространства в своем взаимодействии образуют характерный набор устойчивых вариантов, основу для типологии, с помощью которой возможно привести художественные тексты в систему, которая предоставит шансы сделать из нее выводы историко-литературного характера.

Об этом – во второй части нашей работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багно В.Е. О новой академической «Истории русской литературы» в Пушкинском доме // Русская литература. 2017. № 1. С. 16–20.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 69–283.
4. Бахтин М.М. Достоевский. 1961 г. // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 364–374.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3 М., 2012. С. 340–512.
6. Бахтин М.М. Франсуа Рабле в истории реализма // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4(1). М., 2008. С. 11–601.
7. Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки. (Изучение истории читателя) // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 25–40.
8. Бертрам Э. Ницше. Опыт мифологии. СПб., 2013.
9. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
10. Виротайнен М.Н. «Узлы» и «циклы» в истории русской литературы // Русская литература. 2017. № 3. С. 5–13.
11. Гольдман Л. Структурно-генетический метод в истории литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 335–348.
12. Данто А. Аналитическая философия истории. М., 2002.
13. Дробленкова Н.Ф. В.П. Адрианова-Перетц – преподаватель и редактор // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXIX. Л., 1974. С. 26–32.
14. Живов В.М. Логика как проблема истории. I–II // Семиотика культуры.

Тез. докл. всесоюз. школы-семинара по семиотике культуры. Архангельск, 1988. С. 13–18.

15. Жирмунский В.М. Два направления современной лирики // Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926. Л., 1928. С. 182–189.

16. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 604–612.

17. Коган П.С. Пролог. Мысли о литературе и жизни. Пг., 1915.

18. Кондаков И.В. О механизмах повторяемости в истории русской культуры // Искусство в ситуации смены циклов. М., 2002. С. 269–283.

19. Лейдерман Н.Л. Историко-литературные циклы на «стреле времени» // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 11. Екатеринбург, 2009. С. 8–42.

20. Лихачев Д.С. Будущее литературы как предмет изучения // Лихачев Д.С. О филологии. М., 1989. С. 79–106.

21. Лихачев Д.С. История русской литературы X–XVII веков. М., 1980.

22. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 314–321.

23. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.

24. Мильдон В.И. К понятию «возвратности (цикла)» в истории русской литературы // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. Сб. ст. М., 2006. С. 415–433.

25. Никонова С.Б. Эстетика нециклических повторений // Социальная аналитика ритма. СПб., 2001. С. 129–133.

26. Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пг., 1922.

27. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

28. Сакулин П.Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы. Т. XV. Синтетическое построение истории литературы. М., 1925.

29. Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // Шпенглер О. Закат Европы: в 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 5–122.

30. Топоров В.Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX веков: тезисы научной конференции. Таллин, 1985. С. 4–10.

31. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

32. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. №3(18). С. 8–24.

33. Успенский Б.А. История и семиотика: восприятие времени как семиотическая проблема // Труды по знаковым системам. Т. 22. Тарту, 1988. С. 66–84; Т. 23. С. 18–38.

34. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.

35. Шмид В. Нарратология. М., 2008.

36. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bagno V.E. O novoy akademicheskoy “Istorii russkoy literatury” v Pushkinskom dome [About the New Academic “History of Russian Literature” in the Pushkin House]. *Russkaya literatura*, 2017, no, 1, pp. 16–20. (In Russian).

2. Tyupa V.I. Narrativnaya strategiya romana [The Narrative Strategy of Novel]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2011, no. 3(18), pp. 8–24. (In Russian).

3. Virolaynen M.N. “Uzly” i “tsikly” v istorii russkoy literatury [“Knots” and “Cycles” in the History of Russian Literature]. *Russkaya literatura*, 2017, no. 3, pp. 5–13. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel’nosti [The Author and the Protagonist in Aesthetic Activities]. *Bakhtin M.M. Sbornie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, 2003, pp. 69–283. (In Russian).

5. Bakhtin M.M. Dostoyevskiy. 1961 g. [Dostoevsky. 1961]. *Bakhtin M.M. Sbornie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1997, pp. 364–374. (In Russian).

6. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane [The Forms of Time and Chronotope in the Novel]. *Bakhtin M.M. Sbornie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 3. Moscow, 2012, pp. 340–512. (In Russian).

7. Bakhtin M.M. Fransua Rable v istorii realizma [Francois Rabelais in the History of Realism]. *Bakhtin M.M. Sbornie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 4(1). Moscow, 2008, pp. 11–601. (In Russian).

8. Beletskiy A.I. Ob odnoy iz ocherednykh zadach istoriko-literaturnoy nauki. (Izucheniye istorii chitatelya) [About One of the Immediate Tasks of Historical and Literary Science. (Studying the History of the Reader)]. *Beletskiy A.I. Izbrannyye trudy po teorii literatury* [Selected Works on the Theory of Literature]. Moscow, 1964, pp. 25–40. (In Russian).

9. Droblenkova N.F. V.P. Adrianova-Peretts – prepodavatel’ i redaktor [V.P. Adrianova-Peretz – teacher and editor]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 29. Leningrad, 1974, pp. 26–32. (In Russian).

10. Gol’dman L. Strukturno-geneticheskyy metod v istorii literatury [The Structural and Genetic Method in the History of Literature]. *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.* [Foreign Aesthetics and Theory of Literature of the 19–20th Centuries]. Moscow, 1987, pp. 335–348. (In Russian).

11. Kondakov I.V. O mekhanizmax povtoryayemosti v istorii russkoy kul’tury [On the Mechanisms of Repeatability in the History of Russian Culture]. *Iskusstvo v situatsii smeny tsiklov* [Art in the Situation of Cycle Change]. Moscow, 2002, pp. 269–283. (In Russian).

12. Leyderman N.L. Istoriko-literaturnyye tsikly na “strele vremeni” [Historical and Literary Cycles on the “Arrow of Time”]. *Russkaya literatura XX–XXI vekov:*

napravleniya i techeniya [Russian Literature at the Turn of the 21st Century: Directions and Trends]. Issue 11. Ekaterinburg, 2009, pp. 8–42. (In Russian).

13. Likhachev D.S. Budushcheye literatury kak predmet izucheniya [The Future of Literature as a Subject of Study]. *Likhachev D.S. O filologii* [About Philology]. Moscow, 1989, pp. 79–106. (In Russian).

14. Lotman Yu.M. Kanonicheskoye iskusstvo kak informatsionnyy paradoks [Canonical Art as an Information Paradox]. *Lotman Yu.M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on Semiotics of Culture and Art]. Saint-Petersburg, 2002, pp. 314–321. (In Russian).

15. Mil'don V.I. K ponyatiyu “vozvratnosti (tsikla)” v istorii russkoy literatury [To the Concept of “Recurrence (of Cycle)” in the History of Russian Literature]. *Tsiklicheskiye ritmy v istorii, kul'ture, iskusstve. Sb. st.* [Cyclic Rhythms in History, Culture, Art. Collection of Articles] Moscow, 2006, pp. 415–433. (In Russian).

16. Nikonova S.B. Estetika netsiklicheskikh povtoreniy [The Aesthetics of Non-Cyclic Repetitions]. *Sotsial'naya analitika ritma* [The Social Analysis of Rhythm]. Saint-Petersburg, 2001, pp. 129–133. (In Russian).

17. Svas'yan K.A. Osval'd Shpengler i ego rekviyem po Zapadu [Oswald Spengler and His Requiem for the West]. *Shpengler O. Zakat Evropy* [Europe Sunset]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1998, pp. 5–122. (In Russian).

18. Toporov V.N. K voprosu o tsiklakh v istorii russkoy literatury [On the Issue of the Cycles in the History of Russian Literature]. *Literaturnyy protsess i razvitiye russkoy kul'tury XVIII–XX vekov: tezisy nauchnoy konferentsii* [The Literary Process and the Development of Russian Culture in the 18th–20th Centuries: Abstracts of a Scientific Conference]. Tallin, 1985, pp. 4–10. (In Russian).

19. Uspenskiy B.A. Istoriya i semiotika: vospriyatiye vremeni kak semioticheskaya problema [History and Semiotics: the Perception of Time as a Semiotic Problem]. *Trudy po znakovym sistemam* [Works on Sign Systems]. Vol. 22. Tartu, 1988, pp. 66–84; Vol. 23. pp. 18–38. (In Russian).

20. Zhirmunskiy V.M. Dva napravleniya sovremennoy liriki [Two Directions of Modern Lyrics]. *Zhirmunskiy V.M. Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916–1926* [The Issues of the Theory of Literature. Articles of 1916–1926]. Leningrad, 1928, pp. 182–189. (In Russian).

21. Zhivov V.M. Logika kak problema istorii. I–II [Logic as a problem of history. Part 1 and 2]. *Semiotika kul'tury. Tez. dokl. vsesoyuz. shkoly-seminara po semiotike kul'tury* [The Semiotics of Culture. Abstracts of the USSR Seminar on Semiotics of Culture]. Arkhangel'sk, 1988, pp. 13–18. (In Russian).

(Monographs)

22. Barthes R. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989. (In Russian).

23. Bertram E. *Nitszshe. Opyt mifologii* [Nietzsche. The Experience of Mythology]. Saint-Petersburg, 2013. (In Russian).

24. Danto A. *Analiticheskaya filozofiya istorii* [The Analytical Philosophy of History]. Moscow, 2002. (In Russian).

25. Jaspers K. *Smysl i naznachenie istorii* [The Meaning and Purpose of History]. Moscow, 1991. (In Russian).

26. Kogan P.S. *Prolog. Mysli o literature i zhizni* [Prologue. Thoughts on Literature and Life]. Petrograd, 1915. (In Russian).

27. Likhachev D.S. *Istoriya russkoy literatury X–XVII vekov* [The History of Russian Literature of the 10–17th Centuries]. Moscow, 1980. (In Russian).

28. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).

29. Peretts V.N. *Kratkiy ocherk metodologii istorii russkoy literatury* [A Brief Outline of the Methodology of the History of Russian Literature]. Petrograd, 1922. (In Russian).

30. Pospelov G.N. *Problemy istoricheskogo razvitiya literatury* [The Issues of the Historical Development of Literature]. Moscow, 1972. (In Russian).

31. Sakulin P.N. *Nauka o literature, eye itogi i perspektivy. T. XV. Sinteticheskoye postroyeniye istorii literatury* [The Science of Literature, Its Results and Prospects. Vol. 15. Synthetic Construction of the History of Literature]. Moscow, 1925. (In Russian).

32. Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2008. (In Russian).

33. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Movie]. Moscow, 1977. (In Russian).

34. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Leningrad, 1940. (In Russian).

35. Wellek R., Warren O. *Teoriya literatury* [Literary Theory]. Moscow, 1978. (In Russian).

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

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела Новой русской литературы. Область научных интересов: теория и история русской литературы, нарратология, текстология, идеография в рукописях писателя, творчество Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова.

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

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

Doctor of Philology, Professor, leading researcher of the Department of New Russian literature. Research interests: theory and history of Russian literature, narratology, textology, ideography in the writer's manuscripts, works by F.M. Dostoevsky and A.P. Platonov.

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00029

Мира Джун (Сеул, Корея)

«ПЕРВИЧНЫЙ АВТОР» М.М. БАХТИНА И «ИМПЛИЦИТНЫЙ АВТОР» СОВРЕМЕННОЙ НАРРАТОЛОГИИ

Аннотация. Данная статья посвящена изучению соотношения понятия «первичный автор» М.М. Бахтина и нарратологического термина «имплицитный автор». Понятие «имплицитный автор» (implied author) было введено американским литературоведом Уэйном Бутом. Данное понятие относится к некой авторской инстанции, возникающей в процессе творчества и восприятия художественного произведения независимо от реальной личности автора. При изучении понятия «имплицитный автор» и его предыстории наибольший интерес представляют труды русских исследователей XX века. В различных научных работах данного периода мы можем проследить результаты анализа концепции «автор» на теоретическом уровне научного познания: модель «автор-маска» формалистов, концепция «образ автора» В.В. Виноградова, категории «первичный автор» и «вторичный автор» М.М. Бахтина, автор как «внутритекстовое явление» у Б.О. Кормана. Среди них бахтинское понятие «первичный автор» наиболее тесно связано с понятием «имплицитный автор». В работах Бахтина «первичный автор» и «вторичный автор» предлагаются как обобщающие понятия для авторства. По его определению, «первичный автор» – не созданный, но создающий, а «вторичный» – созданный и создающий. «Первичный автор», являясь «автором-творцом», отличается от реальной личности и созданного предмета изображения. В отличие от «первичного автора», как было выше указано, «вторичный автор» – созданный и создающий. Поскольку «первичный автор» как создающий находится вне художественного мира, в этом мире существует лишь «вторичный автор» как представитель автора «первичного». Именно в нетождественности «первичного автора» и «вторичного автора» состоит сущность теории автора Бахтина. В его теории «первичный автор» ограничен не только от автора-человека, но и от «вторичного автора» как носителя речи в наррации. Данная характеристика также играет важную роль в определении понятия «имплицитный автор», столь существенного в современной нарратологии. Основная характеристика понятия «имплицитный автор» заключается в том, что «имплицитный автор» занимает промежуточное положение между «реальным автором» и «нарратором».

Ключевые слова: М.М. Бахтин; «первичный автор»; «имплицитный автор»; Уэйн Бут; авторство; образ автора.

Mira JUN (Seoul, Korea)

M. Bakhtin's "Primary Author" Concept and the "Implied Author" in Modern Narratology

Abstract. This paper is to study the correlation between M. Bakhtin's "primary

author" concept and the narratology term "implied author". The concept of the implied author was introduced by an American scholar Wayne C. Booth. This notion is related to a certain instance which exists in the process of creation and perception of a literary work, irrespective of the author's personality. The works of the Russian researchers of the 20th century are significant for the study of the implied author concept and its origins. The variety of papers of the period in question allow us to track back the results of the "author" concept at the theoretical level of knowledge, namely: the formalist "author-mask" pattern, V.V. Vinogradov's "author's image" concept, M. Bakhtin's categories of the "primary author" and "secondary author, B. Korman's author as an "intertextual phenomenon". There M. Bakhtin's concept of the "primary author" is closely associated with that of "implied author". M. Bakhtin suggests the "primary author" and the "secondary author" as general notions of authorship. According to him, the "primary author" is not a created but a creating one, whereas the "secondary author" is created and creating. The "primary author" as "author-creator" is different from a real personality and the subject of creation. Unlike the "primary author", the "secondary" one is created and creating. As a creator, the "primary author" is outside the artistic world, where only the "secondary author" exists as a representative of the "primary author". This inequality is the basis of M. Bakhtin's author theory, where the "primary author" is separated not only from the author as a human being, but from the "secondary author" as a speaker in narration. This feature is crucial for denoting the "implied author" concept in modern narratology, the major point being that the "implied author" is intermediate between the "real" one and the "narrator".

Key words: M. Bakhtin; primary author; implied author; W. Booth; author; authorship.

Понятие «имплицитный автор» (implied author) было введено в науку американским литературоведом Уэйном Бутом в 60-е года XX века. Данное понятие относится к некой авторской инстанции, возникающей в процессе творчества и восприятия художественного произведения независимо от реальной личности автора. Китайская исследовательница Дан Шэнь отметила, что «Бут предложил концепцию "имплицитный автор" на более высоком теоретическом уровне, исключая из рассмотрения писателя, и поддержал эстетический идеал безличности. "Имплицитный автор" – это уникальный термин, указывающий на создателя текста» [Shen 2011, 84].

При изучении понятия «имплицитный автор» и его предыстории наибольший интерес представляют труды русских исследователей XX века, так как в это время в России появлялись новые попытки создать теоретико-методологические установки литературоведения. По сравнению с тем, что в западной науке «новая критика», направленная на изучение формально-стилистического толкования литературного текста, сформировалась в 1940-е годы, русские ученые XX века значительно раньше раскрыли новые пути к системно-теоретическому подходу в литературоведении.

В данный период многие русские литературоведы, филологи, лингвисты, активно участвовали в научном диалоге. По словам Р.О. Якобсона, «в русском языкознании и русском литературоведении конца XIX – на-

чала XX века, наряду с ведущими направлениями, равнодушными к вопросам формы, постоянно существовали попытки систематического исследования этой проблематики» [Якобсон 2011, 52]. При этом обсуждался широкий спектр теоретических проблем литературы в научных кругах. В рамках теоретического направления концепция «автор» является одной из основных проблем литературоведческого знания.

При рассмотрении истории литературы можно узнать, что «автор» как нейтральный термин широко распространился только в конце XVIII века. В античное время «автор считается носителем авторитета, который использует особые права и может передавать (или разрешать) эти права для того, чтобы продвигать что-либо или достичь каких-то целей» [Schönert 2009, 4]. В Средневековье и вплоть до начала XVIII века термин «автор» употреблялся для обозначения ученого или поэта. После этого, в конце XVIII века, в результате развития сферы культуры и искусства потребовалось определить понятие «автор» в юридическом смысле с целью дифференциации оригинального произведения от его репродукции и защиты авторских прав.

В этот период критики были ориентированы на концепцию «автор» вместе с его биографической историей для суждений о художественных текстах. Вопреки этой тенденции литературоведы и исследователи XX века отнесли к концепции «автор» как к предмету исследования, который необходимо классифицировать в процессе научной обработки текстов.

В различных научных работах данного периода мы можем проследить результаты анализа концепции «автор» на теоретическом уровне научного познания: модель «автор-маска» формалистов, концепция «образ автора» В.В. Виноградова, категории «первичный автор» и «вторичный автор» М.М. Бахтина, автор как «внутритекстовое явление» у Б.О. Кормана. Для этих ученых важно, что понятие «автор» необходимо рассматривать в рамках теоретико-методологической интерпретации. Они сходятся в том, что, в отличие от биографического и психологического подхода, объектом литературоведения является не реальная личность писателя, а создатель художественного мира как внутренняя инстанция произведения.

Несмотря на общее предварительное условие понимания категории «автор», существуют расхождения в трудах русских исследователей XX века. С нарратологической точки зрения данная разница имеет большое значение по отношению к понятию «имплицитный автор».

В нарратологии существует несколько попыток соотнести концепции русских ученых XX века с понятием «имплицитный автор». В исследовании теорий «автора» восточноевропейских литературоведов XX века немецкая исследовательница Катрина Гельц утверждала, что понятие «образ автора» у Виноградова является «предтечей концепта имплицитного автора» [Гельц 2014]. К тому же, опираясь на концепцию Кормана «внутритекстовое явление», немецкий нарратолог Вольф Шмид написал, что «если М.М. Бахтин проблему автора разработывал преимущественно в философско-эстетическом плане, то Б. Корман сосредоточивается на ис-

следовании поэтики» [Шмид 2003, 43–44].

Но, в моем представлении, данные интерпретации не учитывают особенности теории «автора» Бахтина и соотношение бахтинского понятия «первичный автор» и нарратологической концепции «имплицитный автор». Именно «первичный автор» наиболее тесно связан с понятием «имплицитный автор».

Для того чтобы исследовать отношение идей Бахтина к нарратологии, прежде всего необходимо отметить, что в его понимании категории «авторства» происходили некоторые смещения. Как всем известно, в ранних заметках «Искусство и ответственность», «К философии поступка» «автор», рассматриваемый в плане философии, является прежде всего субъектом поступка. Только в статье «Автор и герой в эстетической деятельности» впервые выявлен «автор» как субъект художественно-эстетической деятельности.

После того как роман и вербальное произведение искусства стали доминирующей темой в творчестве Бахтина 1930-х годов, в его работах можно наблюдать подвижность границы понятия «автор». В монографии «Проблемы творчества Достоевского» речь идет не только о понятии «автор-творец», который выступает на уровне создания полифонического мира, но и о понятии «автор» как носитель повествовательной речи. Н.К. Боневская указала, что «Бахтин построил свою концепцию авторства у Достоевского на иллюзорной роли автора в его романах – роли собеседника героев. Проблему автора-творца Бахтин не стремился решить» [Боневская 1986, 247].

В отличие от предыдущих работ, Бахтин сосредоточился на речевом аспекте авторства и литературном произведении. Боневская, отмечая основные моменты авторства в трудах Бахтина, также написала, что «если в «Авторе и герое...» автор выступал как деятельный дух, создающий «смысловое целое героя», то теперь Бахтин занимает периферийный слой авторской личности, каким является его «речевое сознание», порождающее «слово» [Боневская 2016, 96]. Граница данного понятия оказывается расширенной в сторону филологической отрасли.

Наконец, поздние работы Бахтина охватывают сферу гуманитарно-филологического мышления. При этом «первичный автор» и «вторичный автор» предлагаются как обобщающие понятия для авторства. Эти два понятия действуют не только в исследовании эстетической деятельности, но и в анализе вербального текста, скорее всего, под данными понятиями понимаются практически все аспекты теории автора у Бахтина.

В тексте «Из записей 1970–1971 годов», затрагивая проблему образа автора, Бахтин разработал различные его аспекты. По словам ученого, «автор» может выступать в двух статусах:

«Проблема образа автора. Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором). Первичный автор – *natura non creata quae creat*; вторичный автор – *natura creata quae creat*» [Бахтин 1979, 373].

Как видно из приведенной цитаты, «первичный автор» – не созданный, но создающий, а «вторичный» – созданный и создающий. Бахтин настаивал на необходимости разграничения авторства по характеристикам инстанции автора. «Первичный автор», являясь «автором-творцом», отличается от реальной личности и созданного предмета изображения. Он обладает безграничными творческими силами. По словам А.А. Фаустова, «первичный автор» понимается как «дух становления, “энергейя”, создающая активность, превращающая в материал творения и переплавляющая все, с чем соприкасается» [Фаустов 2005, 187].

Яркий пример, выявляющий особенности «первичного автора как творца», – автобиография. А.П. Чудаков, сопоставивший понимание категории «автор» у В.В. Виноградова и Бахтина, чтобы отметить особенность бахтинского автора, привел цитату об отличии «автора-творца» биографии от «автора-героя» из работы Бахтина [см. Чудаков 1980, 314]. В автобиографии герой в качестве объекта описания нередко отождествляется с «автором». Но Бахтин не согласен с данным подходом. В художественных произведениях, даже в автобиографии, «автор» не совпадает с самим собой и со своим героем.

При описании «героя» в автобиографии «автор» относится к «герою» как к предмету изображения, не к себе, а к «другому». В принципе, «автор» – создающий, а «герой» – созданный, то есть совпадение создающего и созданного есть противоречие, вместе с тем «автор-творец» должен строго отличаться от «автора-человека». Таким образом, «первичный автор» понимается как «созидающее начало, природу и характер которого воспринимающий может реконструировать по результату деятельности» [Тамарченко 2008, 11].

При этом Бахтин подчеркнул, что принципиальной особенностью категории «первичный автор» является то, что он «облекается в молчание» [Бахтин 1979, 373]. Несмотря на то, что «первичный автор» понимается как активная формирующая энергия, от своего имени ни одного слова он не произносит, поскольку по мысли Бахтина, литература представляет собой искусство «непрямого говорения» [Шмид 2003, 25]. Более того, в литературном мире художественный смысл проявляется только косвенно, поскольку «автор» является художественно-эстетическим субъектом смысла. Когда же автор «выступает с прямым словом», то он «превращается в публициста, моралиста, ученого и т.п.» [Бахтин 1979, 373]. В отличие от «первичного автора», как было выше указано, «вторичный автор» – созданный и создающий. Поскольку «первичный автор» как создающий находится вне художественного мира, в этом мире существует лишь «вторичный автор» как представитель автора «первичного».

В отличие от Бахтина, формалисты использовали метафоры «маска» и «лицо», чтобы показать, что автор – это лишь текстовая функция в художественном произведении. Ю.Н. Тынянов впервые предложил термин «маска» в своей статье «Достоевский и Гоголь». Но в его работе данный термин, включаясь в более широкий контекст, считается неким художествен-

ным приемом для стилизации и пародии. «Маска» понимается как способ размежевания внутреннего и внешнего характера персонажа, построения сюжетной структуры и увеличения эффектов стилизации и пародии.

После того, как Тынянов написал статью, обращая внимание именно на «авторскую маску», И.А. Груздев разработал новый подход к трактовке проблемы «маски». Его работа «является одной из первых по проблеме маски в отечественной литературной критике и литературоведении XX столетия» [Осьмухина 2016, 85]. В понимании Груздева автор художественного произведения всегда скрыт под маской. Он утверждал, что автор «заостряет тон и, проецируя себя в “маске”, словно кого-то “пародирует” <...> Ведь сама-то маска, в ее собственном значении, не что иное, как пародия человеческого лица, его преувеличение или искажение» [Груздев 1921, 6]. «Маска» обозначает аукториальные презентационные функции в повествовательном тексте. Без маски реальное «лицо» автора не имеет никакого значения для анализа произведения.

Однако при изучении рассуждений Груздева возникает проблематичный момент. Несмотря на то что он уделял внимание несовпадению авторской фигуры с повествователем и типологии повествователя, из-за неясности терминологии трудно отличить замаскированного автора от рассказчика и повествователя. Хотя создается впечатление, что замаскированный автор идентичен внутритекстовому автору, но данное понятие нечетко отграничено от повествующей инстанции в художественном произведении.

При анализе повествовательной речи указывается, что автор маскируется повествующим лицом произведения. К тому же в работе «Лицо и маска» ученый написал, что «рассказчик является особым персонажем, дополнительным характером повести, маской автора» [Груздев 1922, 219]. Касаясь этого вопроса, О.Ю. Осьмухина утверждала, что в работе Груздева «автор выдвигается в роли рассказчика, в связи с чем в произведении создается иллюзия его настоящего голоса, появляется авторское лицо, вплоть до “портретных признаков”. Это есть не что иное, как своеобразная игра на “тождестве” автора и рассказчика-очевидца» [Осьмухина 2016, 85]. В целом понятия «автор» и «авторская маска» у Груздева используется как синоним повествователя.

Такое смешение терминов появляется не только в работе Груздева, но и в творчестве Виноградова. Н.Д. Тамарченко отмечал, что «в научной традиции все три понятия – “повествователь”, “рассказчик” и “образ автора” – свободно смешивал В.В. Виноградов» [Теория литературы 2004, I, 244]. По своему происхождению понятие «образ автора» относится к стили повествования. Как отметил Д.С. Лихачев, «в центральной для В.В. Виноградова теме языка художественной литературы проблема “образа автора” в свою очередь являлась центральной же и наиболее важной» [Лихачев 1971, 212]. Его разработка данного понятия началась на уровне исследования художественного языка, и ученый уделял особое внимание изучению «образа автора» как стилистического феномена. При этом иногда в его работах «образ автора» и «повествователь» употребляются как

синонимы.

Хотя Гёльц писала, что понятие «образ автора» у Виноградова «обозначает не только структурно-семантическую функцию, имманентную по отношению к тексту или всему творчеству писателя и в процессе рецепции оформляющуюся в культурно-исторически обусловленное представление об авторе», но она одновременно признавала, что «образ автора обозначает в работах Виноградова также (и даже в первую очередь) “повествующий субъект”» [Гёльц 2014].

По словам ученого, «за художником всегда признавалось широкое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски» [Виноградов 1971, 128]. Здесь можно заметить, что при объяснении «образа автора» используется категория «маска», заимствованная из работ Груздева. Как для Груздева, так и для Виноградова характерно, что повествователь понимается как «замаскированный автор» и «образ автора» непосредственно относится к повествователю. В представлении Виноградова повествователь является замаскированным автором.

Уместно напомнить о широко известной полемике между двумя учеными по проблеме «образа автора». Бахтин противопоставил понятия Виноградова, и утверждал, что «“образ автора”, если под ним понимать автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее» [Бахтин 1975, 405]. В понимании Бахтина «первичный автор» характеризуется его единственной творческой инстанцией, и он как творец художественного мира никогда не является объектом изображения.

Именно в этой нетождественности «первичного автора» и «вторичного автора», то есть в несовпадении «автора-творца» с «повествователем», состоит сущность теории автора у Бахтина. В его теории «первичный автор» ограничен не только от автора-человека, но и от «вторичного автора» как носителя речи в наррации.

Данная характеристика также играет важную роль в определении понятия «имплицитный автор», столь существенного для современной нарратологии. Основная характеристика понятия «имплицитный автор» заключается в том, что «имплицитный автор» занимает промежуточное положение между «реальным автором» и «нарратором».

По определению Уэйна Бута, «“имплицитный автор” всегда отличается от автора как “реального человека (*real man*)”, который создает превосходную версию себя, то есть “второе я (*second self*)”, возникающее в результате творческой деятельности» [Booth 1983, 151]. Помимо воли самого писателя, «имплицитный автор» создается в процессе художественного творчества. «Имплицитный автор» как инстанция смысла не совпадает с физическим лицом автора.

Однако некоторые ученые отмечали потенциальное теоретическое противоречие в концепции Бута. Ансгар Нюннинг утверждал, что таковым представляется определение концепции «имплицитный автор» как струк-

турного элемента текста или установление тождественности адресата в коммуникативной модели повествования [см. Nünning 1997, 95–116]. Вопреки данным сомнениям, китайская исследовательница Шэнь подчеркнула, что «противоречия, указанные другими учеными, возникают в случаях, когда невнимательно толкуют концепцию Бута, использованную в разных формах» [Shen 2011, 80]. По ее мнению, Бут последовательно обращал внимание на то, что «имплицитный автор» – фигура, созданная реальным автором. В процессе творческой деятельности «автор» выступает как создающий, отличающийся от человека в повседневной жизни.

Более того, «имплицитный автор» и «нарратор» также нетождественны в повествовательном тексте. Это выясняется тогда, когда прослеживается история введения данного понятия. В западной нарратологии «имплицитный автор» был связан с исследованиями категории «ненадежного нарратора» [Schmid 2009, 164]. Когда в диегетическом мире появляется «ненадежный нарратор», событие описывается только с определенной ограниченной точки зрения (с субъективной позиции повествующего). При этом не только возникает недоверие к нарратору, но и обнаруживается авторская инстанция более высокого уровня. Американский литературовед Сиймор Чэтман отметил, что «ненадежность нарратора заключается в том, что его ценности кардинально расходятся с имплицитным автором» [Chatman 1978, 149]. То есть, появилось противостояние между эстетической нормой произведения, принадлежащей «имплицитному автору», и наррации, презентуемой «нарратором». В итоге эстетическая дистанция между «имплицитным автором» и «нарратором» также становится ясной.

Стремясь обобщить положения о повествовании, представленные Буттом, Чэтман предлагает диаграмму в рамках семиотической модели коммуникации [Chatman 1978, 151]. Диаграмма Чэтмана дает большинству нарратологов возможность понять не только повествовательные инстанции на различных уровнях, но и сущность понятия «имплицитный автор». В этой диаграмме реальный автор – создатель нарративного текста и адресант коммуникативной деятельности. И существует нарратор, от имени которого ведется повествование в диегетическом мире. На диаграмме отображается «имплицитный автор» как некая авторская фигура, отличающаяся от физического авторского лица и от повествующего лица как «нарратора».

На основе понятия «имплицитный автор» Вольф Шмид предложил новый термин «абстрактный автор» для обозначения текстовых признаков, образующих авторскую инстанцию. По определению немецкого ученого, «абстрактный автор – это образ автора, создаваемый читателем при соединении всех значений текста» [Шмид 2003, 51]. Эти два понятия характеризуются независимостью от намерения конкретного автора.

С одной стороны, по мысли Шмида, «абстрактный автор» создается читателем в процессе восприятия творческого результата деятельности. Но, с другой стороны, авторская фигура, являющаяся основой создания художественного мира, обладает некой креативной компетенцией. Немецкий ученый не обратил особое внимание на данную авторскую креатив-

ную компетенцию, не позволяющую вполне отождествить два смежных понятия: «абстрактного» и «имплицитного» авторства. Он отметил, что у Виноградова вопрос об «образе автора», поставленный Бахтиным, – «“когда и в какой мере в замысел автора (его художественную волю) входит создание образа автора?” – является неадекватным» [Шмид 2003, 53], так как, по его мнению, сущность авторской инстанции состоит в ее неизобразяемости. В отличие от Шмида, Бахтин в данном вопросе акцентировал внимание на творческой способности авторства, которая не относится к «образу автора», изображенному в тексте.

Креативная способность авторской инстанции обнаруживается в ходе изучения понятия «имплицитный автор». Уильям Неллес охарактеризовал данное понятие в теоретическом плане. По его определению, «имплицитный автор» сознательно создал художественный мир, вложил в него весь смысл, тонкость, двусмысленность и сложность, которые могут быть обнаружены в тексте. Исторические авторы, с другой стороны, могут создавать значения неосознанно или в нетрезвом виде, или могут быть не в состоянии успешно передать эти самые смыслы» [Nelles 1993, 26]. Неллес считает, что практическим создателем художественного мира является «имплицитный автор».

Исследуя особенности понятия «имплицитный автор», Шэнь присоединилась к американскому ученому. Она сделала акцент на том, что «“имплицитный автор” является единственным автором, кодировщиком и производителем текста. Он несет ответственность за каждое слово в тексте (его собственный выбор)» [Shen 2011, 91]. То есть, «имплицитный автор» – это фигура создателя, манифестированная стилистическими, структурными и идеологическими признаками текста.

В данном контексте «имплицитный автор» корреспондирует с бахтинским понятием «первичный автор». «Первичный автор (автор-творец)» как «активная формирующая энергия» совершенно отграничен от изображаемого в повествовательном тексте. «Первичный автор» и «имплицитный автор», находящиеся в промежуточном положении между «реальным автором» и «нарратором», присутствуют в художественном мире как единственный создающий. Они синонимичны по той решающей роли, какой они наделены в сотворении художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 355–380.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и поэтики. М., 1975. С. 204–407.
3. Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст. 1985. Литературно-теоретические исследования. М., 1986. С. 241–295.
4. Бонецкая Н.К. Проблема авторства в трудах М.М. Бахтина // Бонецкая Н.К. Бахтин глазами метафизика. М.; СПб., 2016. С. 68–128.

5. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 105–211.

6. Гёльц К. Теории автора в восточноевропейской филологии XX в. // Narratorium. 2014. № 1 (7). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633111> (дата обращения 12.11.2018).

7. Груздев И.А. Лицо и маска // Груздев И.А. Серапионовы братья: заграничный альманах. Берлин, 1922. С. 207–237.

8. Груздев И.А. О маске как литературном приеме // Жизнь искусства. 1921. № 811. С. 6.

9. Лихачев Д.С. О теме данной книги // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 212–232.

10. Осьмухина О.Ю. Феномен авторской маски в первой трети XX столетия // Филологические исследования: Сборник научных работ. Вып. 15. Киев, 2016. С. 73–92.

11. Тамарченко Н.Д. Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 11–14.

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

13. Фаустов А.А. О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании М.М. Бахтина // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 182–188.

14. Чудаков А.П. В.В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 285–315.

15. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

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

17. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1983.

18. Chatman S. Story and Discourse. Ithaca; New York, 1978.

19. Nelles W. Historical and Implied Authors and Readers // Comparative Literature. 1993. № 1. P. 22–46.

20. Schmid W. Implied Author // Handbook of Narratology: Contributions to Narrative Theory / edited by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin; New York, 2009. P. 288–300.

21. Schönert J. Author // Handbook of Narratology: contributions to Narrative Theory, edited by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin; New York, 2009. P. 1–13.

22. Shen D. What is the implied author? // Style. 2011. Vol. 45. № 1. P. 80–98.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Faustov A.A. O “pervichnom” i “vtorichnom” avtorakh v ponimanii M.M. Bakhtina [A Study on the Concept of M.M. Bakhtin’s “Primary” and “Secondary” Authors]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2005, no. 1, pp. 182–188. (In Russian).
2. Gruzdev I.A. O maske kak literaturnom priyeme [On the Mask as a Literary Device]. *Zhizn’ iskusstva*. 1921, no. 811, p. 6. (In Russian).

3. Nelles W. Historical and Implied Authors and Readers. *Comparative Literature*, 1993, no. 1, pp. 22–46. (In English).

4. Shen D. What Is the Implied Author? *Style*. 2011, vol. 45, no. 1, pp. 80–98. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [The Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i poietiki* [Issues of Literature and Poetics]. Moscow, 1975, pp. 204–407. (In Russian).

6. Bakhtin M.M. Iz zapisey 1970–1971 godov [From the Notes of 1970–1971]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, 1979, pp. 355–380. (In Russian).

7. Bonetskaya N.K. “Obraz avtora” kak esteticheskaya kategoriya [“Image of the Author” as an Aesthetic Category]. *Kontekst. 1985. Literaturno-teoreticheskiye issledovaniya* [Context. 1985. Literary and Theoretical Studies]. Moscow, 1986, pp. 241–295. (In Russian).

8. Bonetskaya N.K. Problema avtorstva v trudakh M.M. Bakhtina [The Problem of Authorship in the M.M. Bakhtin’s Works]. *Bonetskaya N.K. Bakhtin glazami metafizika* [M. Bakhtin Through the Eyes of a Metaphysic]. Moscow; Saint-Petersburg, 2016, pp. 68–128. (In Russian).

9. Chudakov A.P. V.V. Vinogradov i teoriya khudozhestvennoy rechi pervoy treti XX veka [V.V. Vinogradov and the Theory of Artistic Speech of the First Third of the 20th Century]. *Vinogradov V.V. O yazyke khudozhestvennoy prozy*: [On the Language of Fiction]. Moscow, 1980, pp. 285–315. (In Russian).

10. Gruzdev I.A. Litso i maska [The Face and the Mask]. *Gruzdev I.A. Serapionovy brat’ya: zagranichnyy al’manakh* [The Serapion Brothers: A Foreign Almanac]. Berlin, 1922, pp. 207–237. (In Russian).

11. Likhachev D.S. O teme dannoy knigi [About the Topic of This Book]. *Vinogradov V.V. O teorii khudozhestvennoy rechi* [On the Theory of Artistic Speech]. Moscow, 1971, pp. 212–232. (In Russian).

12. Os’mukhina O.Y. Fenomen avtorskoy maski v pervoy treti XX stoletiya [The Phenomenon of Authorial Mask in the First Third of the 20th Century]. *Filologicheskkiye issledovaniya: Sbornik nauchnykh rabot*. Issue 15. Kiyev, 2016, pp. 73–92. (In Russian).

13. Schmid W. Implied Author. *Hühn P., Pier J., Schmid W., Schönert J. (eds.). Handbook of Narratology: Contributions to Narrative Theory*. Berlin; New York, 2009, pp. 288–300. (In English).

14. Schönert J. Author. *Hühn P., Pier J., Schmid W., Schönert J. (eds.). Handbook of Narratology: Contributions to Narrative Theory*. Berlin; New York, 2009, pp. 1–13. (In English).

15. Tamarchenko N.D. Avtor [Author]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 11–14. (In Russian).

16. Vinogradov V.V. Problema obraza avtora v khudozhestvennoy literature [The Problem of the “Image of the Author” in Fiction]. *Vinogradov V.V. O teorii khudozhestvennoy rechi* [On the Theory of Artistic Speech]. Moscow, 1971, pp. 105–211. (In Russian).

(Monographs)

17. Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1983. (In English).

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

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

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

21. Yakobson R.O. *Formal’naya shkola i sovremennoye russkoye literaturovedeniye* [Formalism and Modern Russian Literary Criticism]. Moscow, 2011. (In Russian).

(Electronic Resources)

22. Gël’ts K. Teorii avtora v vostochnoyevropeyskoy filologii XX v. [The Theories of the Author in the East European Philology of the 20th Century]. *Narratorium*, 2014, no. 1(7). Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633111> (accessed 12.11.2018). (In Russian).

ДЖУН Мира, Сеульский университет.

Окончила аспирантуру кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Научные интересы: нарратология, теория романа, русская литература XX в.

E-mail: mira.jun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8566-7925

Mira JUN, Seoul National University.

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

E-mail: mira.jun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8566-7925

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00030

Е.В. Крюкова (Москва)

ИЗ ИСТОРИИ КОНЦЕПЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПАЛИМПСЕСТА: ТЕОРИЯ «БЕЛОГО ЗНАНИЯ» И «Б-ПРОСТРАНСТВА» У ТЕРРИ ПРАТЧЕТТА

Аннотация. В статье рассматривается малоизвестная, но важная для понимания концепции литературного палимпсеста теория «белого знания» и «Б-пространства» современного британского писателя Терри Пратчетта. Модель литературного палимпсеста, впервые нашедшая свое выражение в работе Ж. Жене́тта 1982 г. «Палимпсесты: литература во второй степени», помогла по-новому взглянуть на механизм преемственности литературного процесса. Использование понятия «палимпсест» в переносном значении как «иерархии просвечивающих друг через друга текстов» делает возможным увидеть, как за текстом проступают другие, написанные ранее. Свои варианты теории литературного палимпсеста разрабатывались не только литературоведами, но и писателями, среди которых отдельного внимания заслуживает создатель серии юмористического фэнтези «Плоский мир» Т. Пратчетт. Отталкиваясь от идей Дж. Толкина о «волшебном котле» как метафорическом сознании народа, Т. Пратчетт говорит о «белом знании» по аналогии с «белым шумом», а также «Б-пространстве». «Белое знание» понимается как комплекс общих представлений о литературе (произведениях, писателях, образах и т.д.), существующих у нас в сознании, но чей источник нельзя указать с точностью; немного шутовское «Б-пространство», или «библиотечное пространство», подразумевает, что все книги связаны друг с другом, а содержание новых книг можно вывести из уже существующих. В основе функционирования «белого знания» лежит механизм «повествовательной причинности»: предполагается, что рассказываемая история впитала в себя «вибрации» всех своих предшествующих изложений. В своей теории Т. Пратчетт делает акцент на рецептивной стороне, т.е. на читателе. Многочисленные и многослойные ассоциации, составляющие основу «белого знания», позволяют через «радость узнавания» привлечь внимание к, казалось бы, уже знакомым или понятным вопросам и темам, которые на современном витке истории предстают уже в ином свете.

Ключевые слова: интертекстуальность; литературный палимпсест; Ж. Жене́тт; Т. Пратчетт; фэнтези; «белое знание»; «Б-пространство»; Дж. Толкин; «волшебный котел»; «повествовательная причинность».

E.V. Kryukova (Moscow)

From the History of the Conception of Literary Palimpsest: Terry Pratchett's Theory of "White Knowledge" and "L-Space"

Abstract. The article considers the little known but critical to understanding the conception of literary palimpsest the theory of "white knowledge" and "L-space" by

the modern English author Terry Pratchett. The model of literary palimpsest originally expressed in G. Genette's "Palimpsests: Literature in the Second Degree" gave a new perspective on the mechanism of the continuity of literary process. Using the notion of palimpsest in its metaphorical meaning as "a hierarchy of texts superimposed on each other with traces of each still shining through" makes it possible to see earlier texts looming behind the one written. Not only literary scholars have come up with different theories of palimpsest, but also writers among whom the creator of comic fantasy "Discworld" Terry Pratchett is worthy of special attention. Drawing inspiration from J. Tolkien's idea of "the cauldron of story" as a metaphorically presented folk consciousness T. Pratchett talks about "the white knowledge" as is the case with "the white noise", and "L-space". "The white knowledge" represents a general idea of something be it a novel, an author, a character of a book etc. that we have in our heads but whose source you cannot pinpoint with certainty; the slightly comic "L-space" or "library space" implies that all books are interconnected and the content of new books can be inferred from the books already written. The functioning of "the white knowledge" is based on the mechanism of "narrative causality", when a story once told picks up the "vibrations" of all its recitals. In his theory T. Pratchett emphasizes the receptive side, i.e. the reader. Numerous multilayered associations behind "the white knowledge" allow via "the joy of recognition" to draw attention to seemingly familiar or clear issues and topics, which in the modern age already come across as different.

Key words: intertextuality; literary palimpsest; G. Genette; T. Pratchett; fantasy; "white knowledge"; "L-space"; J. Tolkien; "the cauldron of story"; "narrative causality".

Преемственность как один из главных факторов литературного процесса описывалась нормативной поэтикой, а затем и литературоведением посредством целого набора категорий – от известных со времен античности подражания и соревнования до появившейся в XX веке интертекстуальности.

По-новому осмыслить механизм преемственности позволяет, на наш взгляд, концепция литературного палимпсеста. Палимпсестом в древности называлась рукопись, написанная на пергаменте, на котором ранее уже был написан текст, т.е. новый текст наносился поверх старого, и таких слоев, проступающих друг через друга, могло быть неисчислимо много [Словарь античности 1989, 407]. О литературном палимпсесте впервые заговорил Жерар Жене́тт в своей работе 1982 г. «Палимпсесты: литература во второй степени». Говоря о второй степени, Жене́тт, в первую очередь, рассуждает о современной литературе, которая, по его мнению, интерпретирует модель, представленную в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени» (1913–1927), где в качестве слоев выступают всевозможные отсылки на классическую литературу прошлого [Genette 1997]. С тех пор эта концепция развивалась и уточнялась в работах разных видных ученых [Шатин 1997, Проскурин 2001, Тюпа 2013].

Использование понятия «палимпсест» не в источниковедческом, а в переносном значении, как «иерархии просвечивающих друг через друга

текстов», делает возможным рассматривать тексты с новой точки зрения – увидеть, как за данным текстом проступают другие, написанные ранее [Шатин 1997, 222]. Развитие этой идеи позволяет трактовать палимпсест как «порождающее устройство модели мира», складывающейся из «многообразных вариаций памяти, <...> размышлений и отражений в сознании» [Исаев, Владимирова 2017, 206–207].

Малоизвестным остается тот факт, что свои варианты теории литературного палимпсеста разрабатывали в критических работах некоторые писатели, не являвшиеся литературоведами. К их числу можно отнести современного британского писателя Терри Пратчетта, который предложил свое понимание литературы как палимпсестного письма, хотя и не пользовался термином «палимпсест», предпочитая говорить о «белом знании» и «Б-пространстве».

Терри Пратчетт является автором серии юмористического фэнтези «Плоский мир» (Discworld), которая стала настолько популярной, что Пратчетта признают одним из лучших писателей современности, а в 1998 году за вклад в литературу ему был присвоен орден Британской Империи. Сам Пратчетт говорил, что «Плоский мир» начался как «своеобразный антидот от плохой фэнтези» [Мир фантастики]. Сознательно соединяя вместе несколько сказочных вселенных в одну и размышляя о том, как связаны все написанные когда-либо тексты, Пратчетт создает неповторимый палимпсестный коллаж, который позволяет через многочисленные связи с другими текстами, часто представленными в юмористическом ключе, переосмыслить глубокие философские и социальные проблемы, с которыми сталкивается современное общество.

Для более глубокого понимания теории Терри Пратчетта необходимо принять во внимание взгляды Дж. Толкина, чье огромное влияние во многом сформировало жанр фэнтези в том виде, в котором оно существует сейчас. Дж. Толкин использовал такое понятие, как «волшебный котел» (the cauldron of story), которое можно трактовать как метафору, выражающую принцип литературного палимпсеста. В своей статье «О волшебных сказках» Дж. Толкин говорит о художественном сознании народа и представляет его в метафорическом образе вечно кипящего котла, в котором варятся вещи «древние», «могущественные», «прекрасные», «смешные» и «ужасные» и в который постоянно добавляют «новые ингредиенты, вкусные и невкусные» [Толкин 1992]. То, что попало в котел и поварилось там какое-то время, выходит из него другим, преобразованным, более забавным или страшным, но, в любом случае, более мощным, чем было до этого: это могут быть предания, сказки, песни, эпопеи и, если переключиться на современность, то и художественные тексты в самом широком смысле [Будур 2005]. Таким образом, суп, варящийся в котле, – это и уже созданный и все еще создаваемый народным сознанием фантастический мир, который, в свою очередь, является метафорическим отражением реальной жизни людей. Также Толкин отмечает роль создателя / рассказчика историй: «Говоря о Котле, не стоит забывать о Поварах. В Котле много всякой всячины,

и нельзя сказать, что Повара черпают ковшом наугад. Их выбор важен» [Толкин 1992]. Сейчас эта идея представляется как никогда важной, ведь возникновение массовой культуры наложило отпечаток на формы передачи и существования культурного знания, поэтому палимпсест сейчас включает еще и переосмысление тех или иных представлений в массовой культуре и литературе, оказывающей все большее влияние на «вариации памяти».

Сам Терри Пратчетт говорит, что в своих книгах он апеллирует, в первую очередь, к так называемому «белому знанию» (white knowledge), по аналогии с «белым шумом», под которым он подразумевает общие представления о чем-то, будь то какой-либо роман, писатель, литературный образ и т.д., существующие у нас в сознании, но чей источник нельзя указать с точностью: “If I put a reference in a book I try to pick one that a generally well-read, well-viewed, well-listened person has a sporting chance of picking up; I call this “white knowledge”, the sort of stuff that fills up your brain without you really knowing where it came from” [Words from the Master]. Заслуживающим отдельного внимания представляется тот факт, что автор указывает, на какого читателя он ориентируется – того, кто читает, смотрит и слушает происходящее в современной культуре, что еще раз подчеркивает иерархическое строение современных текстов, когда образы больше не существуют лишь в письменной литературе, но переосмысливаются в кинематографе и даже музыке. Оригинал переписывается на каждом последующем уровне – и речь, таким образом, идет о палимпсесте. Т. Пратчетт также объясняет механизм функционирования палимпсеста на рецептивном уровне для читателя, когда практически каждый слышал, например, о Дж. Толкине, но необязательно в контексте определенного произведения: “<...> even more people would have some knowledge of Tolkien – but I wouldn’t rely on people having read a specific story” [Words from the Master]. Т. Пратчетт говорит о сознательном использовании такого приема, когда в его книгах есть целые отрывки, эффект от которых «усиливается», если читатель понимает, «откуда идет эхо», но которые, в любом случае, смешны сами по себе: “There are a number of passages in the books which are “enhanced” if you know where the echoes are coming from but which are still, I hope, funny in their own right” [Words from the Master].

Рассуждая далее о «белом знании», автор уточняет: “Part of being human is to have a headful of received opinions, out-of-date information, half-digested and completely unconsidered factoids and a whole bunch of other stuff which we use instead of thinking. That’s my happy hunting ground” [Pratchett in Metherell-Smith and Andrews 1999]. Быть человеком по определению означает иметь определенный культурный код, который складывается из всего того, с чем столкнулся человек, в том числе опосредованно, будь то стереотипы, устаревшая информация, «полупереваренные» и полузабытые разрозненные факты, что и дает отправную точку автору, который использует этот огромный пласт наслоившихся друг на друга текстов. Апеллирование именно к «белому знанию» источника, а не к источнику напрямую, дает

возможность расширить потенциальную аудиторию читателей и при этом актуализировать этот самый источник для читателя, когда читатель сталкивается, например, с отсылкой не на самого А.П. Чехова, а на то, что, как среднестатистический человек полагает, представляет собой А.П. Чехов: “In my story, it’s not Chekhov really, but it’s what people that don’t know much about Chekhov think Chekhov is” [White 2000]. Применение современной логики к целому пласту «белого знания» позволяет по-новому взглянуть на знакомые предметы, разрушая попутно стереотипы.

Другим компонентом теории палимпсеста у Т. Пратчетта является «Б-пространство» (L-space), или «библиотечное пространство» (library space), придуманный писателем термин, касающийся современной литературы, согласно которому содержание новых книг может быть выведено из существующих [Abbott 2002]. Пратчетт отмечает, что все книги оказывают влияние на другие книги, а уже написанные книги стимулируют написание книг в будущем. Общая теория «библиотечного пространства», конечно, может показаться немного утрированной и комичной, и именно в таком ключе она упоминается в книгах «Плоского мира», где одним из персонажей является библиотекарь – волшебник, который по воле происшествия превратился в орангутана, но отказался превращаться обратно. И все же эта идея действительно отражает современное восприятие текста, так как предполагает, что содержание книг, еще не написанных, может быть выведено из книг уже существующих, что как нельзя лучше раскрывает концепт палимпсеста: «Все книги тесно связаны друг с другом через Б-пространство. Следовательно, при удачном стечении обстоятельств текст любой книги, которая когда-то была написана или *которой только предстоит быть написанной*, можно восстановить при помощи тщательного изучения уже существующих книг» [Пратчетт 2005, 24] (“All books are tenuously connected through L-space and, therefore, the content of any book ever written or *yet to be written* may, in the right circumstances, be deduced from a sufficiently close study of books already in existence” [Pratchett 1998, 23]).

Само же «Б-пространство» объединяет все библиотеки: «Все библиотеки по всему миру связаны с Б-пространством. Все библиотеки. Повсюду» [Пратчетт 2018, 247] (“All libraries everywhere are connected in L-space. All libraries. Everywhere” [Pratchett 1989, 171]).

Т. Пратчетт высказывает свои философские и эстетические взгляды не только в интервью или специально написанных статьях, но и в своих книгах. Наиболее любопытным в этом плане является роман 1991 г. «Ведьмы за границей» (“Witches Abroad”), который даже начинается не с описания места и времени повествования, а с небольшого введения в его палимпсестную «теорию историй», лежащую в основе функционирования «белого знания»: «Сказки – вещь очень важная. Люди думают, что сказки создаются людьми. На самом же деле все наоборот. Сказки существуют совершенно независимо от своих героев. <...> Сказки, эти длиннющие колышущиеся ленты обретших форму времени и пространства, порхая,

носились по вселенной с самого начала времен. При этом они постепенно эволюционировали. Слабейшие вымерли, а сильнейшие выжили и со временем разтолстели – ведь люди пересказывали их раз за разом» [Пратчетт 2016, 7] (“Because stories are important. People think that stories are shaped by people. In fact, it’s the other way around. Stories exist independently of their players. <...> Stories, great flapping ribbons of shaped space-time, have been blowing and uncoiling around the universe since the beginning of time. And they have evolved. The weakest have died and the strongest have survived and they have grown fat on the retelling...stories, twisting and blowing through the darkness” [Pratchett 1991, 8]).

Таким образом, автор представляет истории как отдельные независимые сущности, которые становятся сильнее с каждым новым повторением. Любопытно и то, что истории описываются как живые сущности, которые эволюционируют в чисто дарвинском смысле. Иными словами, перед нами представлена «теория эволюции» сказок, которая и лежит в основе функционирования «белого знания». Одни истории выживают, и их продолжают читать и рассказывать все больше и больше людей. И есть те истории, которые, недолго просуществовав, забываются и погибают, не сумев приспособиться к изменяющимся условиям. Сильные истории затягивают рассказчиков, которые уже не могут не подчиниться законам рассказываемой истории. Далее автор дает название этому механизму: «Это называется теорией повествовательной причинности и означает, что сказка, стоит ей начаться, *приобретает форму*. Она моментально впитывает вибрации всех своих предшествующих изложений, которые когда-либо имели место. Вот почему истории все время повторяются» [Пратчетт 2016, 7] (“This is called the theory of narrative causality and it means that a story, once started, *takes a shape*. It picks up all the vibrations of all the other workings of that story that have ever been. This is why history keeps on repeating all the time” [Pratchett 1991, 8]).

Эта «повествовательная причинность» и является отсылкой к предмету нашего исследования. С каждым новым повторением текст становится «сильнее», узнаваемым для большего количества людей, но при этом постоянно меняясь, приобретая все новые черты, что опять-таки указывает на литературный палимпсест. Похожую мысль высказывал ещё Дж. Толкин, на что уже указывалось ранее. Развивая эту идею дальше, можно сказать, что все истории уходят своими корнями в далекое прошлое: это такие базовые структуры, которые приобретают определенную власть над читателем и его жизнью уже самим своим существованием [Abbott 2002]. Пратчеттовские герои, в частности, находятся в ещё большей власти, поскольку «повествовательная причинность», или способность историй контролировать своего читателя или слушателя, является реальностью Плоского мира, что в своем роде гипертрофирует концепт палимпсеста, благодаря чему гораздо сильнее визуализируется механизм его функционирования.

Развивая дальше теорию «повествовательной причинности», Т. Прат-

четт говорит: «Тысяча героев похищала у богов огонь. Тысяча волков пожирала бабушку, тысяча принцесс достаивалась поцелуя. Миллионы безвестных актеров, сами того не сознавая, проходили проторенными сказочными тропками. В наше время такого просто быть не может, чтобы третий, самый младший, сын какого-нибудь короля, пусть он на подвиги, до этого оказавшиеся не по плечу его старшим братьям, не преуспел бы в своих начинаниях» [Пратчетт 2016, 7–8] (“So a thousand heroes have stolen fire from the gods. A thousand wolves have eaten grandmother, a thousand princesses have been kissed. A million unknowing actors have moved, unknowing, through the pathways of story. It is now *impossible* or the third and youngest son of any king, if he should embark on a quest which has so far claimed his older brothers, *not to succeed*” [Pratchett 1991, 8–9]).

Эта совокупность аллюзий не только представляет собой метатекстуальное включение, но и иллюстрирует размышления автора о повторяющихся сюжетах в легендах, мифах и сказках. Так, миф о похищении огня встречается в абсолютно разных культурах – это и знакомый практически каждому древнегреческий миф о Прометее, и менее знакомый широкому читателю миф о Матарिशване из древнеиндийской Ригведы, принесшему божественный огонь на землю [Березкин, Дувакин]. В свою очередь, волшебный поцелуй также является часто повторяющимся элементом во многих волшебных сказках, а мотив удачливости именно самого младшего из братьев является неотъемлемым компонентом фольклорных сказок, легенд и мифов многих народов [Uther 2004].

Развивая далее свою теорию, Пратчетт даже ставит своих героев в такие рамки, что они находятся в полной власти сказок, на чем и основывается сюжет романа «Ведьмы за границей». Сам автор говорит о нем, что это «сказка о сказках», из чего следует, что автор сознательно пишет на метауровне – историю об историях [Пратчетт 2016, 10]. В этом романе одной из героинь, ведьме Лилит (Lilith) практически удается подогнать реальность под сказочную схему, т.е. палимпсест захватывает в себя и саму реальность. Любопытным в этом отношении является также тот факт, что Пратчетт дает новую перспективу на старые сказки, модифицируя традиционное повествование и описывая происходящие события с точки зрения ведьм, расширяя таким образом традиционную роль ведьм в сказках.

В заключение следует отметить, что теория «белого знания» и «Б-пространства» Т. Пратчетта является важным этапом в истории концепции литературного палимпсеста. Через введение в палимпсест субъективного момента – момента узнавания – писатель делает акцент именно на рецептивной стороне, т.е. на читателе. И, действительно, палимпсест имеет дело не просто с текстами, созданными ранее, но текстами узнаваемыми, и, что не менее важно, с нашим «воспоминанием», представлением об этих текстах. Многочисленные и многослойные ассоциации, составляющие основу «белого знания», позволяют через «радость узнавания» привлечь внимание к, казалось бы, уже знакомым или понятным вопросам и темам, которые на современном витке истории предстают уже в ином

свете.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin> (дата обращения 14.06.2019).
2. Будур Н.В. Сказочная энциклопедия. М., 2005. URL: https://books.google.ru/books?id=_X49ywrpGS8C&pg=PA454#v=onepage&q&f=false (дата обращения 14.06.2019).
3. Исаев С.Г., Владимиров Н.Г. Актуальная поэтика: Смена художественной парадигмы. Великий Новгород, 2017.
4. Демиург Плоского мира Терри Пратчетт // Мир фантастики. URL: <http://old.mirf.ru/Articles/art3842.htm> (дата обращения 14.06.2019).
5. Пратчетт Т. Ведьмы за границей: фантастический роман / пер. с англ. П. Киракозова под ред. А. Жикаренцева. М., 2016.
6. Пратчетт Т. Последний континент: фантастический роман. М., СПб., 2005.
7. Пратчетт Т. Стража! Стража! / пер. с англ. Б. Жужжунава. М., 2018.
8. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 2001.
9. Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках // Толкин Дж.Р.Р. Приключения Тома Бомбадила и другие стихи из Алой Книги: Стихи и повести. М., 1992. URL: <http://fairypot.narod.ru/story/Tolkien.htm> (дата обращения 14.06.2019).
10. Тюпа В.И. Поэтика палимпсеста в «Докторе Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25). С. 141–152.
11. Словарь античности / сост. Й. Ирмшер; отв. ред. В.И. Кузищин; пер. с нем. М., 1989.
12. Шатин Ю.В. Минея и палимпсест // Ars interpretandi: Сб. статей к 75-летию Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 221–233.
13. Abbott W.T. White Knowledge and the Cauldron of Story: The Use of Allusion in Terry Pratchett's Discworld. MA thesis. Johnson City, 2002. URL: <http://dc.etsu.edu/etd/630/> (дата обращения 14.06.2019).
14. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Lincoln, 1997.
15. Metherell-Smith S.J. and Andrews D. Terry Pratchett: Carpe Discworld // Crescent Blues. URL: <http://www.lspace.org/about-terry/interviews/crescentblues.html> (дата обращения 14.06.2019).
16. Pratchett T. Guards! Guards! London, 1989.
17. Pratchett T. The Last Continent. London, 1998.
18. Pratchett T. Witches Abroad. London, 1991.
19. Uther H.-J. The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Parts I-III. Helsinki, 2004.
20. White C.A. A Conversation with Terry Pratchett // The Internet Writing Journal, April 2000. URL: <http://www.writerswrite.com/journal/apr00/pratchett.htm> (дата обращения 14.06.2019).
21. Words from the Master // The Annotated Pratchett File, v 9.0. URL: <https://www.lspace.org/books/apf/words-from-the-master.html> (дата обращения 14.06.2019).

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Tyupa V.I. Poetika palimpsesta v "Doktore Zhivago" [The Poetics of Palimpsest in "Doctor Zhivago"]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2013, no. 2 (25), pp. 141–152. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Shatin Yu.V. Mineya i palimpsest [Menaion and Palimpsest]. *Ars interpretandi: Sb. statey k 75-letiyu Ju.N. Chumakova* [Ars interpretandi: A Collection of Research Papers in 75-th Anniversary of Ju.N. Chumakov]. Novosibirsk, 1997, pp. 221–233. (In Russian).

(Monographs)

3. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln, 1997. (Translated from French into English).

4. Irmsher J. (ed.) *Slovar' antichnosti* [Dictionary of Antiquity]. Moscow, 1989. (Translated from German into Russian).

5. Isaev S.G., Vladimirova N.G. *Aktual'naya poetika: Smena khudozhestvennoy paradigmy* [Actual Poetics: The Change of Artistic Paradigm]. Velikiy Novgorod, 2017. (In Russian).

6. Proskurin O.A. *Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyy palimpsest* [Pushkin's Poetry or Movable Palimpsest]. Moscow, 2001. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Abbott W.T. *White Knowledge and the Cauldron of Story: The Use of Allusion in Terry Pratchett's Discworld*. MA thesis. Johnson City, 2002. Available at: <http://dc.etsu.edu/etd/630/> (accessed 14.06.2019). (In English).

(Electronic Resources)

8. Berezkin Yu.E., Duvakin E.N. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskiy katalog* [Thematic Classification and Territorial Distribution of Folklore-related Mythological Motifs. Analytical Catalog]. Available at: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 14.06.2019). (In Russian).

9. Budur N.V. *Skazochnaya entsiklopediya* [Fairy-Tale Encyclopedia]. Moscow, 2005. Available at: https://books.google.ru/books?id=_X49ywrpGS8C&pg=PA454#v=onepage&q&f=false (accessed 14.06.2019). (In Russian).

10. Demiurg Ploskogo mira Terri Pratchett [Demiurge of the Flat World Terry Pratchett]. *Mir fantastiki* [World of fiction]. Available at: <http://old.mirf.ru/Articles/art3842.htm> (accessed 14.06.2019). (In Russian).

11. Metherell-Smith S.J. and Andrews D. Terry Pratchett: Carpe Discworld. *Crescent Blues*. Available at: <http://www.lspace.org/about-terry/interviews/crescentblues.html> (accessed 14.06.2019). (In English).

12. Tolkien J.R.R. O volshebnykh skazkakh [On Fairy Stories]. *Tolkien J.R.R. Priklyucheniya Toma Bombadila i drugiye stikhi iz Aloy Knigi: Stikhi i povesti* [The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses from the Red Book: Poems and Stories]. Moscow, 1992. Available at: <http://fairypot.narod.ru/story/Tolkien.htm> (accessed 14.06.2019). (In Russian).

13. White C.A. A Conversation with Terry Pratchett. *The Internet Writing Journal*. Available at: <http://www.writerswrite.com/journal/apr00/pratchett.htm> (accessed 14.06.2019). (In English).

14. Words from the Master. *The Annotated Pratchett File, v9.0*. Available at: <https://www.lspace.org/books/apf/words-from-the-master.html> (accessed 14.06.2019). (In English).

Крюкова Екатерина Викторовна, Российский государственный гуманитарный университет.

Магистр лингвистики, соискатель степени кандидата филологических наук на кафедре теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. Научные интересы: литературный палимпсест, переводоведение, английская литература, юмористическое фэнтези.

E-mail: ev_kryukova@il-rgggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-7770-8320

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

Master of Linguistics, postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: literary palimpsest, translation studies, English literature, comic fantasy.

E-mail: ev_kryukova@il-rgggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-7770-8320

Фольклористика
Folklore Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00031

Ц.Б. Селеева (Элиста)

**РЕЛИКТЫ ОХОТНИЧЬЕГО УКЛАДА И ПРОМЫСЛА
В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ КАЛМЫКОВ И НАРОДОВ
ТРАНСГРАНИЧНЫХ РЕГИОНОВ (статья первая)***

Аннотация. Тема исследования связана с проблемой культурной и социальной адаптации человека в природе и обществе. В рамках этой проблемы вычерчивается круг вопросов, связанный с отношением человека и природы, степенью его зависимости от природы, хозяйственными занятиями и образом жизни, народными знаниями о природе и животном мире, мировоззрением и духовной культурой. Сказочно-эпический фольклор тюрко-монгольских народов богат и насыщен этнографическими подробностями описания охоты, что позволяет реконструировать охотничий уклад, его мировоззренческие, идеологические аспекты, проследить историческое развитие и трансформацию. Анализ показал, что реликты охотничьего уклада довольно обильны в фольклорной традиции народов Центральной Азии, что отражает древнюю эпоху расселения в Южной Сибири предков тюрко-монгольских и тунгусо-маньчжурских народов в соседстве с угросамодийскими племенами; охотничья тематика в архаическом эпосе имеет определяющую роль, а в сказочной и несказочной прозе выделяются древние персонажи – пеший охотник Йовгн Мерген, охотник Эрхий-Мергена, образ которого связан с солярным мифом. Древняя охотничья жизнь, охотничьи представления находят выражение в архаических сказочно-эпических мотивах и сюжетах. Сохранившийся в фольклорной традиции калмыков архаический мотив «охоты на оленя и марала» является свидетельством специфики охоты у предков калмыков ойратов, обитавших на просторах Центральной Азии и Южной Сибири. В ойратском фольклоре сохранились пережитки родовых отношений, связанные с охотой и обрядом инициации, существовавшими прежде социальными явлениями и институтами, социализацией мужчин в «мужских союзах». Исследование выявило, что охота играла значимую роль в жизни кочевника, которая была одновременно и развлечением знати, и способом тренировки воинов, и средством добывания дополнительного питания. Выделены способы и виды охоты у калмыков: индивидуальная и коллективная охота, пешая и конная, охота с ловчими птицами. Облачная охота у монгольских народов сохраняла наиболее архаичные черты вплоть до

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого (проект «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

начала XX в. и содержала в себе элементы древней идеологии, представляющей собой хорошо разработанный общественный институт с развитой системой социальных отношений.

Ключевые слова: охота; охотничий уклад; охотничий промысел; народы Центральной Азии; фольклорная традиция; хозяйственно-культурный тип.

Ts.B. Seleeva (Elista)

**The Relicts of Hunting and Fishing in the Folk Tradition of
the Kalmyks and Peoples of the Cross-Border Cultures (Article 1)****

Abstract. The research topic is connected with the problem of cultural and social adaptation of man in nature and society. Within the framework of these problems, a circle of questions is drawn up associated with the relationship between man and nature, the degree of its dependence on nature, economic activities and lifestyle, popular knowledge about nature and the animal world, worldview and spiritual culture. The fairy-tale epic folklore of the Turkic-Mongolian peoples is plentiful and rich in ethnographic details of the description of hunting, which allows you to reconstruct the hunting structure, its philosophical, ideological aspects, to trace historical development and transformation. The analysis showed that the relics of the hunting structure are quite abundant in the folk tradition of the peoples of Central Asia, reflecting the ancient era of the settlement of the ancestors of the Turkic-Mongolian and Tungus-Manchu peoples in Southern Siberia in the neighborhood of the Ugric-Samoyed tribes; hunting themes have a decisive role in the archaic epos, and ancient characters stand out in fairy-tale and fairy-tale prose – the foot hunter Jovgn Merген, the hunter Erhiy-Mergen, whose image is associated with the solar myth. The ancient hunting life, hunting ideas are expressed in archaic fairy-tale-epic motifs and plots. The archaic motif of “deer and deer hunting”, preserved in the Kalmyk folk tradition, is evidence of the specificity of hunting among the ancestors of the Kalmyks Oirats who used to live in the expanses of Central Asia and Southern Siberia. In the Oirat folklore, there are survivals of clan relations associated with hunting and the rite of initiation, which existed before social phenomena and institutions, the socialization of men in “male unions”. The study revealed that hunting played a significant role in the life of a nomad, which was both an entertainment of the nobility, and a way to train soldiers, as well as a means of obtaining additional food. The methods and types of hunting for the Kalmyks were identified: individual and collective hunting, foot and horse hunting, hunting with hunting birds. The hunt by the Mongolian peoples retained the most archaic features until the beginning of the 20th century and contained elements of an ancient ideology, which is a well-developed public institution with a developed system of social relations. Folk materials, on the one hand, reflect the real scenes of hunting life, and on the other, ancient mythological views related to taboos and totemistic cults, veneration of animals, beliefs in spirits, rituals and rituals

** The study was carried out with the financial support of a grant in the form of a grant from the federal budget allocated to State support for scientific research led by a leading scientist (project “From Paleogenetics to Cultural Anthropology: a Comprehensive Inter-Disciplinary Study of Traditions of Peoples of Transboundary Regions: Migration, Intercultural Interaction and a Picture of the World”).

aimed at successful hunting. The reflection of the hunting structure and fishing in folklore is an archaic layer, preserved in the form of relict phenomena.

Key words: hunting; hunting structure; hunting tradition; the peoples of Central Asia, folk tradition; economic and cultural type.

Предлагаемая статья является первой частью исследования реликтов традиционной охоты, нашедших отражение в фольклоре калмыков и тюрко-монгольских народов Центральной Азии и Южной Сибири, сквозь призму реконструкции в их историческом развитии и трансформации. В этой части изысканий мы сосредоточим внимание на рассмотрении ранних форм хозяйствования, способов и видов индивидуальной охоты (пешей, верховой и псовой), а также фольклорном осмыслении древней охоты.

Хозяйственные занятия, явившиеся гармоничной формой адаптации человека к окружающей природной среде, определяли образ жизни народов Центральной Азии и Южной Сибири (кочевой, полукочевой, оседлый, полуседлый). Чаще всего в хозяйственном комплексе превалировали одна или две отрасли, что наложило отпечаток на культуру каждого народа.

Различным у кочевников-скотоводов было соотношение кочевого скотоводства с охотой, выступающей подсобным занятием. В этнографии сложилось традиционное мнение о достаточно высокой роли охоты в хозяйстве кочевых народов Южной Сибири [Потапов 1984; Вайнштейн 1973; Марков 1976]. «С возникновением кочевого скотоводства охота входит составной неразрывной частью в комплексное хозяйство и играет немаловажную роль в новом хозяйственно-культурном типе, сохраняя при этом некоторые элементы материальной культуры предыдущего периода развития, и определяет, как следствие, сохранение некоторых архаичных форм идеологии» [Жамбалова 1991, 5].

Суть научной проблемы заключается в реконструкции особенностей охотничьего хозяйственно-культурного типа, которые сохранились в виде реликтов в культуре кочевников тюрко-монгольской общности. Исследование традиционной охоты у тюрко-монгольских народов дает возможность проследить ее историческое развитие и трансформацию. Целью исследования является изучение реликтов охотничьего уклада и промысла, нашедших отражение в фольклоре и традиционной культуре калмыков и народов трансграничных регионов.

Наряду с рыболовством и собирательством охота относится к ранней форме хозяйствования, претерпевшей эволюционные изменения в ходе исторического процесса. Изменение охотничьего хозяйствования было связано со сложением разных этнических общностей и миграцией племен и народов, что создало предпосылки для возникновения локальных вариантов человеческой культуры, обусловленных, прежде всего, многообразием источников существования на осваиваемых человеком территориях – лесных охотников и равнин аридной зоны.

На этнической территории монгольских народов исторически складывалась и взаимодействовала культура степных и «лесных» племен, что и

определило в последующем своеобразие хозяйственно-культурного комплекса кочевников-скотоводов данного ареала обитания. Выход монгольских племен в степные районы способствовал переходу от охотничьего типа хозяйства к кочевому скотоводству.

В XI–XIII вв. основная часть монголов занималась кочевым скотоводством. Вместе с тем в их жизни определенную роль продолжала играть охота. Плано Карпини сообщал о монголах XIII в.: «Мужчины ничего вовсе не делают, за исключением стрел, а также имеют отчасти попечение о стадах; но они охотятся и упражняются в стрельбе» (см. Карпини П. История монголов) [цит. по: Батмаев 1993, 129]. Гильом де Рубрук считал, что «охотой они добывают себе значительную часть своего пропитания» (см. Рубрук Г. Путешествие в восточные страны) [цит. по: Батмаев 1993, 129]. Марко Поло, подтверждая наблюдения своих предшественников, также замечал: «Мужья ни о чем не заботятся; воюют да с соколами охотятся на зверя и птицу» [Книга Марко Поло 1956, 88].

Монгольский историк Чулууны Далай, рассматривая монгольское общество XIII–XIV вв., приходит к следующим выводам: «Охоту у монголов в то время можно подразделить на два вида, которые следует назвать “большие облавные охоты” и “охота за дичью”, служившая подспорьем в хозяйстве простых аратов. Простые монгольские араты стремились с помощью охоты лишь дополнить свои средства существования. Всюду араты, имевшие скоты, одновременно промышляли дичью, увеличивая свой рацион повседневного питания» [Далай 1983, 90].

По данным средневековых письменных источников, доминирующей хозяйственной деятельностью степных монгольских племен в XI в. являлось кочевое скотоводство, а в периферийной зоне центрально-азиатского кочевого мира обитали звероловецкие («лесные») племена. Понятие «лесные племена», не определяли этнической принадлежности, а указывали на место обитания и связаны с типологизацией по хозяйственно-культурному признаку [Жамбалова 1991, 6].

В «Сборнике летописей» Рашид-ад-дина и «Сокровенном сказании» указано, что монгольские племена были разделены на две группы, согласно их образу жизни и ведению хозяйства: на группу племен лесных, или «звероловных», и на группу степных, или скотоводческих. Монгольские «лесные» племена жили в ту пору у озера Байкал на верховьях Енисея и по Иртышу; степные скотоводы кочевали на больших пространствах по степям и горным пастбищам, начиная от местности, лежащей у озера Кулун-Буир, вплоть до западных отрогов Алтайских гор. Часть монгольских скотоводов обитала и еще южнее, расположившись по ту сторону Гоби, близ китайской великой стены. Среди монгольских племен встречались и такие, которые принадлежали и к степным, и к лесным, одновременно [Владимирцов 2002, 328–329].

Генетическое родство современных калмыков с «лесными народами» определяется территориальной общностью предков калмыков ойратов. Истоки этногенеза средневековых ойратов и их потомков калмыков уxo-

дят в глубокую древность, связаны с древнейшими протомонгольскими племенами Центральной Азии и сложением древнейратского племенного союза в верховьях Енисея и Прибайкалья [Авлиев 2002, 182; Санчиров 2004].

Калмыки издавна занимались охотой и рыболовством как хозяйственными подсобными занятиями. Процесс охоты у калмыков носит название *аңһучлһн* – от общего названия зверей *аң*. Стереотипы наблюдения человека за природой, зверями, представления об охоте находят отражения в пословицах и поговорках калмыков:

Чон көгшрхләрн тег бәрдг [Пословицы... 2007, 599] (*Когда волк дряхлеет, он предпочитает держаться ближе к степи*); Көгшн чон нег хөөнд эзн [Пословицы... 2007, 600] (*Старый волк справится лишь с одной овцой*); Хулжн туула һурвн кевтүртэ [Пословицы... 2007, 603] (*У трусливого зайца три лежбища*); Уулд өөрһн гөрэс идж, үснд өөр заһс идх [Пословицы... 2007, 597] (*Близко расположенные к горе питаются мясом зверей, а близко расположенные к воде – рыбой*); Эәмг меддг уга зээсн ширдг эләдг / Аң бәрдг уга ноха хот хорадг [Пословицы... 2007, 597] (*Зайсан, не знающий своих владений, протирает войлок, на котором сидит, / Собака, которая не ловит зверей, только переводит пищу*); Базхулх күн барсин мөр мөрддг [Пословицы... 2007, 599] (*Кому быть помятым, тот идет по следу барса*); Аңчн аң эрж, / Адучн белчэр эрнэ [Пословицы... 2007, 604] (*Охотник ищет зверя, / Табунык – настбище*); Хотарн орсн гөрэсиг / Хаж авсн мергн – мергн биш [Пословицы... 2007, 606] (*Не меткий стрелок, кто застрелил зверя, / Случайно забежавшего в хотон*).

Древняя охотничья жизнь, охотничьи представления находят выражение в архаических сказочно-эпических мотивах превращения в фольклоре монгольских народов. Связанность с охотничьей жизнью обуславливает превращения героев в различных зверей и птиц (в оленя, в джейрана, в белку, в горностая, в ястреба, в орла и т.д.). Типическими являются фольклорные мотивы превращения героя в определенного зверя или птицу, чтобы пересечь океан, земные пространства, взобраться на горную вершину, поймать душу мангаса.

В калмыцкой сказке «Күүкн баатр» («Девушка-богатырь») происходит превращение зайца из куска сваренной заячьей печени:

Как-то утром богатырь Дамбин Улан отправился он на охоту. С утра до обеда был он занят погоней за зайцем, поймал, принеся домой, снял с него шкуру и поставил вариться. Вдруг из кипящего чана выпал кусок печени на шкуру и, превратившись в зайца, убежал [Хальмг туульс 1972, 97] (перевод калмыцких сказочных эпизодов здесь и далее авторский).

Обилие и легкость, характер превращений в зверей и птиц переносит нас в область древнейших представлений архаического родового общества. К этим древним представлениям относит нас и обилие образов-вест-

ниц в улигерах. Разные птицы (сороки, вороны, орлы) человеческим голосом (речью) извещают героев об опасности, о том, что происходит в стане врагов или у них дома [Уланов 1963, 108].

В сказках не только птицы, но и звери владеют человеческой речью, обладают сокровенным знанием и дают советы. В калмыцкой сказке «Нал хаана Отхн Шар көвүн» («Отхон Шара, сын Гал-хана») пойманный на охоте заяц приносит герою весть о суженой:

Младший сын хана Гала все время охотился. Как-то выехал Отхон Шара на охоту пострелять зверя и птицу. Во время охоты выскочил заяц и помчался. Отхон Шара погнался за зайцем. Гнался и когда настиг, заяц спросил: «Предпочтешь мои сокровенные слова или чашу мяса и шкуру мою размером с ладонь?» Юноша, подумав, ответил: «Послушаю твои сокровенные слова». Заяц сказал: «Суженая твоя живет у горизонта, там, где сливается земля с небом» [Хальмг туульс 1961, 159].

В древности люди наделяли зверей магическими и человеческими качествами, считали, что звери способны понимать человеческую речь.

В синьцзян-ойратской сказке «Тенүл күүкн» («Девушка-бродяжка») говорится о чудесной птице, пойманной охотником. Чудесное свойство птицы заключено в ее внутренних органах – сердце и печени. Отведавший их первым наделяется чудесным качеством – выплевывать золотые и серебряные монеты:

В давние времена жил один охотник. В течение многих лет охотился он на зверей и птиц, что стал различать и узнавать их. Было у охотника два сына и дочь. Однажды охотился он в лесу и заметил крупную птицу, сидевшую на вершине высокой сосны. Стрельнул по ней, – сломав ветви, пристреленная птица рухнула вниз. Никогда не встречал он такой крупной птицы. Ввалив на спину, понес, а крылья ее волочились по земле, [такой крупной она была]. Еле донес птицу в аил.

Птицу увидел шаман из айла. И дал строгий наказ охотнику – отделить печень и сердце этой птицы и сварить отдельно, поскольку эти органы якобы отравлены и прежде чем есть, ему следует почитать заклинания. Охотник, последовав наказу шамана, отделил печень с сердцем и поставил вариться отдельно. Тут с улицы забежали игравшие сыновья, один отрезал кусок от печени съел, другой от сердца, матушка поругала их, и они убежали. Играя, стали плевать – из одного вышло золото, из другого серебро [Хан Тенгр 1981, 130–138].

В зачине калмыцкой богатырской сказки, как правило, говорится о занятиях главного героя. Одним из любимых его дел является охота:

Богатырь Барс Мерген каждый день выезжал поохотиться на зверей и птиц, настреляв зверя-лисицу, привозил [со словами]: «У почтенного нойона баавы руки замерзли, торока покраснели» [Хальмг туульс 1961, 173].

Одним из занятий героя ойратской эпопеи Дайни Кюрюля также является охота:

Поехал он охотиться на Алтай и Хангай, настрелял двойной ряд, навалил диких зверей семидесяти родов. Подобрал он соболей черно-седых, из белок – гнедых с белой грудкой, из лис – сплошь красных, и привязал к торокам. Прицепил он к черным треногам из бычьей шкуры триста оленей [Владимирцов 1923, 105].

В сказании «Кангшывай-Мерген» и «Алдай-Буучу» охотой занимаются не только основные герои, но и другие персонажи. Так, Кангшывай-Мерген спрашивает у ханши Авыкай-Сарала: «Куда твой молодец уехал – на зверя охотиться или воевать?». Об Албасы и Шулубсе в сказании «Алдай-Буучу» их подданные сообщают: «Вот уже три года прошло, как они уехали охотиться в самую далекую тайгу Арзайты-Шиль» [Гребнев 1960, 78].

Охотничий уклад отражен в тунгусо-маньчжурских и обско-угорских богатырских сказках [Патканов 1891, 34–35]. Сходная картина наблюдается у северных якутов в жанре так называемого хосунского эпоса (хосун – богатырь-охотник), имеющего тунгусский генезис, но получившего самобытную разработку уже в якутском фольклоре [Гурвич 1977, 150–171]. Показательно, что именно охота на диких оленей и лосей изображается здесь занятием особенно почетным, тогда как вид богатых оленеводов в таежных версиях эпоса зачастую имеют враги героя [Гурвич 1977, 3, 62]. Точно так же – у хантов, у которых «охота за лосем считалась занятием благородным, достойным князей и даже их божества» [Патканов 1891, 31]; существовали мифологические сюжеты «небесной охоты» и погони за космическим оленем или лосем в Северной Евразии [Неклюдов 1980].

Истоки архаического фольклора восходят к охотничьим традициям. Многочисленные случаи поиска героя, чудовища по следу, указания на следы птиц также говорят об охотничьих представлениях и жизни. Сказывается привычка охотника идти по следу зверей, читать следы. Также нередко в бурятских улигерах герой нарочито оставляет за собой «читаемые» другими следы – затесы, надписи. По мнению А.И. Уланова, в бурятском эпосе, особенно в эхирит-булагатских улигерах, прослеживается охотничья звероловная основа [Уланов 1963, 108]. Следует подчеркнуть, что мифология эпоса также надолго удерживает свой охотничий колорит; так, жилище из шкур и костей в ойратском эпосе есть остаток охотничьего прошлого в ойратском и – шире – монгольском эпосе [Владимирцов 1923, 51].

Элементы архаической мифологии, отдельные матриархальные образы, а также реликты охотничьего уклада довольно обильны в фольклорно-эпических традициях монголов. При этом охотничья тематика – на первых порах, – играет в эпосе определяющую роль [Неклюдов 1996: 19]. Важное место в бурятском эпосе, по мнению Уланова, занимает архаический мотив приручения коня, собаки, птицы Хэрдиг, орла, иногда и других животных, подчеркивающий, что охота героев улигеров – древняя охота, от-

носящаяся к доскотоводческому периоду, к началу эпохи приручения животных. Об этом говорит то, что герой постоянно братается то с собакой, то с другим животным, то с богатырем, т.е. собаки, кони и люди рисуются равными, порой кони по уму, по знанию превосходят героев, спасают, учат их, предсказывают им. Такое «равенство» невозможно в условиях развитого скотоводства. И оно имеется в большинстве улигеров, сопутствует почти всем героям, делает их представителями, образами древней эпохи, эпохи звероловной жизни и собирательства [Уланов 1957, 106]. В калмыцкой богатырской сказке встречаем архаический мотив приручения человеком диких животных (медведя и барса): «Богатырь Барс Мерген у дверей [дворца] установил стражу из медведя и барса» [Хальмг туульс 1961, 175].

Сравнительно широкий размах охота имела у предков калмыков ойратов, когда они обитали на просторах Центральной Азии и Южной Сибири, где животный мир был богаче и разнообразнее фауны приволжских степей. Об этом свидетельствуют сохранившийся в фольклорной традиции калмыков архаический мотив «охоты на оленя и марала». Интересен сюжет песни «Ах дү хойр мергн көвүнэ туск тууль» («Сказание о двух братьях-стрелках»), повествующий о двух искусных братьях-стрелках, живших с матерью и охотившихся в лесу на оленя и марала. За ловкость и меткость их ценили в роду. Имя старшего неизвестно, а младшего звали Чююдя Цаган. Однажды младшему сыну из шкуры оленя мать сшила шубу, чтобы звери, думая, что это олень, не пугались и не бежали. Как-то Чююдя Цаган в шубе из оленьей шкуры вместе с братом отправился на охоту. Пока младший лежал и выслеживал оленя и марала, старший, приняв его за зверя, застрелил. Поняв, что убил брата, плача, возвратился он домой. Сожалея и горюя, в память о младшем брате он сочинил песню:

Цусн зээрд мөрнь / Красно-рыжий конь его
Цулвуринан унжулж оольна. / С опущенным поводом бежит прочь.
Чүүдэ-ла Цаган-ла чэмэһэн / Чююдя Цаган, тебя я,
Аң мет харвув. / Как зверя, застрелил.
Буһин арсн девлиг / Оленью шубу,
Уяд суусн ээж[ин] / У матери, что сидела и шила,
Бульнигнь тасрсн болхнь. / Порвалась бы лучше мышца [на руке].
Чүүдэ-ла цаган-ла киилгичн / Чююдя Цаган, рубаху твою,
Цустаһинь авад ханзһлав. / Кровавую, приторочил я к седлу.
Цустаһинь авад ханзһлв чигн, / Хоть я и приторочил кровавую [рубаху],
Күцгдшго һазрт одвч / Ты уже ушел в недосягаемые земли.
[Ф. 16. Оп. 1. № 160 (1)] (перевод авторский).

В сказке «Сэрсн бортх девлтэ Сэр гидг көвүн» («Юноша Сяр в шубке из овчины») мотив «охоты на марала» является испытанием для неугодного зятя Сяра, осмелившегося жениться на ханской дочери:

Недовольный выбором дочери, хан решил избавиться от неугодного младше-

го зятя. Притворившись тяжелобольным, по рекомендации лекаря, потребовал добыть для него мясо марала. При этом хан велел дать Сяру плохого коня, предназначенного для перевозки воды и плохонькое ружьишко. Старшему зятю распорядился дать добротного коня и хорошее ружье.

Сяр отправился на охоту и благополучно подстрелил марала. Когда он разделывал тушу, прибыл старший зять и посетовал о том, что он два дня охотится и не повстречал ни одного марала. Попросил от туши дать ему две ноги. Сяр, произнеся про себя заговор «Пусть туша без внутренностей будет ядом, а внутренности будут аршаном», отдал все мясо. Хан, поев мясо принесенное старшим зятем, заболел еще сильнее. Младший зять возвратился и привез внутренности марала, жена приготовила и отнесла хану-отцу. Хан подумал, что младший зять подобрал внутренности марала, забитого старшим зятем. Решив попробовать немного, съел все, настолько вкусными оказались внутренности марала [Хальмг туульс 1961, 108].

Довольно популярным в сказочно-эпической традиции калмыков и ойратов Синьцзяна является мотив «отдыха богатыря в пути», с описанием приготовления и поедания пищи из мяса марала и оленя:

Мазан-батыр как-то припозднился в пути и остановился на ночлег в районе Каспия на трех холмах Самбара. Натянул он шатер, сварил чай, растопил огонь, туши оленя и марала зажарил, поел и заснул, раскрасневшись как тамариск, растянувшись как ремень [Хальмг туульс 1968, 133].

Будя Мерген божественного зеезде [скакуна] своего привязал, [туши] оленя и марала зажарил и лег [отдохнуть]. Выпил остывшего чаю, разжег огонь без дыма, съел мясо оленя и марала, выведя большие кости через рот, мелкие через рот, <...> отправился в путь [Хальмг туульс 1961, 159–166].

Трое юных богатырей спешили на берегу океана Бумба. На зеленых травах лугов, у холодных вод родников отпустили коней [пасться]. Вырыли яму, поставили сандалово-бронзовый котел, разожгли из саксаула костер и сварили ароматный, крепкий чай. Раскалили докрасна камни горы и приготовили хурхаг, начинив шкуру кусками мяса нескольких оленей. Семью семь сорок девять суток предавались они отдыху. Напились чаю, утолив жажду, наелись мяса, насытив желудки [Джангар 2006, 536].

В XVII–XVIII вв. охота регулировалась в кодексе монголо-ойратских законов «Великое уложение» («Йэкэ цааджин бичиг»), принятом в 1640 г. на съезде монгольских и ойратских владетельных князей и крупных феодалов Халхи, Джунгарии, Кукунора, а также волжских калмыков, которым должны были руководствоваться монгольские народы. Подробный обзор об этом дает М.М. Батмаев: «В нем устанавливались наказания за кражу тигровой, леопардовой, выдровой, волчьей рысьей, росомашьей, бобровой, соболиной, лисьей, белничьей, корсачьей и горностаевой шкурок. Надо полагать, что все эти шкуры или же большинство из них становились достоянием хозяев в результате охоты. Как объекты охоты фигурируют так-

же дикая кошка, манул (род лисицы), дикие козы, антилопы. Упомянуты и орудия охоты, кроме, естественно, лука и стрел: капканы, самострелы, а также ловчие птицы. Здесь перечисляются некоторые правила облавной охоты. Наконец, из законов 1640 г. мы узнаем о существовании княжеских (нойонских) заповедных мест, охота в которых без дозволения владельца каралась штрафом» [Батмаев 1993, 129].

В XVII веке калмыки сменили ареал обитания и перекочевали из Центральной Азии в земли Северного Прикаспия. Калмыки и здесь занимались охотой, хотя скудность растительности и недостаток воды обусловили сравнительную бедность животного мира калмыцкой степи.

В XVII–XVIII вв. охота для основной массы калмыцкого населения была нерегулярным источником дополнительных средств существования, а для феодальной знати более всего видом развлечения. Нойон Досанг, улусы которого в первой половине 20-х гг. XVIII в. были разорены в междоусобной борьбе, настойчиво просил у русской администрации порошу и свинца для охоты на диких лошадях с целью пропитания своих подвластных. Орудия охоты за истекшее столетие не претерпели никаких изменений, неизменным оставались и ее методы [Батмаев 1993, 130].

Способы и виды охоты. Основу дифференциации традиционной охоты составляет разный характер ее назначения. Охота на мясного зверя обеспечивает продуктами питания и сырьем одновременно; пушная охота направлена на добычу товара, необходимость в котором появляется с развитием рынка сбыта. Мясопушная охота была представлена активной и пассивной формами. Зверей охотники выслеживали, для чего важно было знать образ жизни животных, их повадки, места лежбищ, выпасов, водопоев и звериные тропы [Жамбалова 1991, 31].

Охота, как об этом можно судить по фольклорным источникам, была **пешей и верховой/конной, индивидуальной и коллективной.**

Пешая охота была более ранним видом и, конечно, менее эффективной, чем конная. Пешком охотились на ближнем расстоянии, недалеко от дома, пешая охота считалась уделом бедняков.

В калмыцкой фольклорной традиции, в преданиях и сказках встречается довольно популярный архаический сюжет о Пешем Мергене-богатыре («Йовгн Мергн баатр»), происходившим из торгутского рода зюнггаров [Мифы, легенды и предания 2017, 241–247]. Большую часть жизни, согласно преданию, Пеший Мерген-богатырь прожил в одиночестве, не имея семьи, а так как ни один конь не мог его нести на себе, он ходил пешком, поэтому, оказывается, и назвали его «пеший». Мергеном его называли потому, что ни одна стрела, пущенная им, не пролетала мимо цели.

В другом предании рассказывается о качествах Пешего Мергена-богатыря как искусного охотника:

[Когда-то давно] жил богатырь по имени Йовгн Мерген, который по утрам и вечерам пешим охотился на зверей и птиц в широкой калмыцкой степи. Охотясь на зверей и птиц, он охранял калмыков от посягательства врагов и старался сде-

лать так, чтобы на его земле царил мир. Он метко стрелял из лука, метко выражал свои мысли, был ловким и сообразительным – поэтому получил имя Мерген. С тех пор как научился ходить, никогда с помощью стремени не садился он на коня, каким бы аранзалом ни был этот конь, никогда не упускал он сайгака [на охоте], каким бы быстрым ни был степной сайгак, – поэтому он получил имя Йовгн Мерген.

Однажды, охотясь в степи на зверей и птиц, он повстречал громадного коня и его хозяина, огромного человека. Бесстрашный Мерген утратил от силы и мощи, исходившей от незнакомого путника. Незнакомец попросил Мергена продемонстрировать меткость и ловкость, а иначе пригрозился его уничтожить и дал поручение: попросил застрелить степного сайгака так, чтобы раны на нем не было, и принести. Йовгн Мерген выстрелил в сайгака так, что стрела вошла в него сзади, а вышла через рот. Принес он и показал тому человеку. Незнакомец попросил приготовить сайгака, да так, чтобы шерсть у него не опалилась. Йовгн Мерген развел большой огонь, затем три дня продержал тушу над углями, надев ее на вертел. Так и приготовил [мясо] [Мифы, легенды и предания 2017, 237–241].

Идеал богатыря – это всегда могучий охотник, охотник-воин, с чем согласуется его наиболее древнее прозвище *мэргэн* («меткий»).

Интересен мотив активной пешей охоты на различных зверей в калмыцкой сказке «Мани Вяр-хан» («Мань Вэр хан»):

В кочевьях Мани Вяр-хана жил один юноша. Как-то он охотился пешком, и ему навстречу выскочил заяц. Погнался он за зайцем, чуть было не схватил, – как выскочила лисица, пока гнался за лисицей, – выскочил волк. Подумав, что с волка он сможет выручить больше денег, погнался за волком. Пока гнался за волком, появился марал, погнался за ним. Так, не догнав никого, уставший, остался ни с чем [Хальмг туульс 1961, 39].

В тувинском сказании «Кангывай-Мерген» говорится о пешем охотнике Кара-Туру, жившем лишь охотой:

Когда [Кангывай-Мерген] подъехал, он увидел впереди себя протоптанную охотничью тропу глубиной до головы пешехода, до пояса всадника. На этой тропе видны были следы Кара-Туру-маадыр. Он шел, подвесив, как белку, к поясу спереди за подшейный белку, к поясу сзади за подшейный волос однолетнюю самку-марала, и напевал гортанную песню так, что синее небо гремело, напевал гортанную песню так, что черная земля сотрясалась [Гребнев 1960, 78].

Развитие индивидуальной верховой охоты связано с приручением человеком коня. Одним из условий для вступления мужчин в состав охотников являлось наличие верхового коня. В сказочном фольклоре калмыков образ пешего охотника заменил всадник:

В давние времена жил богатырь по имени Уладжин Мерген, владевший длиннотелым соловым конем. Будучи добродетельным мужем, в безлюдной белой

степи жил с матерью и младшей сестрой. Дома бывал редко, все время выезжал охотиться на зверя и птицу [Хальмг туульс 1961, 168].

Давно это было. Жил богатырь Чилдинг сын Мёнки. Сын Мёнки богатырь Чилдинг в расцвете юности, пребывая в беспечности, оседлал своего гладкошерстного вороного коня, отправился в бескрайние степи пострелять зверя и птицу. Две недели охотился [Хальмг туульс 1961, 77–79].

Охотой в основном занимаются мужчины, но женщины охотницы ничем не уступают им. Все героини, спасающие братьев или мужей, самостоятельно борющиеся с чудовищами, занимаются охотой не хуже, а иногда лучше мужчин. Героиня бурятского эпоса Алма Мэргэн характеризуется как лучшая охотница на земле [Абай Гэсэр 1960, 63–59]. А девушка Буш Шага из калмыцкой сказки «Девушка-богатырь» («Күүкн баатр») занимается охотой в обычной повседневной жизни:

После смерти родителей девушка Буш Шага жила с братом Будя Мергеном. Однажды девушка отправилась на охоту. А в это время со стороны захода солнца прибыли три муса и отравили спящего брата. Обнаружив отравленного брата, девушка отправилась отомстить за него [Хальмг туульс 1972, 97].

Героиня другой калмыцкой сказки «Девушка, похожая на юношу» («Көвүн бээдлтэ күүкн»), облачившись в мужское одеяние, настолько искусно владеет охотничьим мастерством, что превосходит охотников-мужчин:

Давно это было. Жили старик со старухой, и была у них дочь. Держали они немногочисленный табун. Когда девушка отправлялась пасти табун, то надевала мужскую одежду, а дома вела себя, как подобает обычной девушке. Однажды, облачившись в мужскую одежду, отправилась к табуну и погнала его к кочевью одного знатного хана. Прибыли ханские табунщики, соединив лошадей, пасли они. В течение этого времени главный ханский табунщик внимательно наблюдал за ней. Затем доложил хану, что к ним прибыл и находится юноша, похожий на девушку. Хан решил разоблачить и испытать юношу, для чего пригласил поучаствовать в охоте. Ханские табунщики отправились на охоту и предложили девушке принять участие в охоте. Девушка последовала за ними. Созвала она всех горных и степных антилоп, помчавшись по тропе, одной стрелой настреляла, приторочила к седлу и вернулась к загону. Табунщики тоже вернулись со скудной добычей из двух-трех зайцев [Хальмг туульс 1961, 185–189].

В инициационном комплексе эпического героя большое место занимают действия, связанные с конем, объездкой коня, его приручением. Известно, что юный Джангар в калмыцком эпосе в возрасте двух лет, коснувшись стремян, сел на коня, а юный Гэсэр в трехлетнем возрасте оседлал коня и стал охотиться:

Так мальчик стал расти по дням и месяцам. Когда мальчику исполнилось три года, оседлал он коня, самостоятельно стал выезжать на охоту пострелять зверя-птицу, посмотреть, не угрожает ли им какой враг [Хальмг туульс 1974, 115].

К инициационному испытательному и воспитательному комплексу подрастающего воина-богатыря относилась охота. В калмыцком предании описывается первый охотничий подвиг юного героя Мазан-батыра, добывшего барса и продемонстрировавшего тем самым потенциал богатырской силы и мощи:

Сирота Мазан-батыр в детстве был неказистым. Будучи ребенком, убежал он на целый день играть в степь. Однажды распространилась весть о том, что охотник нашел среди деревьев мертвого барса, у которого не было одной лапы, а было только три. Следов от ножа, топора или другого острого предмета на барсе не было. Никому в хотоне не было известно о том, кто с барсом сразился и одолел его. Весть об этом разнеслась по хотону и вскоре забылась. Пришло лето. Разбирая покров кибитки, тетя Мазана обнаружила высохшую лапу барса. В ту пору Мазану едва исполнилось тринадцать лет [Мифы, легенды и предания 2017, 249–250].

В сказании «Алдай-Буучу» сын старика Алдай-Буучу, едва начав ходить, сразу же отправился на охоту. Начал он с ловли птиц: «“Поохочусь-ка я на птичек, сделай мне, отец, лук и стрелу”», – попросил мальчик отца». Мальчик вскоре стал опытным охотником и кроме птиц уже добывал сусликов, тарбаганов, архаров и кошкаргов, горных козлов, косуль. Охота доставляла Сай-Куу-кадын и ее сыну (сказание «Мёге Шагаан-Тоолай») основные средства существования. Сын Сай-Куу убивает камнями и комками земли вначале мышей и сусликов, а затем зайцев, тарбаганов, косуль, горных коз и козлов и даже маралов. Чтобы сын мог охотиться на медведя, мать научила его делать лук и стрелы [Гребнев 1960, 67–70].

Инициационные свадебные состязания включали стрельбу из лука по определенным мишеням, демонстрировавшую претендентами навыки искусного охотника, что нашло отражение в сказочно-эпическом фольклоре монгольских народов. В синьцзян-ойратском «Джангаре» стрелку следовало попасть в тазобедренное отверстие лисицы:

Пустил [стрелу] – [она] прошла сквозь стебель ковыля, расколов, сбила зернышко на коровьем роге, прошла сквозь ушко семидесяти стремян и тазобедренное отверстие лисицы, долетев до черного камня величиной с корову, упала [Джангар 2005, 512].

В более поздний период популярной у калмыков была **верховая псовая охота**. Для этих целей калмыки держали охотничьих собак. Известно, что у каждого нойона был штат псарей (*нохойичи*), отвечавших за содержание охотничьих собак и руководивших ими во время охоты. Герой кал-

мыцкой богатырской сказки верхом на коне, взяв с собой псов, отправляется на охоту:

Хайрт Хар Кюкюл не мог усидеть в богатстве и беспечности, оседлал скакуна Сагсаг Саарал, взяв с собой сторожевых псов, в сторону захода солнца отправился поохотиться на зверя и птицу. Много дней преследовал он зверей, устал без сна и отдыха <...> [Хальмг туульс 1961, 20].

Вблизи своих жилищ охотились в основном в одиночку на различных мелких зверей и птиц (уток, гусей, дроф), степных сурков, барсуков. Герой в калмыцкой сказке «Мальчик Бош со свистун-стрелой *тош*» («Бош көвүн тош ходльхта») со свистун-стрелой *тош* охотится на птиц:

Поселившийся с приемными родителями на берегу озера юноша-сирота нашел как-то свистун-стрелу тош. На то озеро слеталось множество птиц. Пустил он стрелу, стрела прошла сквозь бедрашки тридцати птиц, крылья шестидесяти птиц, лопатки семидесяти птиц и попала в журавля и гуся. Взяв гуся с журавлем, отправился он свататься к младшей дочери хана. Отец с матерью предупредили его, что он таким подношением может разгневать хана [Хальмг туульс 1974, 54].

Использование в охотничьей практике свистящих стрел (наконечников с костяными накладками-свистунками) была древней традицией. «Когда марал уходил от преследователей, вслед ему выпускали свистящую стрелу, что задерживало прислушивающегося к ее полету зверя» [Жамбалова 1991, 59].

Древняя охотничья жизнь, охотничьи представления обнаруживаются в фольклоре в виде реликтовых элементов, подчеркивая архаизированный характер сюжетов и мотивов. У ойратов, предков калмыков, и кочевых народов Центральной Азии охота являлась одной из форм раннего хозяйствования, со временем, с развитием кочевого скотоводства, охота становится подсобным занятием. Смена ареала обитания калмыков также отразилась на форме хозяйствования и охотничьих традициях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абай Гэсэр / вступ. статья, подготовка текста, пер. и коммент. А.И. Уланов. Улан-Удэ, 1960.
2. Авляев Г.О. Происхождение калмыцкого народа. Элиста, 2002.
3. Ах дү хойр мергн көвүнэ туск тууль // Ф. 16. Оп. 1. Кас. № 160 (1), (169). Информант Найминова Б.М., запись Бембеевой Е.Г. (г. Элиста, 1977 г.), расшифровка Болдыревой И.М.
4. Батмаев М.М. Калмыки в XVII–XVIII веках. События, люди быт: в 2 книгах. Кн. 1. Элиста, 1993.
5. Ванштейн С.И. Проблема происхождения и формирования хозяйственно-культурного типа кочевых скотоводов умеренного пояса Евразии. М., 1973.

6. Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос. СПб., 1923.
7. Владимирцов Б.Я. Работы по истории и этнографии монгольских народов. М., 2002.
8. Гребнев Л.В. Тувинский героический эпос: опыт историко-этнографического анализа. М., 1960.
9. Гурвич И.С. Культура северных якутов-оленьеводов. М., 1977.
10. Далай Ч. Монголия в XIII–XIV вв. М., 1983.
11. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. 1. Элиста. 2005.
12. Жамбалова С.Г. Традиционная охота бурят. Новосибирск, 1991.
13. Книга Марко Поло / пер. старофр. текста И.П. Минаева; ред. и вступ. статья И.П. Магидовича. М., 1956.
14. Марков Г.Е. Кочевники Азии: Структура хозяйства и общественной организации. М., 1976.
15. Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой. М., 2017.
16. Неклюдов С.Ю. Небесный охотник в мифах и эпосе тюрко-монгольских народов // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Ч. 1. М., 1980. С. 45–156.
17. Патканов С. Тип остяцкого богатыря по остяцким былинами героическим сказаниям. СПб., 1891.
18. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., перевод Б.Х. Тодаевой. Элиста, 2007.
19. Потапов Л.П. Географический фактор в традиционной культуре и быте тюркоязычных народов Алтае-Саянского региона // Роль географического фактора в истории докапиталистических обществ (по этнографическим данным). Л., 1984. С. 132–133.
20. Санчилов В.П. Монгольское завоевание Южной Сибири в начале XIII века и вхождение ойратов в состав государства Чингис-хана // Монголоведение. 2004. № 3. С. 179–192.
21. Уланов А.И. Бурятский героический эпос. Улан-Удэ, 1963.
22. Хальмг туульс. I боть. Элиста, 1961.
23. Хальмг туульс. II боть. Элиста, 1968.
24. Хальмг туульс. III боть. Элиста, 1972.
25. Хальмг туульс. IV боть. Элиста, 1974.
26. Хан тенгр 1981. № 2. С. 130–138.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Sanchirov V.P. Mongol'skoye zavoyevaniye Yuzhnoy Sibiri v nachale XIII veka i vkhozhdeniye oyratov v sostav gosudarstva Chingis-khana [The Mongolian Conquest of Southern Siberia in the early 13th Century and the Annexation of the Oirats to the Mongolian Empire]. *Mongolovedeniye*, 2004, no. 3, pp. 179–192. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Neklyudov S.Yu. Nebesnyy okhotnik v mifakh i epose tyurko-mongol'skikh narodov [A Heavenly Hunter in the Myths and Epics of Turko-Mongols] *Teoreticheskiye problemy izucheniya literatur Dal'nego Vostoka* [The Literatures of the Far East: Theoretical Issues of Research]. Vol. 1. Moscow, 1980, pp. 145–156. (In Russian).
3. Potapov L.P. Geograficheskiy faktor v traditsionnoy kul'ture i byte tyurkoyazychnykh narodov Altaye-Sayanskogo regiona [The Turkic Peoples of the Altai-Sayan Region: The Geographical Factor in Traditional Culture and Everyday Life]. *Rol' geograficheskogo faktora v istorii dokapitalisticheskikh obshchestv (po etnograficheskim dannym)* [Impact of Geographical Factor into the History of Precapitalist Communities: an Ethnographic Insight]. Leningrad, 1984, pp. 132–133. (In Russian).

(Monographs)

4. Avlyayev G.O. *Proiskhozhdeniye kalmytskogo naroda* [The Origins of the Kalmyk People]. Elista, 2002. (In Russian).
5. Batmayev M.M. *Kalmyki v XVII–XVIII vekakh. Sobytiya, lyudi, byt* [The Kalmyks in the 17th–18th Centuries. Events, People, Life]: in 2 vols. Vol. 1. Elista, 1993. (In Russian).
6. Dalay Ch. *Mongoliya v XIII–XIV vv.* [Mongolia: the 13th–14th Centuries]. Moscow, 1983. (In Russian).
7. Grebnev L.V. *Tuvinskiy geroicheskiy epос: opyt istoriko-etnograficheskogo analiza* [The Turkic Heroic Epic: Historical and Ethnographic Analysis]. Moscow, 1960. (In Russian).
8. Gurvich I.S. *Kul'tura severnykh yakutov-olenevodov* [The Culture of the Northern Yakut Reindeer-Breeders]. Moscow, 1977. (In Russian).
9. Markov G.E. *Kochevniki Azii: Struktura khozyaystva i obshchestvennoy organizatsii* [The Asian Nomads: Economic and Social Structures]. Moscow, 1976. (In Russian).
10. Patkanov S. *Tip ostyatskogo bogatyrya po ostyatskim bylinami geroicheskimi skazaniyam* [The Ostyak Hero: A Case Study of Folk Stories and Heroic Tales]. Saint-Petersburg, 1891. (In Russian).
11. Ulanov A.I. *Buryatskiy geroicheskiy epос* [The Buryat Heroic Epic]. Ulan-Ude, 1963. (In Russian).
12. Vanshteyn S.I. *Problema proiskhozhdeniya i formirovaniya khozyaystvenno-kul'turnogo tipa kochevykh skotovodov umerennogo poyasa Evrazii* [The Economic and Cultural Type of the Eurasian Nomadic Livestock Breeders: Issues of Origins and Formation]. Moscow, 1973. (In Russian).
13. Vladimirtsov B.Ya. *Mongolo-oyratskiy geroicheskiy epос* [The Heroic Epic of the Oirat Mongols]. Saint-Petersburg, 1923. (In Russian).
14. Vladimirtsov B.Ya. *Raboty po istorii i etnografii mongol'skikh narodov* [The Works on History and Ethnography of the Mongolic Peoples]. Moscow, 2002. (In Russian).
15. Zhambalova S.G. *Traditsionnaya okhota buryat* [The Traditional Buryat Hunt-

ing]. Novosibirsk, 1991. (In Russian).

Селеева Цаган Бадмаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: tsagana007@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

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

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

E-mail: tsagana007@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00032

Д.В. Убушиева (Элиста)

РЫБОЛОВСТВО В ФОЛЬКЛОРЕ КАЛМЫКОВ И НАРОДОВ ЮЖНОЙ СИБИРИ*

Аннотация. Фольклорный нарратив, сохранивший следы рыболовства, свидетельствует о том, что калмыки издревле были знакомы с рыбной ловлей. Архаические коды, свидетельствующие о древних представлениях картины мира ойратов – предков калмыков, отражают как локальные, так и межкультурные связи с трансграничными регионами. Эпос «Джангар» и калмыцкие мифы, сохранившие такие основные концепты, как рыба и вода, отражают картину мира калмыков еще со времен «лесных народов». В жанре сказки нами рассмотрены образцы, записанные от представителей астраханских и донских калмыков, проживавших по берегам рек Волги и Дона во второй половине XIX в. Отдельные тексты сказок настолько реалистично представляют рыболовство калмыков, что наталкивают на мысль о том, что неизвестный сказитель сам мог быть рыбаком, что проявляется в тонких иносказательных выражениях, включенных в канву сказочного сюжета. Сказочный нарратив отражает реалии калмыцкого рыболовства, зафиксированные в виде названий рыб, орудий лова, видов рыболовства, специфической лексики (мелководье, отлив, приманка и др.), а также предпочтений в пище в субэтнических группах калмыков. У калмыков существует и промысловая обрядность, сохранившаяся в заговорах, магических формулах, поверьях, приметах. Ярким примером является обряд жертвоприношения царю воды, бытовавший у приволжских и прикаспийских калмыков. Фольклор калмыков содержит прямые и косвенные свидетельства о рыболовстве, которое в зависимости от исторического времени было как одним из основных видов пропитания, так и вспомогательным хозяйствованием.

Ключевые слова: рыболовство в фольклоре калмыков; реалии; трансграничное и межкультурное взаимодействие; картина мира.

D.V. Ubushieva (Elista)

Fishery in the Folklore Traditions of the Kalmyks and Peoples of Southern Siberia**

Abstract. Kalmyk folklore narratives contain traces of fishery practices, which attest to the fact that the people had been familiar with them since ancient times. The

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого (проект «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное ингердисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

** The study was carried out with the financial support of a grant in the form of a grant from the federal budget allocated to State support for scientific research led by a leading scientist (project “From Paleogenetics to Cultural Anthropology: a Comprehensive Inter-Disciplinary Study of Traditions of Peoples of Transboundary Regions: Migration, Intercultural Interaction and a Picture of the World”).

archaic codes mirroring historical worldview concepts of the Oirats, the Kalmyks' ancestors, represent both local and cross-cultural ties within the cross-border regions. The *Jangar* epic and Kalmyk myths managed to preserve such concepts as 'fish' and 'water' and manifest the national worldview since the era when the ethnos had been clustered with the 'forest peoples'. The paper analyzes a number of mid-to-late 19th-century fairy tale texts recorded from the Astrakhan and Don Kalmyks to have inhabited the Volga and Don valleys respectively. Some of the texts depict the Kalmyk fishery practices in such detail which seeds the idea that the anonymous tale teller could have been a professional fisherman, the latter being evident from most delicate figurative phrases within the fairy-tale framework. The fairy-tale narrative describes the Kalmyk fishery realia through the names of fish species, fishing gear and techniques, specific lexemes ('shallow water', 'low tide', 'squid', etc.), food preferences of certain Kalmyk sub-ethnic groups. The Kalmyks have retained fishery rites in the forms of spells, magic formulas, beliefs and superstitious signs. A vivid example is the offering to the 'king of waters' once administered by the Volga and Caspian Kalmyks. The Kalmyk folklore contains direct and indirect evidence of fishery practices that in course of time would serve either as a key source of livelihood or an auxiliary one.

Key words: fishery in the Kalmyk folklore; realia; cross-border and cross-cultural interaction; worldview.

Рыбная ловля в хозяйствовании калмыков и их предков ойратов в целом делится на несколько этапов. Первый этап, как и первые исторические сведения о рыбной ловле, соотносимы с временами «лесных народов» – до XIII в.: «...ойраты в дачинговскую эпоху относились к “лесным народам” и, прежде чем стать скотоводами, долгое время были охотниками-звероловами, но в то же время “не гнушались и рыболовством”» [Санчиров 2003, 204]. К «лесным народам», по данным «Тайной истории монголов», относились следующие племена: ойраты, буряты, бархуны (баргуты), урсуну (урсуты), хабханасы, ханхасы, тубасы, хори-туматы [Санчиров 2003, 204]. Второй этап соотносим со временем вхождения ойратов в состав Монгольской империи: «К XIII веку по образу жизни и хозяйству “лесные народы” разделились на две группы: 1) охотничье-рыболовческую, то есть собственно “лесную” и 2) скотоводческо-земледельческую <...> для которой характерно синтетическое, комплексное хозяйство – примитивное земледелие с развивающимся скотоводством, в сочетании с охотой и рыболовством, которые еще играли значительную роль в пищевом балансе...» [Санчиров 2003, 204–205]. Сведения о рыболовстве в период с XIII по начало XVIII в. не освещались в исторических источниках об ойратах, в большей степени в работах ученых отражены политическая история и отчасти культурные традиции, хозяйство характеризовалось в целом как скотоводческое. Следующий этап соотносим с периодом кочевков калмыков в бассейнах рек Яик и Волга. Это время характеризуется конфликтом интересов. Местное население не было заинтересовано в расширении рыбной ловли среди калмыков, что отразилось в исторических документах. Поступали жалобы от владельцев рыбных промыслов, происходили

столкновения с местным населением, администрация также не приветствовала развитие рыболовецкого хозяйства среди калмыков. Вследствие этого «в 1705 г. хан Аюка доводил до сведения правительства, что издавна его подвластные ловили рыбу в Яике и Волге, а в последнее время ввели местные жители и власти ограничения и прямые запрещения: “то де по всему знатно, что около Яику и около Волги и кочевать нам отказывают”, – заключал хан свое послание» [Батмаев 1993, 133].

Развитие калмыцкого рыбного хозяйства со второй четверти XVIII в. можно выделить в отдельный этап, характеризующийся вынужденным переходом калмыков на промысловое хозяйствование. М.М. Батмаев отмечает следующее: «...после смерти хана Аюки периодически вспыхивали затяжные междоусобицы в среде феодальной знати, группировки которой втягивались в борьбу многочисленных потомков покойного за ханскую власть. Междоусобицы, периодические массовые падежи скота из-за неблагоприятных погодных условий и эпизоотий вели к обнищанию значительных масс калмыков, искавших спасения в пропитании рыбой» [Батмаев 1993, 133]. Правительство России, как и местная администрация, в этот период издавало указы, регулирующие процессы рыболовства у калмыков, однако «они в конечном счете ограждали интересы владельцев откупных вод, рыбных промыслов и казны» [Батмаев 1993, 135]. Таким образом, с одной стороны, калмыцкий рыбный промысел расширился («калмыки ловят частиковую рыбу разных сортов сетями, бреднями, волокушами и удочками <...> калмыки не ограничивались ловом рыбы для непосредственного питания, но занимались солнением и сушкой ее впрок, а также продажей излишков...» [Батмаев 1993, 134]), а с другой стороны, это расширение касалось только рыболовства по найму, частного рыболовства калмыков оно не касалось.

Рыбная ловля тувинцев демонстрирует такое же расслоение общества того периода, о чем писал С.И. Вайнштейн: «Малоимущие степные и таежные скотоводы, испытывая недостаток в пище, нередко восполняли его рыбной ловлей» [Вайнштейн 1972, 216]. Рыболовство в Горном Алтае имеет древнее происхождение, как отмечено А.П. Потаповым: «Значение рыболовства подчеркивается обычаем челканцев и тубаларов, зафиксированным преданием, давать в качестве калыма непременно лодку и рыболовную сеть длиною в одну сажень» [Потапов 1953, 123]. В.И. Соёнов, проведя междисциплинарное исследование, приходит к выводу: «Наличие рыболовства подтверждается этнографическими, фольклорными, лингвистическими и документальными данными, находками в культурных слоях поселений и в погребениях остатков ихтиофауны и рыболовных принадлежностей, а также находками в них изделий из костей рыб и изображений плавучего средства и рыб, выполненных древними мастерами» [Соёнов 2001, 25]. М.Н. Хангалов констатирует относительно бурятского рыболовства следующее: «...прежние буряты были рыболовами; без рыболовства прежнему буряту в известное время прожить было бы трудно. Поэтому в определенное время года он занимался рыболовством и мясом пойманных

рыб питался. <...> Рыба являлась одним из главных видов пищи и предметом поклонения» [Хангалов 2004, 101].

В целом же рыбная ловля имела вспомогательное значение в хозяйствовании и имела локальный субэтнический характер распространения, что отражено в фольклоре калмыков и народов Южной Сибири.

Отражение рыболовства и рыболовецкого промысла в фольклоре калмыков остается малоисследованной темой. Фольклор же, на наш взгляд, иллюстрирует отношение калмыков к охоте и рыболовству с того периода, когда предки калмыков ойраты являлись еще «лесным народом», и до реального времени. Калмыцкий эпос «Джангар», сказки, малые жанры фольклора содержат как рудименты архаических анимистических представлений о рыбе и в целом о Водном мире, так и реальную специфическую терминологию. Это наименования рыб, названия рыболовецких снастей и плавучих средств, которые схожи с аналогичными категориями народов Южной Сибири – алтайцев, бурят, тувинцев.

Цель исследования – рассмотреть фольклорный нарратив калмыков, отражающий реалии рыболовства, выявить архаические рудименты, связанные с концептом рыбы и воды с привлечением аналогичных данных народов Южной Сибири.

Промысловый фольклор народов России неоднократно привлекал внимание как этнографов, так и фольклористов. Народы, проживающие в бассейне озера Байкал, издавна занимаются рыболовецким промыслом, что запечатлено в их фольклоре. Большой вклад в изучение фольклора Байкальского региона внесли ученые Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. Образцы рыболовецкого фольклора были зафиксированы А.М. Станиловским [Станиловский 1912], В.И. Вербицким [Вербицкий 1893]. В сборник «Русский фольклор Прибайкалья» [Русский фольклор Прибайкалья 1968] вошли приметы, заговоры и обряды данного региона. В настоящее время интерес представляют работы междисциплинарного характера. К таким работам можно отнести статью В.И. Соёнова «Рыболовство на Алтае» [Соёнов 2001], где описание рыболовства начинается с археологических данных, приведены мифологические представления народа о рыболовстве, рассмотрены этнографические реалии о промысле, а также изучена рыболовецкая лексика народов Сибири.

Рыболовецкий промысел калмыков с точки зрения хозяйственно-экономической деятельности отражен в работах М.М. Батмаева [Батмаев 1993] и В.В. Батырова [Батыров 2010], этнографические и обрядовые реалии рыболовства калмыков освещены У.Д. Душаном [Душан 1973; Душан 2016], промысловая поэзия калмыков, в частности и рыболовецкая, рассмотрена Т.Г. Басанговой [Басангова 2007].

Калмыки, занимавшиеся кочевым скотоводством, в своем фольклоре сохранили рудименты культуры того времени, когда племена ойрат были еще «лесным народом» и занимались охотой и рыболовством. Наиболее древние элементы той эпохи с закодированным смыслом сохранены в калмыцком эпосе «Джангар» и мифах.

Одним из основных концептов промыслового фольклора, разумеется, является «рыба». Рыба представляет водную стихию и хтоническую символику. Эпос «Джангар» отражает инвариантные ядерные элементы анимистических воззрений калмыцкого народа и их этнических предков ойратов. К примеру, в раннем Багацохуровском цикле 1853 г. калмыцкого эпоса «Джангар» сохранился закодированный архаический мотив «рыбы поглотителя» «L110. Поглотитель» [Березкин, Дувакин], восходящий к обряду инициации. При этом инициация осмысливается как смерть и новое рождение, демонстрируя амбивалентность символа рыбы. Поглощение богатыря рыбой есть смерть, а выплевывание есть его новое рождение.

II песня Багацохуровского цикла (далее – Б.Ц.) – 34 (10) *zūn alda utu: zuryan* (11) *tebere bödün amurgin xara curaxa: altan dalayin köbödü amān angγayād āmisaxajī* (12) *kebetenei: <...>* (14) *aman angγayād xād böljīd orkuxulāran: nastai γurban carān arsu dabxarlaqsun* (15) *tulum böljījī xayaba: amurgin xara curxā biyēni: altan tungyūlūq dalai ödön bul-* (16) *xād oröd odba* [РО БВФ СПбГУ, *Calm. C. 17, 34*] ('Длиною в сто саженой, толщиной в шесть обхватов, огромная черная щука лежит на берегу золотого океана. Раскрыв рот тяжело дышит <...>. Когда (щука) раскрыла рот и изрыгнула свернутый из шкур трех взрослых быков *тулум*, выбросив из себя, сама огромная черная щука нырнула в прозрачно-золотой океан и скрылась'. – Перевод автора статьи Д.В. Убушиевой).

В данном случае щука является «животным»-поглотителем, символизирующим Нижний мир. К тому же рыба обозначена как *amurgin xara curaxa* ('огромная черная щука'), как известно щука в природе имеет пеструю окраску, в приведенном примере, черный цвет щуки усиливает ее связь с Нижним миром. Автохтонной чертой Багацохуровского цикла калмыцкого эпоса «Джангар» является четкая тождественность Нижнего мира Водному миру, что также отражает добуддийские верования ойратов – предков калмыков. Следует отметить, что Багацохуровским цикл назван в соответствии с местом записи – улусом, на территории которого в дельте реки Волги проживает часть субэтнической группы калмыков – торгоуты.

Тестем Джангара-хана является хозяин Водного мира:

II песня Б.Ц. – 5 (27) *tere tenngsīn ter* (28) *talni očirtu altan ūlatai: orčilungdu ügei oro γurban jīndmanitei* (29) *naiman mingyan lūbsarayān ezen güši zamba xāni kūken* [РО БВФ СПбГУ, *Calm. C. 17, 5*] ('На другой стороне того моря [живущего], драгоценную золотую гору имевшего, три волшебных камня имевшего, кои больше нет во вселенной, хозяина восьми тысяч лубсурга, Гюши Замба хана дочь'. – Перевод Д.В. Убушиевой).

Описание образа тестя Джангар-хана в цикле скрывает к тому же его первоначальную форму – образ мифологического дракона громовержца. Хозяин восьми тысяч *лубсурга*, Гюши Замба хан обладает тремя драго-

ценными камнями, что соответствует дракону, производящему грозу с помощью «двух камней эрдене» [Неклюдов 2019, 180]. Согласно С.Ю. Неклюдову, «В финальной фазе своей эволюции данный образ не столько трансформируется, сколько раздваивается на ‘дракона-громовержца’ (луу) и ‘духа-хозяина земных вод’ (луус → лус → лусууд)» [Неклюдов 2019, 196]. В нашем случае образ тестя Джангар-хана, претерпев трансформацию согласно процессам эволюции, сохранил, хотя и в косвенном виде, свое мифологическое начало.

Представительницами Водного мира являются и суженые Гэсэр-хана и Хунан-Кара. В бурятском улигере «Абай Гэсэр» [Абай Гэсэр 1960, 70] Гэсэр три года живет в подводном царстве тестя, владыки вод Лосона. А.А. Бадмаев, реконструировал на основе бурятских фольклорных текстов иерархию водных обитателей, где повелителем водной стихии предстает Уха Лубсан, имеющий в подчинении «державших повод коня» во время его путешествий – Ута-Характа-нойона и Уряхай-«ныряльщика», а также «лодочников» – покровителей рыболовства супругов Гохоши-нойон и Хельмеш-хатан [Бадмаев 2018, 150].

Наряду с ранними религиозными представлениями в калмыцком фольклоре большое количество напластований из буддийской мифологии. Опорой земли в буддийской мифологии является черепаха: «Земля имеет форму диска или квадрата, углы которого соответствуют 4 сторонам света, и покоится на брюхе гигантского водяного животного – черепахи или лягушки (Алтан Мелхий, “золотая лягушка”), лапы которого соответствуют сторонам света» [Неклюдов 1980, 687], именно такая модель сотворения мира отражена в калмыцком мифе об «Арахе»:

Хан тенгриев предложил: «А что если посреди этого океана сотворить Землю?» «Если сотворить Землю, будет очень хорошо», – согласились все. Бурхан Багши одно из своих воплощений обратил в черепаху и спустил в воду. Бурхан Багши выстрелил в нее сверху – черепаха опрокинулась на спину. [Так] на животе черепахи и была сотворена Земля. Когда хан *асуров* и хан *тенгриев* вдвоем спустились на землю, какой-либо жизни не было на ней – кругом царила тьма [Мифы, легенды и предания калмыков 2017, 33].

Весьма информативный и иллюстративный материал о рыбной ловле представляют сказки. В калмыцких сказках определяется реальный быт народа, связанный с рыболовством. Наиболее явно эти реалии проступают в образцах сказок, записанных от астраханских калмыков, проживавших на реке Волге, и от донских калмыков, осевших в русле реки Дон. Необходимо отметить, что анализируемые сказки зафиксированы во второй половине XIX века, сказки астраханских калмыков записаны Г. Балинтом, а образцы сказок донских калмыков зафиксированы И.И. Поповым.

Начнем с того, что в сказках рыбой зачастую питаются бедные персонажи. Здесь, на наш взгляд, наложен отпечаток исторического времени, а именно второй четверти XVIII в., когда калмыки были вынуждены занять-

ся рыболовецким промыслом, тем самым обеспечивая себя пропитанием. К тому же анализируемые образцы сказок зафиксированы на столетие позже исторических событий, тем самым они вполне органично становятся сказочными реалиями.

В калмыцком и тувинском фольклоре представлены тексты сказок, названия которых определяют род деятельности персонажа сказки, это рыболовство, соответственно сам он рыбак. К примеру, калмыцкая сказка «Заһсч» (‘Рыбак’): «Кезэнэ бээж. Нег **заһсч** залу гергтэһэн хоюрн кесг жилэс нааран негчн заһс бэрэд уга бээж» [Хальмг туульс 1961, 42] (‘Давно [это] было. Один **рыбак** и его жена много лет не могли поймать ни одной рыбы’. – Перевод Д.В. Убушиевой). Или тувинская сказка «Рыбак Багай-оол»: «В среднем же течении этой реки в чуме из древесной коры жил **бедный рыбак Багай-оол** с злой собакой в подпалинах» [Тувинские народные сказки 1994, 343].

По нашему мнению, сказочный нарратив отразил историческое трудное время в судьбах двух народов, приведшее к расслоению общества и изменению хозяйственной деятельности.

Интересное явление демонстрирует текст сказки «Хурһар заһс долж авад, уснд хайж о[r]кдг көвүнэ тууль» (‘Сказка о юноше, обменявшем ягненка на рыбу и отпустившем ее в воду’), где продемонстрировано субэтническое разделение калмыков. Образец записан И.И. Поповым в XIX веке у донских калмыков:

Хаанахн күрч ирэд, тер көвүнэс сурж бээнэ: «Му көвүн, заарта хөөнэ мах идхэр зарһа заһсна мах идх болвзач?». «Иднэв»[, – гинэ]. Хаанахн заһс татж һарһад: «Му көвүн, дурта заһсан ав». Му көвүн: «Алькин авхв?» – гинэд, ирэд хэлэж бээнэ [ГА РО] (‘Подданные хана пришли и спросили у юноши: «Юноша-сирота, **чем есть мясо мускусной овцы, может, отведаешь рыбу?**» «Отведаю»[, – ответил]. Ханские подданные, вытянув сеть: «Юноша-сирота, бери понравившуюся тебе рыбу». Юноша-сирота: «Какую же взять?» – так думая, подошел и стал рассматривать’. – Перевод Д.В. Убушиевой).

Сказкой зафиксировано данное деление калмыков на примере пищи. Торгоуты, проживающие по большей части в дельте реки Волги, или торгоуты, что расселены у побережья Каспийского моря, предпочитают зачастую мясной пище рыбную, нежели дёрвьуды, которые больше предпочитают мясную продукцию.

Другим уже иллюстративным материалом могут служить **рыболовецкие снасти**, представленные в сказках, разнообразие которых достаточно. Это удочки (‘һахуль’), сеть (‘гөлм’), невод (‘шүүгүл’), приманка (‘приманка’), железные вилы (‘серэ төмр’).

В сказке «Тарвж хан» (‘Хан Тарваджи’), записанной Г. Балинтом во второй половине XIX века от астраханских калмыков, орудием лова рыбы является удочка: «Тер эмгн өвгн хойр уснд **һахуль оркад, заһс бэрж авад**, хотан тежэһэд бээдг болна» [Kalmyk Folklore and Folk Culture in the mid-

19th Century 2011, 240] ('Старик со старухой удочкой ловили рыбу, этим и кормились'. – Перевод Д.В. Убушиевой).

В сказке «Заһсч» ('Рыбак') главный персонаж рыбак ловит рыбу, закинув сеть в реку: «Һолд күрчкэд, гөлмән хайм цацунь заһсн тордг болна. Заһсан авад, байртаһар герүрн ирнэ» [Хальмг туульс 1961, 42] ('Придя к реке, только забросил сеть, сразу поймал рыбу'. – Перевод Д.В. Убушиевой).

В реальности это соответствует единоличной ловле рыбы сетью, т.е. «сеть» ('гөлм'), очевидно, была небольших размеров, которой вполне мог пользоваться один человек.

В сказке «Хурһар заһс дольж авад, уснд хайж о[r]кдг көвүнэ тууль» ('Сказка о юноше, обменявшем ягненка на рыбу и отпустившем ее в воду'), которая также зафиксирована во второй половине XIX в., но уже среди донских калмыков, продемонстрировано как само орудие лова, так и социальный статус рыбаков: «Ода хаанаһна һазр шүүгүл татн гиж аашна»[, – гинэ] [ГА РО] ('«Подданные хана идут вытаскивать невод»[, – сказал он]'. – Перевод Д.В. Убушиевой).

Из примера видно, что рыбаки использовали невод для ловли рыбы, т.е. лов осуществляли артелью рыбаков, кроме того, рыбаки являются подданными хана.

Из сказочных текстов можно выявить и то, что калмыки использовали в рыбной ловле и наживку, к примеру, в сказке «Заяни залху көвүн» ('Юноша – ленивый из ленивых') [Хальмг туульс 1961, 182]: «Тул заһсн мең шүүрэд, уснас давад хагсуд өрэлцән һарад ирнэ» [ГА РО] ('Рыба-таймень, хватая приманку, выпрыгнула из воды и наполовину оказалась на суше'. – Перевод Д.В. Убушиевой).

В тувинском сказочном фольклоре также демонстрируются разные виды рыболовецких снастей:

Как-то рыбак Багай-оол, живший со злой собакой в подпалинах в чуме из древесной коры в среднем течении Кашпал-Кара Хема, сидел и **рыбу удил**; и в самый полдень вниз по течению этой реки проплывал сундук в плотной коже [Тувинские народные сказки 1994, 345].

В сказках также представлены различные **наименования рыб**: таймень ('тул'), щука ('цурх'), пестро-черная щука ('алг хар цурх'), карась ('шар балг'), ерш ('шөрг'), мальки ('жирмэхэ заһсн'), раки ('цаяха') и другие.

В сказке «Көгшн буурл Шатрч хан» ('Старый седой хан Шатарчи') перечисляются существа, живущие в воде, которых на берег вызывает дочь Хозяина вод ('Усун хада'):

Бас бүшкүрэн татв. Татснд уснд бээдг моһа, меклә болн заһсн хавхгт болн цая күртл – уснд бээдг хамг эмтн цуһар һарч ирж төгөлж зогсв [Хальмг туульс 1968, 24] ('Опять стала играть на дудке. Когда заиграла, в воде живущие змеи,

лягушки и рыбы, черепахи и даже раки – все существа, живущие в воде, выбрались и окружили ее'. – Перевод Д.В. Убушиевой).

В сказке «[Улада баатр]» ('Богатырь Улада') также представлена ихтиофауна, знакомая калмыкам:

Түүнэснь баавһань келв: «Увлзгин һазр хэлэж йовтлм, өргн далан көвэд нег шөрг мең менж бээж, тер шөргин меңгинь нег цурх булаһад идж бээж [Kalmuk Folklore and Folk Culture in the mid-19th Century... 2011, 289] ('Затем жена говорит: «Когда ходил, присматривал землю для зимней кочевки, у берега широкого океана охотился за добычей один ерш, добычу того ерша отобрала и съела одна щука'. – Перевод Д.В. Убушиевой).

В калмыцких сказках часто встречается рыба «тул» ('таймень'). К примеру, в калмыцком сказочном фонде присутствует сказка на известной общемировой сюжет «К18D. По шучьему велению»: «Юноша отпустил или спас рыбу (лягушку, змею, сверхъестественное существо), она выполняет его желания, и он женится на принцессе» [Березкин, Дувакин]. Главный герой калмыцкой сказки «Заяни Залху» ('Ленивый из ленивых') встречается не с щукой, как это происходит в аналогичной русской сказке, а с рыбой таймень ('тул'). Относительно данной рыбы А.Ш. Кичиковым замечено, что «таймень – это одна из самых больших рыб, с которой сталкивались наши предки, проживавшие в бассейнах рек Орхон, Селенги, Амура, Енисея, Иртыша и озера Байкал» [Кичиков 2017, 30].

В сказке «Көгшн буурл Шатрч хан» ('Старый седой хан Шатарчи') рыба таймень ('тул') выступает переправой из Среднего мира в Верхний мир:

Һазад далад тул заһсн дөчн йисн хонгтан мөңкәһэд, гесән цадхачкад, дөчн йисн хонгтан унтдмн. Толһань эн көвәднь, сүүлнь һазад далан телтр көвәднь. Тер цагла эмтн деегүрнь йовад, һазад далад йовад бээдмн. Улгүрнь келхлә, чи бас тиигәд һатлхч. Тиигәд Нарнд күрхч [Хальмг туульс 1968, 21–22] ('Во внешнем океане живущая рыба-таймень сорок девять суток лежит неподвижно, насытившись, сорок девять суток спит. Голова ее на этом берегу, а хвост на противоположном берегу внешнего океана. В это время люди ходят по ней, переходя внешний океан. К примеру, ты тоже так же переправишься. Так доберешься до Солнца'. – Перевод Д.В. Убушиевой).

Сказочные тексты насыщены лексемами, отражающими водные реалии: океан ('дала'), моря ('теңгс'), реки ('һол'), озера ('нур'), берег ('эрг'), волна ('дольган'), ('ус үрх'), усна эргин көвәһәр ('вдоль берега реки'), дно моря ('теңгсин йорал'), плавать ('өөмх'), переправа ('һатлһн'), судно, корабль ('керм') отлив ('усн хооран татхла'), мелеть ('хээрдх') и другие. Приведем примеры только специфичных выражений, выявленных нами в волшебных сказках калмыков.

Сказка «Мергн көвүн Царкин хан хойр» («Юноша-стрелок и Царкин хан») насыщена такой лексикой:

Хурвн шар толхата хун, хун кевэн **усна көвэд** оркад, хурвн сээхн күүкн болад, **уснд орж өөмв** [Записки Восточного Отделения 1891] («Три желтоголовых лебедя, лебединое оперение свое **на берегу оставив**, в трех красивых девушек превратившись, **вошли в воду и стали плавать**». – Перевод Б.Б. Горяевой).

Нарн шингх үзгт **Һанһ мүрн дала** цавчн цаһан эргд кичгтэ эм барс бээдг [Записки Восточного Отделения 1891] («В стороне захода солнца на белом отвесном **берегу реки Ганг** живет тигрица с тигрятами». – Перевод Б.Б. Горяевой).

Теңгс көвэлэд, нег сар болад, **тоорлһ һатлһд** күрч ирв [Записки Восточного Отделения 1891] («Шел он **по берегу моря**, месяц прошел, пришел к **переправе**». – Перевод Б.Б. Горяевой).

Көвүн түүнэсн амрад, гүүхдэн гүүһэд, йовднхдан йовдннад, кесг өдр сөөни кемжл уга гүүж йовтлнь, нег **көдлц теңгс** харһад ирв. «Саак **теңгсин тоорлһ** ода сара һазр биший?» – гиж, **теңгс көвэлэд** йовж йовтлнь, нег **ик кермд** нег бух церг орад һатлн гиж бээслэ көвүн харһад ирв [Записки Восточного Отделения 1891] («После этого юноша, отдохнув, где бежать, бежал, где идти, шел, много дней и ночей без счета бежал, повстречалось ему **волнующееся море**. «Разве до **переправы этого моря** не месяц пути?» – подумав, когда шел по берегу моря, юноша встретился с войском, которое погрузилось на **большое судно** и уже было отправилось». – Перевод Б.Б. Горяевой).

Сказка «[Улада баатр]» («Богатырь Улада»), записанная от астраханских калмыков, также демонстрирует прямое отношение к рыболовному промыслу, проявляющееся в специфической лексике:

Түүнэсн Улада баатр баавһадан ирэд келв. Тиигхлэнь, баавһань келв: «Тернь үнн, ода та йовтн, **далад** одад, **эргинь** гүвдэд бээтн, түүнэсн **тул захсн таниг ус орулад көөх**, тер цагт мөрнтн хурдн болхла, күцгдл уга, **усн хооран татхла, тул хээрдэд йовж чадх уга**. Тер цагт эврэн медтн», – гив. [Kalmyk Folklore and Folk Culture in the mid-19th Century... 2011, 289] («Богатырь Улада, вернувшись домой, рассказал все жене, тогда жена говорит: «Это правда, вы теперь отправляйтесь к **океану** и бейте берег океана, оттуда [**выплывет**] **таймень** и **будет гоняться за вами по воде**, в тот момент, если ваша лошадь будет быстра, не дайте себя догнать, когда **начнется отлив**, **таймень не сможет двигаться**, [**попав**] **на мелководье**. Тогда уж действуйте сами», – сказала». – Перевод Д.В. Убушиевой).

Нами обнаружен единичный случай в волшебной сказке донских калмыков «Хурһар захс дольж авад, уснд хайж о[r]кдг көвүнэ тууль» («Сказка о юноше, обменявшем ягненка на рыбу и отпустившем ее в воду»), где упоминается внутренность рыбы, такая как рыбий пузырь:

Нег көгшн оч көвүнд келв: «Хан мини: “Ачга, туста ах нойн баав, ю авнат?” – гиж келхлэ, – “Нанд алтн, мөңгн керг уга, эдл мал керг уга. Мөн тер орн деерк

хар шуһул дахан өгнт?” – гиж келтн. Тиигж хурв дэжж гиич-хүрм, наад-нөр кеһэд, хурвдад: “Ю авнат?” – гиж сурх хурвладни, тер **шуһул дах** тусар, юм бичэ суртн», – хурвдад тер көгшн эмгн тиигэд дасхад окна [ГА РО] («К юноше подошла одна старуха и сказала: «Когда мой хан скажет: “Достойный благодарности глубокочтимый баава, что возьмете?” – “Мне не нужно ни золота, ни серебра, скот тоже не нужен. Отдадите ли мне ту черную **доху из рыбьего пузыря**, что лежит на кровати?” – так скажите. Трижды пир устроив, в третий раз спросит: “Что возьмете?”, все три раза ничего не просите, кроме той **дохи из рыбьего пузыря**», – трижды повторив, наказала та старуха». – Перевод Д.В. Убушиевой).

Сказки содержат иносказательные выражения, чаще они применяются в том случае, когда нужно дать невыполнимое задание. Нами выявлены примеры в калмыцких сказках, где в разгадках этих трудных заданий фигурируют предметы, связанные с рыбной ловлей. К примеру, в сказке «Цецн күүкн» («Мудрая девушка») хан дает, казалось бы, невыполнимые задания:

– Та, өвгн, маһ[д]уртан **хувцгачн бичэ иртн, хувцн угачн бичэ иртн**, мөртэчн бичэ иртн, мөрн угачн бичэ иртн, хаалһарчн бичэ йовтн, хаалһин хэврһэрчн бичэ йовтн, гертмчн бичэ ортн, һазамчн бичэ бээтн! – гиһэд ик цухлтаһар келдг болна [Цецн күүкн 2017, 91] («– Старик, завтра [ко мне] **в одежде не приходите, но и без одежды не приходите**, на коне не приезжайте, но и без коня не приезжайте, по дороге не езжайте, но и по обочине не езжайте, в дом мой не входите, но и на улице не оставайтесь! – очень раздраженно сказал». – Перевод Т.А. Михалевой).

На помощь старику приходит мудрая девушка, подсказывающая, что нужно надеть, чтобы не быть голым, но и не одетым, роль несуществующей одежды играет рыболовецкая сеть:

– Аав, хувцан тээлчктн. Эн захс шүүдг шүүгүлиг деерэн бүркэд, эн яман деер унж автн. [Ямана] хойр көлнь хаалһар йовтха, хойр көлнь хаалһин хэврһэр йовтха. Тенд күрэд, гертнь бичэ ортн, термин ард терм ишкэ хойрин заагт орад сууһад, хаанла мендлтн [Цецн күүкн 2017, 92] («– *Аава*, разделитесь. **Набросьте на себя эту рыболовную сеть** и садитесь на эту козу. Две ноги [козы] пусть по дороге идут, две ноги – по обочине. Когда туда приедете, в дом к нему не входите, за стеной решеткой, между стеной решеткой и войлоком, сядьте и поздоровайтесь с ханом». – Перевод Т.А. Михалевой).

В сказке «Көгшн буурл Шатрч хан» («Старый седой хан Шатарчи») в иносказательном выражении представлено такое орудие лова, как «железные вилы» («серэ төмр», по всей видимости, имеется в виду острога), более того, описано их предназначение:

Хорвдгчинь тэвжэнэ. Наадад ирв. Дэкэд көвүг мадлад ирв. «Көвүн, чамаг би чичмү» [, – гижэнэ]. «Чичхин хорвн зү гиж келдг: шор кеж авад, боорцг чичж

хорһнась авдг, **серэ төмр кеж авад, далад оад, заһс чичж амна** гидг. Шүүгдсн му хааг би чичмү», – гижэнэ. [Хальмг туульс 1968, 23] («В третий раз расставили фигуры. Стали играть. Снова [хан] объявил юноше мат. «Юноша, я тебя проткнул» [, – сказал]. «Три [вида] бывает того, что протыкают, говорят: заострив палочку, ею прокалывают *борцоки*, вынимая их из жира, сделал **железные вилы, отправляются к морю и прокалывают ими рыбу**. Проигравшего глупого хана я проткну!» – сказал [юноша]». – Перевод Д.В. Убушиевой).

Особенно ярко бытовую сторону жизни демонстрируют загадки, где так же в иносказательной форме представляются знакомые предметы с необычной стороны. Калмыцкие загадки не обошли вниманием и промысловый быт, в частности учеными записаны загадки калмыков содержащие специфическую терминологию.

Тарвһни арсн
Таң уга салврж.
(Шүүгүл).

Шкурка тарбагана
Растрепалась до дыр.
(Сеть).
[Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 689].

Йовв, йовв мөр уга,
Хатхв, хатхв цусн уга.
(Оңһи).

Ходит, ходит – нет следа,
Колет, колет – нет крови.
(Лодка).
[Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 695].

Көл уга бээж йовдг,
Күзүн уга бээж бухдг.
(Оңһи).

Без ног, а ходит,
Без шеи, а ныряет.
(Лодка).
[Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 696].

Күзүн уга темән Күм һатлж.
(Оңһи).

Верблюды без шеи переправился через речку Куму.
(Лодка).
[Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 696].

У калмыков существует и промысловая обрядность. Т.Г. Басангова отмечает, что «фольклорная традиция калмыков сохранила заговоры, магические формулы, песни характерные для промысловых обрядов, которые прагматически маркированы, то есть выражают приказание или просьбу, мольбу или обещание, пожелание или угрозу» [Басангова 2007, 448].

Весьма ценные сведения о рыбной ловле зафиксированы У.Д. Душаном. Им описаны несколько поверий. Первое поверье: «...если в лодку впрыгнет рыба из хищных пород, например: окунь, щука, судак, то это дурная примета, которая предвещает большое несчастье» [Душан 2016, 198], в этом случае следовало провести ритуал («попавшую в лодку рыбу обычно разрезают на четыре части и бросают на север, юг, восток и запад» [Душан 2016, 198]), сопровождавшийся вербальным компонентом – заклинанием: «Пусть обратятся на нее саму, исчезнут с ее гибелью и рассеются повсюду» [Душан 2016, 198].

Следующее поверье связано с тем, будет ли улов хорошим: «...когда калмыки едят рыбу, особенно из крупных пород, например, сазана, то они подъязычную кость концом прикрепляют к тагану. Если кость сразу удержится и не падает, то калмыки полагают, что будет много рыб» [Душан 2016, 199].

Также существовало поверье, что «сазан бывает очень недоволен, если голову его едят женщины. Он якобы говорит: “Хотя губите мою душу, но золотой рот мой не давайте женщинам”. Если не соблюсти это желание сазана, то, по мнению калмыков, душа сазана страшно обидится, и эта обида передается другим живым сазанам. Вследствие этого лов ухудшается» [Душан 2016, 200].

У.Д. Душаном описан обряд жертвоприношения царю воды, бытовавший у приволжских и прикаспийских калмыков и заключавшийся в следующем:

«Жертвоприношение бывает весной или осенью, перед самым началом пути, для умилостивления царя воды – баян ухан хана, чтобы был хороший улов. Обычно жертвенным животным является коза белой или серой шерсти и редко – другие животные. Козы режутся с таким расчетом, чтобы со шкурой осталась верхняя половина головы, сердце, печень, легкие и почки. В отделанную козу (в голову) втыкают шест и вбивают его в середине реки, озера или на взморье. Причем шкура со всеми вышеуказанными органами свисает вниз. Голова направляется своей передней частью в ту сторону, откуда должна быть рыба. На одном рогу привязывают *целен*, шелковую нитку. В то же время каждый присутствующий зажигает лампадку, приготовленную из теста. <...> Их все ставят на плот, приготовленный из досок или камыша, а потом пускают по Волге или морю. Причем, кроме лампад, еще здесь кладутся деньги, кто сколько может. Жертвоприношением обычно

руководят гелюны, которые своими молитвами ходатайствуют перед царем воды о хорошем лове» [Душан 2016, 350–351].

М.Н. Хангалов пишет о совершении религиозных обрядов на реке: «Осенью и весной, когда буряты переезжают с летников на зимники и с зимников на летники, они начинают брызгать тарасун и вино целыми обществами и поодиночке на реке Ухан-хату <...> чтобы Ухан-хат даровал им обильный лов рыбы и не было бы несчастий с людьми во время рыбной ловли» [Хангалов 2004, 105].

Э.П. Бакаева, анализируя элементы обряда продления жизни, совершаемого калмыками «ежегодно поздно вечером в день “Хозяина года”, совпадающий с днем зимнего солнцестояния» [Бакаева 2009, 4], приходит к выводу, что вылепленная из теста удлиненная лампадка – оңһц зул (‘лодка-лампадка’) – является сакральным кодом культуры калмыков, восходит к ранним верованиям и относится к временам «водяных» монголов, которые «в XIII в. проживали к востоку от “степных” монголов, занимавшихся скотоводством, и занимались рыбной ловлей и охотой» [Бакаева 2009, 4].

Фольклорный нарратив, сохранивший следы рыболовства, свидетельствует о том, что калмыки издревле были знакомы с рыбной ловлей. Эпос «Джангар» и калмыцкие мифы, сохранившие такие основные концепты, как рыба и вода, а также сакральные коды культуры, отражают картину мира этноса еще со времен “лесных народов”, что говорит о трансграничном и межкультурном взаимодействии ойратов с народами Южной Сибири. В жанре сказки нами рассмотрены образцы, записанные во второй половине XIX в. от представителей астраханских и донских калмыков, проживавших по берегам рек Волги и Дона. Отдельные тексты сказок настолько реалистично представляют рыболовецкий промысел калмыков, что наталкивают на мысль о том, что неизвестный сказитель сам мог быть рыбаком. Особенно, на наш взгляд, это выражается в тонких иносказательных выражениях, включенных в канву сказочного сюжета. Таким образом, фольклор калмыков содержит прямые и косвенные свидетельства о рыболовстве у калмыков и их предков ойратов, которое в зависимости от исторического времени было как одним из основных видов пропитания, так и вспомогательным хозяйствованием.

ИСТОЧНИКИ

1. Абай Гэсэр / вступ. статья, подготовка текста, пер. и коммент. А.И. Уланов. Улан-Удэ, 1960.
2. ГА РО – Государственный архив Ростовской области. Ф. 55. Оп. 1. Инв. № 13805.
3. Записки Восточного Отделения Императорского Русского Археологического Общества. VI. СПб., 1892. С 17–48.
4. Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой. М., 2017.

5. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., перевод Б.Х. Тодаевой. Элиста, 2007.

6. Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. *Calm*. С. 17. Ед. хр. 1770. Л. 1–28. Строки 30–31. (Рукопись на ойратском языке).

7. Тувинские народные сказки / сост. З.Б. Самдан. Новосибирск, 1994.

8. Хальмг туульс. I боть / сост. Б. Сангаджиева, Л. Сангаев. Элиста, 1961.

9. Хальмг туульс. II боть / сост. А.Ц. Бембеева, Ц.-Д. Номинханов. Элиста, 1968.

10. Цецн күүкн // Теегин герл (Свет в степи). 2017. № 2. С. 90–95.

11. *Kalmyk Folklore and Folk Culture in the mid-19th Century. Philological Studies on the Basis of Gabor Balint of Szentkatolna's Kalmyk Texts* / Ed. by A. Birtalan with the collaboration of Tamara Gorjajevna Basangova (Bordzanova) and with the assistance of Baira Basangovna Gorjajeva. Budapest, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадмаев А.А. Подводный мир в традиционном мировоззрении бурят // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2018. Т. 17, № 3. С. 148–155.

2. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста, 2009.

3. Басангова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста, 2007.

4. Батмаев М.М. Калмыки в XVII–XVIII веках. События, люди, быт. Элиста, 1993.

5. Батыров В.В. Рыболовный промысел. Отходничество // Калмыки / отв. ред. Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская. М., 2010. С. 105–111.

6. Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 20.12.2019).

7. Вайнштейн С.И. Историческая этнография тувинцев. Проблемы кочевого хозяйства. М., 1972.

8. Вербицкий В.И. Алтайские инородцы: Сб. этногр. ст. и исслед. алтайск. миссионера, протоиер. В.И. Вербицкого / под ред. А.А. Ивановского. М., 1893.

9. Душан У.Д. Избранные труды / сост. Батыров В.В., Шараева Т.И. Элиста, 2016.

10. Душан У.Д. Историко-этнографические заметки об Эркетеневском улусе Калмыцкой АССР // Этнографические вести. 1973. № 3. С. 31–107.

11. Кичиков А.Ш. Угин туск уг (Слово о словах) / подг. текстов, сост., ред. Б.А. Кичикова. Элиста, 2017.

12. Неклюдов С.Ю. Монгольских народов мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1 / гл. ред. С.А. Токарев. М., 1980. С. 684–688.

13. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М., 2019.

14. Потапов Л.П. Очерки по истории алтайцев. М.; Л., 1953.

15. Русский фольклор Прибайкалья / общ. ред. и вступ. статья Л.Е. Элиасова. Улан-Удэ, 1968.

16. Санчиров В.П. О материальной культуре ойратов XIII–XVII веков // Мон-

головедеие. 2003. № 2. С. 203–210.

17. Соёнов В.И. Рыболовство на Алтае // Древности Алтая. Известия лаборатории археологии. Межвузовский сборник научных трудов. № 6. Горно-Алтайск, 2001. С. 16–32.

18. Станиловский А.М. Байкал (раздел «Рыба и рыболовство») // Труды Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского Географического общества. Иркутск, 1912. № 7. С. 44–68.

19. Хангалов М.Н. Рыболовство у бурят и ухан-хат / под ред. Г.Н. Румянцев. Улан-Удэ, 2004.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Badmayev A.A. Podvodnyy mir v traditsionnom mirovozzrenii buryat [The Underwater World in the Traditional Buryat Worldview]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya*, 2018, vol. 17, no. 3, pp. 148–155. (In Russian).

2. Dushan U.D. Istoriko-etnograficheskiye zametki ob Erketenevskom uluse Kalmytskoy ASSR [Erketenevsky Ulus of the Kalmyk ASSR: The Historical and Ethnographic Notes]. *Etnograficheskiye vesti*, 1973, no. 3, pp. 31–107. (In Russian).

3. Sanchirov V.P. O material'noy kul'ture oyratov XIII–XVII vekov [The Oirat Material Culture: the 13th – 17th Centuries]. *Mongolovedeniye*, 2003, no. 2, pp. 203–210. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Batyrov V.V. Rybolovnyy promysel. Otkhodnichestvo [Fishery. Seasonal Works]. *Bakayeva E.P., Zhukovskaya N.L. (eds.). Kalmyki* [The Kalmyks]. Moscow, 2010, pp. 105–111. (In Russian).

5. Neklyudov S.Yu. Mongol'skikh narodov mifologiya [The Mythology of the Mongolic Peoples]. *Tokarev S.A. (ed.). Mify narodov mira: Entsiklopediya* [The Myths of the World: Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1980, pp. 684–688 (In Russian).

6. Soyenov V.I. Rybolovstvo na Altaye [The Fishery in the Altai Region]. *Drevnosti Altaya. Izvestiya laboratorii arkheologii. Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [The Antiquities of the Altai: Archaeology Research Laboratory Reports]. Issue 6. Gorno-Altaysk, 2001, pp. 16–32. (In Russian).

7. Stanilovskiy A.M. Baykal (razdel “Ryba i rybolovstvo”) [Baikal (Section ‘Fish and Fishery’)]. *Trudy Vostochno-Sibirskogo otdela Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo obshchestva* [The Proceedings of the East Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society]. Irkutsk, 1912, no. 7, pp. 44–68. (In Russian).

(Monographs)

8. Bakayeva E.P. *Sakral'nyye kody kul'tury kalmykov* [The Sacred Codes of the Kalmyk Culture]. Elista, 2009. (In Russian).

9. Basangova T.G. *Obryadovaya poeziya kalmykov (sistema zhanrov, poetika)* [The Kalmyk Ceremonial Poetry: Genre System, Poetics]. Elista, 2007. (In Russian).

10. Batmayev M.M. *Kalmyki v XVII–XVIII vekakh. Sobytiya, lyudi, byt* [The Kalmyks in the 17th – 18th Centuries: Events, People, Everyday Life]. Elista, 1993. (In

Russian).

11. Dushan U.D. *Izbrannyye trudy* [The Selected Works]. Elista, 2016. (In Russian).

12. Eliasov L.E. (ed.). *Russkiy fol'klor Pribaykal'ya* [The Russian Folklore of Cis-Baikalia]. Ulan-Ude, 1968. (In Russian).

13. Khangalov M.N. *Rybolovstvo u buryat i ukhan-khat* [Fishery among the Buryats and the Uriankhais]. Ulan-Ude, 2004. (In Russian).

14. Kichikov A.Sh. *Ügin tusk üg (Slovo o slovakh)* [A Word about the Words]. Elista, 2017. (In Russian).

15. Neklyudov S.Yu. *Fol'klorny landscape Mongolii. Mif i obryad* [The Folklore Landscape of Mongolia: Myth and Rite]. Moscow, 2019. (In Russian).

16. Potapov L.P. *Ocherki po istorii altaytsev* [The Altaians: Historical Essays]. Moscow; Leningrad, 1953. (In Russian).

17. Vaynshteyn S.I. *Istoricheskaya etnografiya tuvintsev. Problemy kochevogo khozyaystva* [The Tuvan Historical Ethnography: Nomadic Economy]. Moscow, 1972. (In Russian).

18. Verbitskiy V.I. *Altayskiye inorodtsy* [Non-Russian Populations of the Altai]. Moscow, 1893. (In Russian).

(Electronic Resources)

19. Berezkin Yu.E., Duvakin E.N. Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskiy katalog [The Thematic Classification and Territorial Distribution of the Folklore-related Mythological Motifs. An Analytical Catalog]. *Fol'klor i post-fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*. [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]. Available at: URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 20.12.2019). (In Russian).

Убушиева Данара Владимировна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: фольклор монгоязычных народов, монгольская эпическая традиция, типология и поэтика эпоса.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

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

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

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00033

Б.Б. Манджиева (Элиста)

КОЧЕВОЕ СКОТОВОДСТВО В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ*

Аннотация. Скотоводство кочевников являлось традиционным способом хозяйствования и одним из необходимых источников жизнеобеспечения в условиях кочевой жизни. Важное место в хозяйстве занимало разведение четырех видов скота: крупный рогатый скот, овцы, лошади, верблюды. Сведения о ведении кочевого скотоводства и связанные с ними обряды и обычаи сохранились в фольклоре и служат одним из проявлений развития кочевой культуры. Целью статьи является анализ малоизученных сведений о кочевье, о структуре хозяйства, четырех видах скота у калмыков, их характеристик, отраженных в калмыцких сказках, эпосе «Джангар», обрядовой и афористической поэзии. Обращение к анализу понятия «кочевье» в фольклоре показало, что оно является многокомпонентным образованием и связано с постоянным передвижением кочевников. Образная сторона понятия «кочевье» в фольклоре сводится к медленно движущимся по степи многочисленным группам людей на лошадях, в кибитках и повозках со стадами скота, временами делающих остановки на некоторый срок; откочевка сравнивается с исчезновением каких-либо силуэтов, отсутствием в обозримом пространстве движения: «пустое» пространство есть признак обезлюдения. Скот в фольклоре тюрко-монгольских народов воспринимается как символ богатства и благосостояния. Калмыки, с древних времен занимавшиеся скотоводством, накопили богатый опыт обращения с четырьмя видами скота. Кочевой мир калмыка, его многовековой опыт, жизненные наблюдения, глубокие мысли и мудрость, сохранившиеся в фольклоре в виде уникальных образцов, являются подтверждением того, что скотоводство как традиционный способ хозяйствования являлось главным занятием калмыка-скотовода.

Ключевые слова: скотоводство; традиция; калмыцкий фольклор; конь; верблюд; корова; овца; сказка; эпос; песня; обряды; поверья; приметы.

В.В. Mandzhieva (Elista)

Nomadic Livestock Breeding in Kalmyk Folklore**

Abstract. The article deals with the elements of livestock breeding culture present

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого (проект «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

** The reported study was granted by the Government of the Russian Federation (federal budget subsidy) for state support of scientific research conducted under supervision of the leading scientist (project name 'From Paleogenetics to Cultural Anthropology: Comprehensive Interdisciplinary Research of Peoples and Traditions of Cross-Border Regions – Migrations, Cross-Cultural Interactions and Worldviews').

in Kalmyk folklore. Livestock breeding has traditionally been a key source of livelihood for nomadic populations. The former largely included the four species, such as cattle, sheep, horses, and camels. Livestock breeding experiences and related rites and customs have been preserved in the folklore tradition, and constitute an essential stratum of nomadic culture. The article seeks to analyze some understudied aspects of nomadic practices, economic patterns, the four livestock species and their characteristics traced in Kalmyk fairy tales, *Jangar* epic, ceremonial and aphoristic poetry. The work shows that the concept of 'nomadism' (Kalm. *нүүл*, Rus. *кочевье*) is multicomponent enough, which is due to constant migrations of nomads. Another aspect of the concept implies slow movement of horsemen and others nested in wheel yurts or carts next to flocks and herds, with occasional stops; nomadic migration is compared to vanishing of silhouettes, cessation of any movement within eyesight, 'empty' space being a sign of desolation. In Turko-Mongolian folklore, livestock serves as a symbol of wealth and prosperity. Over centuries, the Kalmyks have accumulated most extensive livestock breeding experiences. Their nomadic worldview, centuries-old practices, observations, thoughts and wisdom preserved in folklore attest to the fact that this used to be their main occupation.

Key words: livestock breeding; tradition; Kalmyk folklore; horse; camel; cow; sheep; fairy tale; epic; song; rites; beliefs; signs.

Скотоводство кочевников являлось традиционным способом хозяйствования и одним из необходимых источников жизнеобеспечения в условиях кочевой жизни. Важное место в хозяйстве занимало разведение четырех видов скота: крупный рогатый скот, овцы, лошади, верблюды. Сведения о ведении кочевого скотоводства и связанные с ними обряды и обычаи сохранились в фольклоре и служат еще одним подтверждением развития кочевой культуры.

В фольклоре тюрко-монгольских народов скот воспринимается как символ богатства и благосостояния. Так, например, в зачине калмыцких народных сказок дается описание страны героя и его несметного богатства: «Хар халзн мортэ Хадр Хар Авхин Хан Сөнэк» (Вороного с лысиной коня имеющего Хадыр Хара Авги Хан Сенаки): *Хар халзн мортэ Хадр Хар Авһ нег сар борзатын бор довун деер һарад, харул харна. Харул хархла, малнь эк зах чигн уга, то-йа гих юмн уга болжана* // [Как-то раз] Хадыр Хара Авга, у которого был вороной с лысиной конь, поднялся на широкий степной холм, чтобы окинуть взором округу. Обозрел – скоту его конца-краю нет, неисчислимо он был [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 366–367]; в сказке «Манджик-Зарлик и его работник» богатч Монгон Оргоджик имел неисчислимо богатство: «...для его скота не хватало ни травы, ни воды: табунов числом не счесть, кованные сундуки добра полным-полностью» [Калмыцкие народные сказки 1961, 79].

По мнению С.П. Тюхтеневой, «определить точное количество скота у владельца скотовода внешнему наблюдателю достаточно сложно. Точную численность своего стада знает лишь он сам. Или пасущий это стадо – ибо они знают “в лицо” каждое животное» [Тюхтенева 2017, 131]. В сказках

неисчислимость скота указывает не только несметное богатство, но и на то, что «у калмыков, как и у многих других скотоводов, бытует традиционное представление о запрете считать поголовье скота. Счет, по представлениям калмыков, означает, что нечто считаемое может закончиться, и потому считать можно одежду, обувь, посуду – но не пищу, не людей, не звезды и не скот» [Бакаева 2009, 15]. В зачине калмыцких народных сказок описание страны героя-богатыря и его несметного богатства обязательно включает указание на неисчислимость скота: исчисление является приметой возможности установления границы, неисчисляемое – бесконечно.

Монголы подразделяют скот на две группы: *халун хошу мал* (животные с горячим дыханием) – это лошади и овцы, и *хиитан хошу мал* (животные с холодным дыханием) – верблюды, крупный рогатый скот и козы. Все эти животные, составляющие основное богатство кочевников-скотоводов, имеют обобщающий термин – *табан хошуу мал* (пять видов скота). В монгольской сказке «Эрийн сайн хар нүдэн Цэвээн хүү» («Черноглазый смелый мальчик Цебен») также изображается неисчислимый скот: *Малладаг мал нь гэвэл: / Араараа дүүрэн ай түмэн адуутай / Өврөө дүүрэн үй түмэн адуутай* [Памятники фольклора 2017, 485] // Если говорить о скоте, который разводят: / То это бесчисленное множество скота позади, / Бесчисленное множество скота впереди. – перевод автора статьи Б.Б. Манджиевой.

Буряты разводят пять видов скота (*ухэр мал, адуу мал, адууһан*), и считалось, что наличие всего набора обеспечивает хозяину полный достаток. В фольклорной традиции бурят существует обобщенное название *табан хошун мал* (пять видов скота), перечисляют их в следующей последовательности: *морин эрдэни* (конь драгоценный), *ухэр* (крупный рогатый скот), *хонин* (овцы), *яман* (козы), *тэмэн* (верблюды). В бурятской волшебной сказке «Хилгендэй Мэргэн» описание богатства воплощено в формулу: «Многочисленные табуны [хана] / Заполняли всю северную сторону, / Бесчисленные стада его / Заполняли всю южную сторону» [Бурятские волшебные сказки 1993, 31].

В фольклоре алтайцев ярко выражена лесная зона их обитания. В алтайской народной сказке «Талтар» («Коростель») обилие скота сравнивается с изобилием растительности: «На Алтае жил *каан* Ай-Каан. Скота у него было столько же, сколько кустов акации...» [Алтайские народные сказки 2002, 83]; в другой алтайской сказке «Созвездие семи *каанов*» семеро парней-сирот «вокруг земли семь раз обойдя, весь Алтай шесть раз обойдя», к поселению одного *каана* пришли и увидели, что «вскормленный им белый скот всю поверхность Алтая заполнил, народ-племя его всю землю заселил. Скот его – как черный лес, народ-племя его – как кусты акации. Вскормленный им белый скот не различить по шерсти, а народы-племена языки друг друга не понимают. Белый *эргё* его, который на коне не объехать, стоит, достигая бело-синего неба Золотая коновязь его, к которой коней привязывают, стоит, достигая луны и солнца» [Алтайские народные сказки 2002, 215].

Понятие «кочевье» в фольклоре является многокомпонентным обра-

зованием и связано с постоянным передвижением кочевников. Образная сторона понятия «кочевье» в фольклоре сводится к медленно движущимся по степи многочисленным группам людей на лошадях, в кибитках и повозках со стадами скота, временами делающих остановки на некоторый срок; откочевка сравнивается с исчезновением каких-либо силуэтов, отсутствием в обозримом пространстве движения: «пустое» пространство есть признак обезлюдения [Церенова 2005].

В сказочной и эпической традиции тюрко-монгольских народов красочно изображается страна героя. Для кочевых народов маркерами пространства выступают наиболее заметные координаты природного ландшафта: по вертикали – горы, горные массивы, валуны, а по горизонтали – реки, моря, океаны, раскинувшаяся по сторонам гор степь. Обязательным условием новой кочевки являлось наличие водных ресурсов (рек, ручьев, источников), равнины, горы или скалы, у основания которых можно было установить юрту или укрыть скот в невзгоду.

Кочевники с особым почтением относились к водным источникам и горам, сооружали *ова*, поклонялись хозяину местности и произносили *йоррал* – благопожелание. Так, например, в калмыцкой фольклорной традиции сохранилось благопожелание «Һазран тэклһнэ йөрэл», произносимое при совершении обряда поклонения духам-хозяевам местности:

Улан залата хальмг эмтн / Улан зандн цэдһэр деежэн өргэд, / Цаһан идһэн деежэн цацад, / Деедс, теңгрэсн хур суржанавидн, / Ку заясн теңгр, / Күмс манд заятн! / Теңгр, бурхд, хур орултн! / Көрстә һазр услэж, / Көк ноһаһар / Тег бүтэлһтн, / Күн мал уган / Идх-уух эдл-ууш / Элвг-делвг йовултн! / Хамг ширг, хоршалтгиг / Хур-бораһар дартн! / Эржс суржанавидн. / Зурһан зүүлин хамг эмтн / Амулц эдлтхэ! / Йөрэл бүттхэ! [НА КалмНЦ РАН Ф. 5, оп. 2, ед. хр. 171] // Мы, калмыки, с красной кисточкой / Крепким чаем [калмыцким] подношение совершаем, / Молочной пищей возлияние совершаем, / Верховных божеств просим нам дождь даровать! / О, небо, жизнь нам подарившее, / Пропитание нам ниспосли! / О, небо и *бурханы*, дождь нам даруйте! / Чтобы благословенная твердь земная напиталась, / Чтобы зеленой травой / Степь покрылась, / Чтобы людям и скоту / Было чем кормиться, пропитания / В изобилии нам ниспослите! / Все болезни [скота], опасные недуги / Дождем и снегом придавите! / С мольбой обращаемся к вам! / Шести видов живые существа / В благополучии пусть пребывают! / Да будет так! – перевод Т.А. Михалевой.

Как известно, номады начинали кочевку на летние пастбища весной, когда природа, проснувшись после долгой зимы, расцветала многообразием. Перед кочевкой необходимо было провести обряд очищения всего имущества, поэтому поджигали можжевельник и окуривали вещи и жилище. Перед перекочевкой на летние пастбища алтайцы также проводили обряд очищения, почитали дух огня и приговаривали благопожелание (*алкыш*):

Северный охраняющий бурхан, ночь и день жилище охраняй.
Охраняющий поясом бурхан, до осени за злыми духами смотри
И не пускай ночью, смотри.
Через порог жилища Эрлика бия, черных злых духов, не пускай,
Пусть мое жилище не ломается, осенью перекочую,
Приеду, сделанное жилище пусть не ломается,
Летом постоянно буду приезжать [Алтайцы 2004, 156].

В песенной традиции калмыков сохранились лирические песни, называемые «этүдэр дуулдг дун» («песни, поющиеся тайно»), которые отражают перекочевку. В песне певец-скотовод обращается к овце:

*Манахн, манахн маңһдур нүүх,
Манцын холар хатли нүүх,
Хурһан хайсн чи
Хатрн тавлад йовхич*
[Борджанова 2007, 424].

Наши, наши завтра будут кочевать,
Через реку Маныч переправляясь, будут кочевать,
Бросившая ягненка, ты, [овца],
Будешь скакать, скакать...
(Перевод автора статьи Б.Б. Манджиевой).

«При перекочевке огонь семейного очага увозят с собой и, установив очаг на новом месте, совершают обряд жертвоприношения огню» [Борджанова 2007, 126], произносят благопожелание «Һал тээһнэ йөрэл» («Благопожелание, посвященное обряду жертвоприношения огню»):

Төрскн орн-нутган, / Аав-ээждэн, бээсн һазр-усндан деежэн өргэжэнэвидн. / Тевр сүүлтэ, теви семжстэ, / Торһн нооста, цаһан толһата, / Шар толһата хөөнэ кишг ирх болтха! / Арим өвртэ, улан һалзн, шар цоохр малын / Кишг ирх болтха! / Түмн нээмн миңһн агт адуна – / Түүнэ кишг ирх болтха! / Дөрвн нүдтэ хар баргин – / Түүнэ кишг ирх болтха! / Шил сээтэ көвүдин – / Теднэ кишг ирх болтха! / Өрлэ босад өркэн хэрүлдг, / Һалан түлэд, цэгһэн чандг, / Чигэһэн бүлэд, әркән нердг, / Көдлми кехлэ, күзүһәрн зүткән ордг / Берәчүдин кишг ирх болтха!
[НА КалмНЦ РАН Ф. 5, оп. 2, ед. хр. 171] // Родной стране, / Духам предков своих и местности нашей подношение совершаем. / С курдюком в обхват, с нутряным жиром с корыто / Тонкорунных белоголовых, / Желтоголовых овец стада пусть множатся! / Длиннорогих красных и жёлто-пёстрых [коров] / Стада пусть множатся! / Многотысячных скакунов табуны / Пусть множатся! / С белыми пятнами над глазами чёрные сторожевые псы / Пусть тоже размножаются! / Красивые юноши / Пусть счастливы будут! / Встав на рассвете, которые дымник открывают, / Огонь разведя, чай варят, / Пахтают кумыс и гонят араку, / Привычные трудиться в поте лица / Молодицы пусть счастливы будут! – перевод Т.А. Михалевой.

После обустройства на новом месте хозяин кибитки угощал родственников и соседей. Старший из присутствующих произносил благопожелание «Шин бүүрт нүүж ирснэ йөрэл» («Благопожелание, произносимое на новом месте кочевки»):

Буухд утан бүргэж, / Нүүхд тоосн бүргэж, / Бүүрин буйн-кишг / Буусн эзднх хальдэж, / Хул, худл уга, / Хов-шив уга, / Чон, нохан аюл уга, / Хур-борань дуслэж, / Хурц нарнь мандлэж, / Зурмна толһад хадһта, / Зуухин амн тооста. / Укр, гүүни сүжэ, / Усн, тосн элвэ, / Хаалһар йовсн улс / Хажуһарн эс һартха. / Хэр, халунас ирсднх / Хаалһин ундинь белдэж, / Хээстэ хотан кезэ, / Бүүрин өлзэ хальдэж, / Бусдын аюлас зээлһү, / Бүрн-төгс мөнд / Бүгдэр амулц бээцхэти! [НА КалмНЦ РАН Ф. 5, оп. 2, ед. хр. 171] // Пусть над стойбищем вашим дым поднимется, / А во время перекочёвки пыль поднимется, / Пусть это место счастливым / Для нового хозяина будет! / Без воровства и лжи, / Без сплетен и пересуд [живите], / Пусть скот ваш плодится-множится, / Пусть благодатными будут дожди, / Пусть яркое солнце светит всегда, / Густой и высокой будет трава, / А коровы и кобылицы / В изобилии дают масла и молока! / Пусть те, кто в дороге, / Мимо нас не проедут, / Пусть незнакомыми будут, но [и в холод,] и в зной / Жажду пусть они утолят, / Приготовленное пусть поедят! / Пусть это место счастливым будет, / Без бед и несчастий, / Без потерь и утрат / В благополучии живите! – перевод Т.А. Михалевой.

У калмыков существует множество поверий, среди которых присутствуют запреты, связанные со скотоводческой обрядностью. Согласно запрету, связанному с ногтями человека, необходимо было остриженные ногти закапывать в землю и тщательно притоптать ногой, чтобы ногти не выступали на поверхность и не попали в желудок скоту. Закапывать нужно было, приговаривая:

*Би чамаг үкрт бичэ заасв,
Чи намаг үклд бичэ за.
Би көгин буурл өвгн (эмгн) болсув.
Чи теңгр цаһан хад бол.
Текин өвр теңгрт күрсн цагт
Темәнэ сүл һазрт күрсн цагт
Би чамд мөрн хошта
Хөн күмстэ ирнэв* [Ользеева 2003, 148].

Я не выдам тебя корове,
Ты не выдай меня смерти.
Пусть я стану седовласым стариком (старухой).
Ты же станешь белой скалою.
В то время, когда бараньи рога достанут неба,
В то время, когда верблюжий хвост достигнет земли,

Я приду к тебе со своей кибиткой,
Подарками и угощениями.
(Перевод Б.Б. Манджиевой).

В старину некоторые калмыки верили в разные поверья и говорили, что «корова считается животным, которое стремится сделать что-нибудь неприятное, нехорошее людям» [Душан 2016, 208]. По этому поводу в калмыцком фольклоре сохранились следующие поверья о корове:

Укр мал жоралхла – му йор. / Укр жоралхларн: «Хумха тайг, хумха тайг» гиж жоралдгчн. // Если коровы идут иноходью – плохая примета. / Корова, когда идет иноходью, говорит: «Высохший череп, высохший череп».

Укр мал хар санатаж, кеерэс хэрхлэрн, хашаһан хээрэж хамхлхм гиж хэрдгж. // Корова – злонамеренное животное, когда возвращается с пастбища, то идет с мыслью сломать скотный двор.

Укр хар санатаж. Укр, унсн күн үкр деерэс унхла, өвдтхэ гихэд, үкр еврэн тэвж өгдгж. Укр тиим хар санатаж. // Корова – злонамеренное животное, когда наездник падал с коровы, то она подставляла рога, чтобы человек ранился.

Укр мал киитнд дуртаж. Тер юңгад гихлэ, үкр зуна халунд туруна салад өөкн хээлнэ гидгж, үвд цасн шухтнад бээхлэ, амрад бээдгж [Алтн чеежтэ келмрч 2010, 103] // Коровы любят холод. Потому что, коровы говорят, что в летний зной у них тает жир меж копыт, им нравится, когда зимой под копытами скрипит снег. – перевод Б.Б. Манджиевой.

Овцы являлись основными животными в стаде. Наблюдения калмыков-скотоводов за их повадками сохранились в поверьях об овце:

«Хөн мал жоралхла – сэн йор. // Если овцы идут иноходью – хорошая примета. Хөн: «Миңһн түмн, миңһн түмн» гиж жоралдгж. // Овца, когда идет иноходью, говорит: «Тысяча туменов (тумен – букв. десять тысяч), тысяча туменов».

Лошадь являлась самым любимым животным кочевника, она ценилась дороже всего. Калмыки называли лошадь драгоценностью, потому как всадник не расставался со своим конем ни в будни, ни в праздники. Поверья, связанные с конем, подтверждают все положительные качества этого животного:

Мөр унсн күн мөрн деерэс унхла, бичэ өвдтхэ гихэд, мөрн делэн делгж өгдгж. Мөрн тиим цаһан санатаж. // Если наездник падал с лошади, то она подставляла шею, чтобы не было больно падать. Вот такое доброе животное – лошадь.

Хальмг күн мөриг «мөрн эрднь» гиж келдг. Тишгэд, мөрнэ толһа кеер кевтхлэ, кедү жил болсн болвчн, хумха толһаг яһж кевтв чигн чиклэд тэвх кергтэ. Тер цат буйн болдг гиж келдг. Мөрнэ толһаг нар хэлэлһж тэвдгж. // Калмык называет коня «конь драгоценный». Если в пути встречался иссохший череп коня, то сколько бы времени ни прошло, независимо, как бы он не лежал, необходимо

было [остановиться, слезть с коня и] поправить его. Тогда человек заслуживал добродетель. Череп коня направляли к солнцу.

Мөрн зултрһн өвснд йир дуртаж. Тер юңгад гихлэ, мөрн келдгж: «Долан хонгтан зултрһ идхлэрн, довун болад тарһлхв». // Лошадь любит степную траву прутняк. Потому что лошадь говорит: «Если в течение семи суток буду есть прутняк, то поправлюсь, словно холм».

Эмэлин өмнк бүүрг уга болхла, хальмг күн йорлдг бээж. Тер төлэд хальмг күн өмнк бүүрг уга эмэл йорлад тохдог болж. // Если не было передней седельной луки, то калмык верил в примету. Поэтому калмык не седлал седло без передней седельной луки» [Алтн чеежтэ келмрч 2010, 103].

Калмыки, с древних времен занимавшиеся скотоводством, накопили богатый опыт обращения с четырьмя видами скота. По внешним признакам и повадкам животных кочевники могли дать животным характеристику, которая определилась в такой отдельный жанр устного народного творчества, как *шинж* (примета).

Темэнэ шинж
Хулһн чиктэ,
Укр гестэ,
Барс тавгта,
Туула хамрта,
Лу бийтэ,
Моһа нүдтэ,
Мөрн делтэ,
Хөн нооста,
Мөчн бөктэ,
Така өрүлтэ,
Ноха һуйта,
Һаха сүүлтэ.

Приметы верблюда.
С ушами как у мыши,
С брюхом как у коровы,
С лапами как у барса,
С носом как у зайца,
С телом как у дракона,
С глазами как у змеи,
С гривой как у лошади,
С шерстью как у овцы,
С горбом как у обезьяны,
С пухом как у курицы,
С бедром как у собаки,
С хвостом как у свиньи.
[Саглр ээжин туульс 1989, 13].

В приведенном устном произведении верблюдо сочетает в себе признаки диких и домашних животных, его образ изображается, на первый взгляд, в простейших, но в то же время глубоких по значению сравнениях. Верблюд сочетает в себе исключительные качества сравниваемых животных.

Калмыки хорошо изучили и нрав верблюдов. Они являются гордыми, умными животными, верблюды очень обидчивые и мстительные. В фольклоре калмыков сохранился устный рассказ «Верблюд и мальчик» о мести верблюда мальчику, который дразнил его со времен, когда тот был еще верблюжонком. Прошло много времени, верблюжонок вырос в большого верблюда, а мальчик стал взрослым мужчиной и однажды они встретились на пастбище. Верблюд узнал своего давнего обидчика и погнался за ним. Мужчина, не зная, куда спрятаться в степи, залез в лисью нору. Тогда верблюд лег на нору и закрыл выход. Когда мужчина стал задыхаться от нехватки воздуха, он достал нож и начал резать живот верблюду. Но верблюд не вставал, так мужчина задохнулся от крови и содержимого желудка животного, а верблюд погиб от ран [Алтн чеежтэ келмрч 2010, 123–124].

В жизни кочевников верблюд являлся неотъемлемым атрибутом в хозяйстве, он не только помощник, но и дорогое существо. Калмыки почитали и уважали верблюдов. Они были лучшими перевозчиками больших грузов, в знойное время верблюд мог прожить без воды и еды до пяти-шести дней. Отличительная особенность верблюда от других животных связана с тем, что приплод он приносит раз в несколько лет и плод носит одиннадцать месяцев. Если только что родившегося верблюжонка кто-то потрогает руками, то верблюдица может отказаться от детеныша. В этом случае находили специального человека, который должен был исполнить заговорную песню. Исполнитель становился на колени перед верблюдицей и начинал жалостливо петь о судьбе верблюжонка:

Булгин усн кезэ / Ширгнэ болһнач, / Бобн-бобн божула? / Бурһсн модн кезэ / Буйсна болһнач / Бобн-бобн божула? / Хом арһмжар / Хомнулад уга, / Бобн-бобн божула. / Хойр бөкән / Серталһэд уга / Бобн-бобн божула? / Ун телвүләд уга, / Бобн-бобн божула. / Утцн-маралжн кишсгдэд уга / Бобн-бобн божула. / Тең-бөрвән тинилһэд уга, / Бобн-бобн божула. / Булгин усн кезэ / Ширгнэ болһнач, / Бобн-бобн божула? / Бөрв уга ботхан / Кезэ босна болһнач, / Бобн-бобн божула? // Вода в роднике / Когда, думаешь, высохнет, / Бобн-бобн боджула? / Дерево верба / Когда, думаешь, исчезнет, / Бобн-бобн боджула? / Груз на [ее спине] еще не навьючивали / При помощи веревки, / Бобн-бобн боджула. / Еще не торчат / [Ее] два горба, / Бобн-бобн боджула. / Когда она падала, не стремилась [встать], / Бобн-бобн боджула. / Легкий коврик еще не свалился [с ее спины], / Бобн-бобн боджула. / Подколенные сухожилия еще не выпрямляла, / Бобн-бобн боджула. / Вода в роднике / Когда, думаешь, высохнет, / Бобн-бобн боджула? / Верблюжонок без сухожилий / Когда, думаешь, встанет [на ноги]? / Бобн-бобн боджула? [Төрскн һазрин дуд 1989, 51].

По свидетельству очевидцев, от такого пения верблюдица плакала, словно человек. «Тогда немного сцеживают молоко, обтирают им верблюжонка и подносят матери. Та после того, как тщательно обнюхает, облизывает и обычно принимает детеныша» [Ользеева 2003, 161]. К сожалению, в современное время все меньше остается исполнителей песен-прирученных, которые издревле бытовали в фольклорной традиции калмыков.

В духовной культуре кочевников, в народных верованиях и обрядах, в фольклоре конь занимает важное место. Именно благодаря верховому коню устанавливались различные контакты между кочевым и оседлым населением. Прекраснейшие описания коня, воспеваемого в сказках, эпосе и в других жанрах фольклора, соответствовали эстетическим запросам слушателей – ценителей красоты коня. «Почитание кочевниками-скотоводами коня – спутника, друга, обусловлено спецификой культуры. Конь делает для кочевника далекое близким; в сказках он наделяется сверхъестественными возможностями, могуществом, достойным хозяина-богатыря; в отдельных обрядах калмыков выступает в качестве символа транспортного средства между мирами. Представление лошади как оберега от нечистой силы отразилось в калмыцком обычае помещать лошадиную голову как магическую защиту неподалеку от кибитки, поставленной отдельно в степи» [Калмыки 2010, 459].

В калмыцком героическом эпосе «Джангар», сказках, мифах, легендах, песенной традиции встречаются различные масти коней, например, скакун Джангар-хана – «зеерд» (рыжий), богатыря Хонгора – «көк һалзн» (серый с лысинкой), богатыря Санала – «буурл һалзн» (чалый с белой полосой), а также встречаются такие масти коней, как «кеер» (бурый), «хул» (саврасый), «хоһр» (соловый), «бор» (серый), «алг» (пегий), «һалзн» (с лысинкой, с белой полосой), «саарл» (буланный). В сказочной и песенной традиции калмыков герои ездят на конях таких мастей, как «күрүг» (бурый), «алтн шарһ» (золотисто-соловый), «ашиньалг» (белобокий), «амнь һалзн» (с белой мордой), «саарл» (буланный), «харһалзн» (черный с лысиной), «чилмхар» (вороной), «сагсгсаарл» (буланный), «шарһ» (соловый), «цоохр» (пестрый), «бурхнзеерд» (рыжая), «кеер» (бурый), «хурдналг» (пегий), «кеер» (бурая), «бор» (сивый, серый) и многие другие.

К предметам и деталям конской сбруи относятся: седло, подушка седла, лука седла, тебенки, торока, стремяна, потники, подпруги, подхвостник, нагрудник, узда, удила, поводья, подшейная кисть, а также аркан, путы, переметные сумы. Седло является символом воинской полноценности мужчины, его достоинства. В эпосе седло описывается подробно со всеми принадлежностями и в соответствии с действительными особенностями его у кочевых народов. В песне Малодербетовского цикла «Джангар» дается детальное описание седлания коня богатыря Хонгора:

Дег мөңгн делтр тальвб, / Дегц мөңгн тохм тальвб, / Дөш мөңгн эмал тальвб, / Зурлдгч зуран экинъ / Зууһин шар алтн худрһ / Гөвдэд ув. / Шор сэгхн сүүһинъ / Сеглжэ бэдһэд, / Зуран хар мах дахулв; / Турмин алтн көвүг тальвхдан / Туң долан

*миң цокад, / Ке хөрн тавн төдгэ татурар / Голшглуһин Көкиг чишкитл татв. /
Экни эжирн зурһан олзиг / Дарцг цаһан эрвң / Тасртл татв. / Лаң шар алтн ом-
рувчин / Далн хойр шар алтн товчинь / Далын хар бэргр махнд / Дээвлтл татад
товчлв; / Бумбин Улан Хоңһрин үүднд цевгүлв [Джангар 1978, 58] // Серебром рас-
шитый подпотник положили, / Сверху расшитый серебром потник постелили, /
Как наковальня, широкое посеребрённое седло на нём укрепили, / На круп его
с буграми мышц / Из освящённого жёлтого золота подхвостник / [Брошенный]
упал, / Подобно кораллу красивый хвост его / Приподняв, / На крупе его затяну-
ли; / Турфанским золотом расшитую седельную подушку, / Точно семь тысяч раз
взбив, положили, / С двадцатью пятью красивыми застёжками заднюю подпру-
гу, / До ржания-крика Кёке доведя, затянули. / Должными шестьюдесятью шестью
подпругами / Складчатый брюшной жир / До разрыва затянули. / Из ланов жёл-
того золота нагрудник / Семьюдесятью двумя жёлто-золотистыми застёжками /
На плечелопаточных буграх / Так застегнули, что зашатался [скакун]. / К дверям
[дворца] бумбайского Улан Хонгора его подвели. – перевод Т.А. Михалевой.*

В устном народном творчестве монгольязычных народов выделяется своеобразный жанр – *матал* (восхваление). Поющиеся стихотворные описания достоинств и красоты коня встречается в героическом эпосе «Джангар». По мнению Ю.М. Соколова, «Джангар» является «эпосом прославленных всадников <...> ни один эпос не уделил столько любовного внимания обрисовке коня, ухода за ним, его повадок, красоты, его качеств» [Соколов 1963, 24]. Б.Л. Рифтин выделил такую важную особенность в данном жанре, как «расчлененное, с явной гиперболизацией» описание коня [Рифтин 1982, 71].

В героическом эпосе «Джангар» после полной выстойки (т.е. определенного режима кормления) конь приобретает прекрасные признаки, «приводящие в восторг ценителей красоты коня» [Кичиков 1992, 253]:

*Гомбин улан гесиг
Гол талан аваад,
Гольшглуһин зүркән
Тольтан йилһэд,
Дарцг цаһан эрвң[гән]
Давсг талан аваад,
Чикн цацу далң цорһ болад,
Нүдн цацу күкл эрвң болад,
Сән бийән сээр талан аваад,
Сээхн бийән чееж талан аваад,
Хурдн бийән
Дөрвн һаиғ алтн турун талан аваад,
Туула сээхн зоота,
Тошл сээхн һуйта,
Ялмн сээхн хаата,
Еңсг сээхн толһата,*

*Өрм сээхн нүдтә,
Өргн сээхн чеежтә,
Өл йоңхр
Дөрвн һаиғ алтн турута
[Джангар 1978, 59]*

Упругий красивый живот
К хребту подобрал,
Нежное сердце,
Обросшее жиром, освободив [от него],
Брюшной белый жир,
К паху подтянув [помчался он].
На загривке жир, что вровень с ушами был, растаял,
На глаза налезавшая заплетённая чёлка растрепалась,
Стать рысистую к крупу подбирая,
Красу свою к груди подбирая,
Резвость свою
К четырём золоту подобным копытам подбирая,
Как у зайца, прекрасна спина у него,
Гладки красивые бёдра его,
Как у тушканчика, прекрасны передние ноги его,
Грациозна, красива голова его,
Как свёрла бурава, остры глаза его,
Широкая красивая грудь у него,
Крепки
Четыре прекрасных копыта его.
(Перевод Т.А. Михалевой)

Таким образом, в калмыцкой фольклорной традиции конь является и спутником, и помощником героя, с его помощью богатырь преодолевает большие расстояния, совершает подвиги, побеждает врага, восстанавливает мир и гармонию на родной земле.

Самобытная афористическая поэзия калмыков включает различные жанры: пословицы, поговорки, загадки. В пословицах нашли отражение достоинства, привычки, повадки животных. «Пословицы и поговорки разных народов отражают типичные черты и качества, традиционно закрепленные за определенными животными. Особенностью пословиц и поговорок является антропоцентризм как проявление характерной традиции приписывания животным положительных и отрицательных черт человека» [Надбитова 2012 а, 161]. В представлениях калмыков овца занимает важное место, потому как данное животное является традиционным как в ритуальных действиях, так и в повседневной жизни кочевника. В устной народной поэзии сохранились следующие образцы:

Көгшн хөн үргмтхә. // Старая овца пуглива. Малын түрүнд бух, / Махна

түрүнд ууц. // Во главе стада бык, / Лучшая часть мяса – крестец [Пословицы, поговорки 2007, 56]. *Хөн сүүлин төлө, / Күн үрнәннь төлө.* // Овца ради курдюка, / Человек ради детей [Пословицы, поговорки 2007, 45]. *Ганцхи хөн чонын хотнь болдг.* // Одинокая овца становится волку добычей [Пословицы, поговорки 2007, 150]. *Хойр иньг ни болхла, нег иргин арснд багтдг, / Хойр иньг ни уга болхла, долан иргин арснд багтдг уга* // Если двое дружны, то устроятся на шкуре одного барана, / Если не дружны, то не поместятся и на шкурах семи баранов [Пословицы, поговорки 2007, 101].

В калмыцком фольклоре бытуют пословицы о верблюдах. Они характеризуют повадки, нрав, характер, величину, силу, выносливость и многие другие положительные качества животного:

Нурһарн темән чингә,
Ухаһарн товчин чингә.
Ростом с верблюда,
Умом с пуговицу.
[Пословицы, поговорки 2007, 226]

Атн темәг
Арһмжин күчәр ачдг.
Верблюда-кастрата
Навьючивают силой аркана.
[Пословицы, поговорки 2007, 365]

Номһн темән
Ноолхд сән.
Спокойного верблюда
Хорошо теревить.
[Төрскн һазрин дуд 1989, 60]

Буульсн ингиг ботхнднь күргж хәһадг,
Бульгһсн зүркиг иньгтнь күргж тогтнулдг.
Успокаивают ревшую верблюдицу, отведя ее к верблюжонку,
Успокаивают трепещущее сердце, отведя к любимой.
[Пословицы, поговорки 2007, 394]

Сүүлин темәни ацан күнд,
Сүүдрин барань ик.
Груз последнего [в караване] верблюда бывает тяжелым,
Очертание тени бывает огромным.
[Пословицы, поговорки 2007, 417]

Күмн кирәрн,
Темән теңгәрн.

Человек по своим возможностям,
Верблюды по своему выюку.
[Пословицы, поговорки 2007, 433].

Афористическая поэзия калмыков связана с особенностями животных. Наблюдения кочевника-скотовода выражены в следующих пословицах:

Аля күн алядан дурта
Ора мөрн орадан дурта
Непутевый любит бездельничать,
Необузданный конь любит быть строптивым.
[Пословицы, поговорки 2007, 423]

Буульсн ингиг ботхнднь күргж хәһадг,
Бульгһсн зүркиг иньгтнь күргж тогтнулдг.
Ревущую верблюдицу успокаивают, подводя к верблюжонку,
Трепещущее сердце успокаивают, подводя к любимому.
[Пословицы, поговорки 2007, 363]

«Образ коня, его бег, быстрота и выносливость являются источником для поэтических метафор, сравнений и других изобразительных приемов в калмыцкой паремииологии» [Надбитова 2012 b, 285].

Тееһн мөрн тер һазртан күрхлә сән,
Тиигнәв гисн залу тер үгдән күрхлә сән.
Хорошо, когда конь, который везет, достигнет места назначения,
Хорошо, когда мужчина, сказав, что сделает, держит слово.
[Пословицы, поговорки 2007, 23]

Гүүхд – гүн хурдн, гүжрхд – ажрһ хурдн.
Для бега – кобылица быстра, для выносливости – жеребец быстр.
[Пословицы, поговорки 2007, 23].

Пословицы и поговорки калмыков, отражая национальную специфику этноса, представляют кочевой мир калмыка, его скотоводческий опыт, жизненные наблюдения, глубокие мысли и мудрость, выраженные в кратких афоризмах.

Таким образом, обращение к анализу понятия «кочевье» в фольклоре показало, что оно является многокомпонентным образованием и связано с постоянным передвижением кочевников. Калмыки-скотоводы выработали определенный метод чередования пастбищ, который давал возможность восстановления травяному покрову и обеспечивал скоту круглогодичный корм. Скот в фольклоре тюрко-монгольских народов воспринимается как символ богатства и благосостояния. Калмыки, с древних времен занимавшиеся скотоводством, накопили богатый опыт обращения с четырьмя

видами скота, который нашел отражение в калмыцких народных сказках, героическом эпосе «Джангар», обрядовой и афористической поэзии. Кочевой мир калмыка, его многовековой опыт, жизненные наблюдения, глубокие мысли и мудрость, сохранившиеся в фольклоре в виде уникальных образцов, являются подтверждением того, что скотоводство как традиционный способ хозяйствования являлось главным занятием калмыка-скотовода.

ИСТОЧНИКИ

1. Алтайские народные сказки / сост. Т.М. Садалова. Новосибирск, 2002.
2. Алтн чеежтэ келмрч Боктан Шаня. Хранитель мудрости народной Шаня Боктаев / сост., предисл., коммент. и прилож. Б.Б. Манджиевой. Элиста, 2010.
3. Бурятские волшебные сказки / сост. Е.В. Баранникова, С.С. Бардаханова, В.Ш. Гунгаров. Новосибирск, 1993.
4. Джангар. Калмыцкий героический эпос. Т. 1. / сост. А.Ш. Кичиков; ред. Г.И. Михайлов. М., 1978.
5. Калмыцкие богатырские сказки / вступит, ст. Б.Б. Манджиевой; сост. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой, Ц.Б. Селеевой. М., 2017.
6. Калмыцкие народные сказки / под ред. И.К. Илишкина, У.У. Очирова. Элиста, 1961.
7. Научный архив КалмНИЦ РАН. Ф. 5, оп. 2, ед. хр. 171. С. 13. Запись Эрдни-Горяева М.Э.-Г. в г. Элисте от Амбековой Б.П. в 1991 г.
8. Памятники фольклора монгольских народов. Т. 3. Сказки. М., 2017.
9. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост. и пер. Б.Х. Тодаевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев. Элиста, 2007.
10. Саглр ээжин туульс (Сказки бабушки Саглр) / сост. Т.Г. Борджанова. Элиста, 1989.
11. Төрскн hazрин дуд / сост. Б.Б. Оконов. Элиста, 1989.
12. Тувинские народные сказки / сост. З.Б. Самдан. Новосибирск, 1994.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. Двадцать копеек – это семьдесят денег // Этнографическое обозрение. 2009. № 2. С. 13–16.
2. Борджанова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста, 2007.
3. Душан У.Д. Избранные труды / сост. В.В. Батыров, Т.И. Шараева. Элиста, 2016.
4. Калмыки / отв. ред. Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская. М., 2010.
5. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар»: сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1992.
6. (a) Надбитова И.С. Калмыцкие пословицы и поговорки о домашних животных // Участие калмыков в укреплении российской государственности: Материалы региональной научно-практической конференции, посвященной 1150-летию

русской государственности и Году российской истории (г. Элиста, 29 ноября 2012 г.). Элиста, 2012. С. 161–165.

7. (b) Надбитова И.С. Образ коня в калмыцких пословицах и поговорках // Участие народов России в Отечественной войне 1812 г. Материалы Всероссийской научной конференции (г. Элиста, 11–14 сентября 2012 г.). Элиста, 2012. С. 283–287.

8. Ользеева С.З. Калмыцкие обычаи и традиции. Элиста, 2003.

9. Рифтин Б.Л. Из наблюдений над мастерством восточномонгольских сказителей (магтал коню и всаднику) // Фольклор. Поэтика и традиция. М., 1982. С. 70–92.

10. Соколов Ю.М. «Джангар» и эпос народов СССР // Сборник материалов, посвященных 500-летию калмыцкого народного эпоса. Элиста, 1963. С. 24–29.

11. Тюхтенева С.П. Одна черточка – одна сотня: к вопросу о способах подсчета скота у тюрко-монгольских народов // *Oriental Studies*. 2017. № 5. С. 130–140.

12. Церенова Ж.Н. Концепт «кочевье» в калмыцкой, русской и американской лингвокультурах: дис. ... к. филол. н.: 10.02.20. Волгоград, 2005. URL: <http://31f.ru/dissertation/page,2,474-dissertaciya-koncept-kocheve-v-kalmyckoj-russkoj-i-amerikanskoj-lingvokulturax.html> (дата обращения: 15.01.2020).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bakayeva E.P. Dvadsat' kopeyek – eto sem' desyat deneg [Twenty Kopecks Are Seventy Tengas]. *Etnograficheskoye obozreniye*, 2009, no. 2, pp. 13–16. (In Russian).
2. Tyukhteneva S.P. Odnа chertochka – odnа sotnya: k voprosu o sposobakh podscheta skota u tyurko-mongol'skikh narodov [One Hyphen – One Hundred: Revisiting the Issue of Livestock Count among the Turko-Mongolian Peoples]. *Oriental Studies*, 2017, no. 5, pp. 130–140. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. (a) Nadbitova I.S. Kalmytskiye poslovitsy i pogovorki o domashnikh zhivotnykh [Kalmyk Proverbs and Sayings about Livestock]. *Uchastiye kalmykov v ukreplenii rossiyskoy gosudarstvennosti: Materialy regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 1150-letiyu rossiyskoy gosudarstvennosti i Godu rossiyskoy istorii (g. Elista, 29 noyabrya 2012 g.)* [Impact of the Kalmyks into the Strengthening of Russian Statehood: Jubilee Conference Proceedings (Elista; November 29, 2012)]. Elista, 2012, pp. 161–165. (In Russian).
4. (b) Nadbitova I.S. Obraz konya v kalmytskikh poslovitsakh i pogovorkakh [The Image of Horse in Kalmyk Proverbs and Sayings]. *Uchastiye narodov Rossii v Otechestvennoy voyne 1812 g. Materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii (g. Elista, 11–14 sentyabrya 2012 g.)* [Participation of Russia's Peoples in the Patriotic War of 1812: Conference Proceedings (Elista; September 11–14, 2012)]. Elista, 2012, pp. 283–287. (In Russian).
5. Rifting B.L. Iz nablyudeniy nad masterstvom vostochnomongol'skikh skaziteley

(magtal konyu i vsadniku) [Excerpts from Observations over Artistic Skills of Eastern Mongolian Tale-tellers (Magtal to the Horse and Its Rider)]. *Fol'klor. Poetika i traditsiya* [Folklore: Poetics and Tradition]. Moscow, 1982, pp. 70–92. (In Russian).

6. Sokolov Yu.M. “Dzhangar” i epos narodov SSSR [“The Jangar” and Epic Traditions of Soviet Peoples]. *Sbornik materialov, posvyashchennykh 500-letiyu kalmytskogo narodnogo eposa* [Celebrating the 500th Anniversary of the Kalmyk National Epic: Collected Materials]. Elista, 1963, pp. 24–29. (In Russian).

(Monographs)

7. Bakayeva E.P., Zhukovskaya N.L. (eds). *Kalmyki* [The Kalmyks]. Moscow, 2010. (In Russian).

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

9. Dushan U.D. (author), Batyrov V.V., Sharayeva T.I. (comp.) *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Elista, 2016. (In Russian).

10. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”: sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [Heroic Epic of “Jangar”: A Comparative and Typological Study]. Moscow, 1992. (In Russian).

11. Ol'zeyeva S.Z. *Kalmytskiye obychai i traditsii* [Kalmyk Customs and Traditions]. Elista, 2003. (In Russian).

(Electronic Resources)

12. Tserenova Zh.N. *Kontsept “kochev'ye” v kalmytskoy, russkoy i amerikanskoy lingvokul'-turakh* [Concept of ‘Nomadism’ in Kalmyk, Russian and American Linguocultures]. PhD Thesis. Volgograd, 2005. Available at: <http://31f.ru/dissertation/page,2,474-dissertaciya-koncept-kocheve-v-kalmyckoj-russkoj-i-amerikanskoj-lingvokulturax.html> (accessed 15.01.2020). (In Russian).

Манджиева Байрта Барбаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID 0000-0002-5644-3340

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

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

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID 0000-0002-5644-3340

Русская литература Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00034

А.В. Каравашкин (Москва)

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ИВАНА ГРОЗНОГО: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ВАЖНЕЙШИХ БЕСТИАРНЫХ СИМВОЛОВ («ПЕС» И «АСПИД»)

Аннотация. В статье исследуются причины и цели обращения державного полемиста, царя Ивана Грозного, к традиционной средневековой символике, связанной с именами и свойствами различных животных, в том числе наделенных фантастическими приметами и повадками. В отличие от многих средневековых авторов, у которых bestiary вписывается в стратегию описания тварного (созданного Богом) мира или нужен для реалистического воссоздания обстановки, царь обращается к зоосимволизму исключительно в публицистических целях. Ему важно сильнее задеть противника, ярче продемонстрировать негативные стороны его поведения и образа мыслей. Впервые так подробно рассматривается семантика двух ключевых для посланий Ивана IV символов – «пес» и «аспид». «Пес» («собака») – этот символ наделен не только отрицательной экспрессией, но и важной идейной составляющей. Ведь «собака»-изменник в сочинениях царя – один из излюбленных персонажей. Тем не менее нами отмечены весьма редкие для средневековой книжности случаи амбивалентности (осознаваемой современниками Грозного противоречивости) символа. Это, на наш взгляд, доказывает переписка Грозного с опричником Василием Грязным. Символ «аспид» используется в переписке с Андреем Курбским не только для создания образа измены как таковой, но и для разоблачения самой логики предателя, для деконструкции его идейной платформы. Библейский «аспид» наделен в полемических текстах царя Ивана существенной метафизической составляющей.

Ключевые слова: символы; bestiary; семантика; публицистика; полемика; амбивалентность; библеизмы; сфрагистика.

A.V. Karavashkin (Moscow)

The Polemic Texts of Ivan the Terrible: A Study of the Most Important Bestiary Symbols (“Dog” and “Asp”)

Abstract. The article investigates the causes and goals of the address of the sovereign polemicist, Tsar Ivan the Terrible, to traditional medieval symbols associated with the names and properties of various animals, including those endowed with fantastic signs and habits. Unlike many medieval authors, for whom the bestiary fits into the

strategy of describing the created (created by God) world or is necessary for a realistic reconstruction of the situation, the tsar turns to zoo symbolism solely for journalistic purposes. It is important for him to hurt the enemy more strongly, to demonstrate more clearly the negative aspects of his behavior and way of thinking. The novelty of this article is in the fact that for the first time the semantics of the two key characters in the messages of Ivan IV are examined in such detail – “dog” and “asp”. The “dog” symbol is endowed not only with a negative connotation, but also with an important ideological component. After all, the “dog”, one of the favorite characters in the works of the king, is a traitor. Nevertheless, we noted very rare cases of ambivalence (Grozny’s controversy recognized by his contemporaries) of the symbol, which are very rare for medieval book writing. In our opinion, this is proved by the correspondence of Grozny with the oprichnik Vasily Gryazny. The symbol “asp” is used in correspondence with Andrei Kurbsky not only to create an image of treason as such, but also to expose the very logic of the traitor, to deconstruct his ideological platform. The biblical “asp” is endowed in the polemical texts of Tsar Ivan with an essential metaphysical component.

Key words: symbols; bestiary; semantics; journalism; controversy; ambivalence; biblicalisms; sigillography.

Пристрастие Ивана Грозного к символам, связанным с представлениями о животных и мифических зооморфных существах, известно давно. Пожалуй, основополагающими для этой темы могут считаться статьи, посвященные языку и образности первого русского царя. Это работы С.О. Шмидта и В.В. Калугина [Шмидт 1958; Калугин 1994]. Калугин при этом сопоставляет манеру Грозного-публициста с творческой манерой протопопа Аввакума. Но едва ли в полной мере историк и языковед, известные как знатоки и вдумчивые интерпретаторы древнерусского книжного наследия, в том числе памятников полемических, ставили перед собой задачу систематизации *семантики* бестиарных символов царя Ивана.

В этой статье мы сосредоточимся в основном на примерах словоупотребления «пес» («собака») – «лай» – «лаяти» и «аспид» – «ехидна». Эти слова отрицательной экспрессии отнюдь не свидетельствовали непременно о каком-то пристрастии Ивана IV к разговорной речи, народной брани. В основном царь отдавал дань книжным словам и формулам. Интересующие нас бестиарные символы были частью традиции. Впрочем, совсем опрометчиво было бы забывать о влиянии фольклора. Вспомним Илью Муромца, который помахивал врагом, как булавой, ухватив соперника за ноги: «А и крепок татарин – не ломится / А жиловат сабака – не изорвется!» [Древние российские стихотворения 1958, 171].

Сразу отметим, что обращение к такому зоосимволизму продиктовано у Грозного исключительно целями разоблачения противников. Животные не вписываются у него в стратегии энциклопедического осмысления окружающего Божьего мира или «биографизма», как это мы видим в древнерусских *физиологах* [Демин 2019, 248–252] или у Владимира Мономаха, и никак почти не соотносятся с реальной бытовой обстановкой, как это зачастую бывает в текстах протопопа Аввакума.

Обращаясь к Курбскому, Грозный оживлял в памяти читателя образы «дивияго зверя», «аспида», «ехидны» и «пса» [Переписка 1979, 16, 18, 26, 30], шведского короля Юхана III он наградил «собачьим ртом» [Послания Ивана Грозного 1951, 160], сравнивал Стефана Батория и протестантского проповедника Яну Рокиту с ослом-«онагром» [Послания Ивана Грозного 1951, 238; Марчалис 2009, 317]. В «Послании в Кирилло-Белозерский монастырь» Иван IV называет себя «смердящим псом», а Василия Собакина «злбесным псом», что было, разумеется, несравненно хуже, и, заботясь о благочестии, вспоминает обычай грешников, которые «за четками матерны лают» [Послания Ивана Грозного 1951, 162, 175, 192]. Гетман Гр. Хоткевич изливает яд, «яко скорпия», а «бешеная собака» холоп Ивашка Козлов – «подобно змие» (письма от имени Воротынского Григорию Ходкевичу и польскому королю Сигизмунду II Августу). Польский монарх «злбесовских уродственных людей, собак, в раде своей учинил», а его магнат пишет грамоты «собатцким обычаем» [Послания Ивана Грозного 1951, 256, 262, 268, 276]. О времени, когда всевластие царя было ограничено правительством, рекомендовалось говорить, что это была «собацкая власть» [Послания Ивана Грозного 1951, 48; Шмидт 1958, 263]. И вообще враги «своим злодейственным обычаем» изливают яд «на христьянство» [Послания Ивана Грозного 1951, 247]. Наконец, даже изменению в политической обстановке у соседей русский царь склонен приписывать свойства мифического чудовища менять облик: «...опрометывается, как бы гад, розными виды» [Послания Ивана Грозного 1951, 146].

За фасадом этого набора оскорблений скрывается пристрастие к определенным бестиарным символам. Можно даже говорить об устойчивости этих клише, о намеренной топике, отвечавшей склонности московской дипломатии и главного ее представителя, царя Ивана Грозного, к определенным семантическим группам слов. Если изменник или враг, то «собака», «пес». Если бранится, то «лает». Если возводит ложные обвинения, то «изливает яд». Если не хочет прислушиваться к аргументам, то ведет себя, как «аспид», затыкающий уши от спасительной проповеди. Если упрямится, то по существу поступает не дальновиднее, чем осел («онагр»). Последний оборот – библеизм (о диком осле (онагре), выпущенном на свободу, см.: Иов. 39:5). Если лукавствует, то уподобляется «ехидне» или «гаду». Тварный мир выступает в качестве потенциальной кладовой для обозначения человеческих пороков. Впрочем, внимание державного автора привлекали и отдельные типичные ситуации.

Если Курбский, к примеру, начнет воевать на стороне польского короля, то он непременно будет разорять церкви и осквернять священные образы. И даже если не дерзнет творить беззаконие руками, то сотворит много зла «мыслию яда своего смертоноснаго» [Переписка 1979, 13]. Так воевода «собатцким изменным обычаем» преступил «крестное целование» [Переписка 1979, 15]. Но не менее кощунственно осквернение «ангельского образа», в котором упрекал царя князь Андрей. Согласно Курбскому, возможно, имело место насильственное пострижение противников Гроз-

ного. Царь отвергает это обвинение, адресуя упрек в осквернении монашеского обета сторонникам Курбского [Переписка 1979, 17]. Тимофей Тетерин, которого Иван IV называл «рострига-богатырь» [Послания Ивана Грозного 1951, 212], скинув монашескую мантию, стал воевать против царя. Грозный предвосхищает описание этой ситуации гневной инвективой, обращенной к Курбскому: «Что, собака, и пишешь и болезнуешь, совершив таковую злобу? Чему убо совет твой подобен, паче кала смердай? Или мниши праведно быти, еже от единомысленников твоих злобесных учинено, еже иноческое одеяние свергше и на крестьян воевати?» [Переписка 1979, 17]. «Злобесный пес» Собакин живет в монастыре не по чину, не знает не только устава, но и не отдает должного элементарным требованиям иноческого бытия: «Но доколе молвы и смущения, доколе плища и мятежа, доколе рети и шепетания, и суесловия? И чесо ради? <...> А сей и платья не знает, не токмо жительство». Не отстают от инока с говорящим прозвищем и его соратники по осквернению «ангельского образа»: «Или бесова для сына Иоанна Шереметева? Или дурака для и упирия Хабарова? Воистинну, отцы святии, несть сии черньцы, но поругатели иноческому житию. Или не весте Шереметева отца Василия? Веть его бесом звали!» [Послания Ивана Грозного 1951, 175].

Особое место в ряду посланий, разоблачающих нерадивых слуг русского государя, занимает письмо к Василию Грязному. Тот оказался в крымском плену и потребовал выкупа. Царь не спешил выкупать своего опричника и сперва поглумился над ним, упрекнув в легкомысленном, недостойном исполнении обязанностей. По мнению Ивана IV, Грязной, потерявший бдительность, поступил как лгун и хвастун, изнеженный и слабый воин. И в этом письме появляются столь характерные для лексикона державного адресанта «собаки», но уже в другой функции, не как бранное слово, а как элемент типичной ситуации: «Что писал еси, что по грехом взяли тебя в полон – ино было, Васюшка, без путя среди крымских улусов не заезжати; а уже заехано – ино было не по объезному спати: ты чаял, что в объезд приехал с собаками за зайцы...» [Послания Ивана Грозного 1951, 193].

Живая сценка охоты «с собаками за зайцы» в переписке с опричником Василием Грязным может считаться редким исключением по отношению ко всем упоминаниям животных в текстах Ивана IV, поскольку выступает в качестве реалистической детали. Вряд ли тут присутствует дополнительная метафизическая составляющая. Мы знаем только один сходный факт. Рассуждение Грозного, где он сравнивает борьбу с врагами и псовую охоту (последняя получила распространение в Московской Руси, возможно, именно под влиянием ордынцев, заимствовавших ее у арабов). Утверждая в послании Курбскому, что зло надлежит уничтожать именно физически, с помощью воинов, царь допускал параллель между охотой со псами на зайцев и казнями будущей опричнины: «На заец потреба множество псов, на враги ж множество вои: како убо безлепа казнити подовластных, имуще разум!» [Переписка 1979, 26]. При этом сами «псы» выступают лишь как

орудие для достижения цели; они не получают ни отрицательной, ни положительной оценки.

В целом же «собака» / «пес» в посланиях Грозного оказываются, в чем мы убедились на многих примерах, в контексте ругательно-уничжительном и нравственно-дидактическом, учительном. Чаще всего слово «собака» служит для обозначения бесовской активности и происков изменников, предающих хозяина, кусающих, лающих. Да и сама охота с собаками «за зайцы» в средневековой книжности вполне могла быть представлена в качестве метафоры нападения бесов на христиан [Белова 2000, 120].

Любопытно, что Василий Грязной ответил царю на его упрек в недостаточно ревностной службе (письма эти были отправлены на Русь вместе с посланником Иваном Мясоедовым). Общий смысл упрека царя Ивана заключался в следующем: «Ты в Крым приехал, думая, что тут так же привольно, как на охоте с собаками за зайцы, а тебя самого крымские татары связали, как зайца». Опричника задело это сравнение, и он отвечает царю, продолжая метафору охоты-службы: «...да заец, государь, не укусит ни одное собаки, а яз, холоп твой, над собой укусил шти человек до смерти, а двадцать да дву ранил; тех, государь, и к царю принесли вместе со мною» [Послания Ивана Грозного 1951, 567]. Яркая картина. Хану предъявили Грязного и двадцать с лишним раненых татар. Метафора собачьей верности развернута до целой картины. На этом, казалось бы, можно было остановиться. Апология верной собаки-воина, который загрызет любого на службе у своего государя, вышла вполне яркой. Но Грязной продолжает развивать эту тему. И отдает дань прямо противоположной семантике: теперь собака – это изменник, предатель, враг. Опричник пишет: «А в Крыме что было твоих государевых собак изменников, и Божиим милосердием за твоим государевым счастием, яз, холоп твой, всех перекусал же, все вдруг перепропали, одна собака остался – Кудеяр, и то по моим грехом маленько свернулся...» [Послания Ивана Грозного 1951, 567]. Перед нами довольно редкий для древнерусской письменности случай, когда в одно и то же время символ оборачивается то положительной, а то отрицательной своей стороной. Автор вполне отдавал себе отчет в том, что символ «собаки» амбивалентен, что его можно обыгрывать, развивать в любом направлении.

Итак, и царь, и Василий Грязной не могли не понимать, что метафора воин-собака или опричник-собака несут в себе двусмысленную коннотацию. Ведь и сам Иван отдавал немалую дань отрицательной экспрессии, когда сравнивал с собаками и псами своих врагов. В этом смысле он продолжал многовековую традицию: напомним, что пес в христианской литературе, а начиналось все с посланий апостола Павла, был чаще всего символом ереси, неверия, нечистоты, религиозного отступничества [Калугин 1994, 50]. И эта традиция охватывает широкий круг текстов (от апостольских посланий до протопопа Аввакума).

Еще В.П. Адрианова-Перетц отмечала преобладание отрицательных коннотаций в связи с «собакой» народного эпоса и византийско-славянским кругом книжных текстов: «Вслед за “собакой Калиной царем” и хро-

нографическим образом злого царя – “пса бесного” <...> русская историческая повесть с XV в. пользуется этим эпитетом в применении к врагу» [Адрианова-Перетц 1947, 92–93]. Отметим, что ситуация охоты псов (собак) на зайцев рассматривалась порой как метафора сотериологического свойства: ведь заяц часто представлял собой человека (человеческую душу), одолеваемую дьяволом (псом, львом). Впрочем, зайцем, трусливым и скрывающимся, мог быть и еретик. Тогда атакующий его хищник теоретически мог выполнять роль защитника, спасителя. В большинстве случаев заяц (человека, христианина) преследует собака / собаки (псы) – демоны, бесы, темные силы. Причем «злбесные собаки» и «смрадные псы» из посланий Грозного нередко оказывались в духовном отношении носителями предательства, апостасии, измены не только государственной, но и религиозной. «Собаками» оказываются не только Курбский, Сильвестр, Адашев (каждый отдельно), но и вся «Избранная рада» («собацкая власть»). Итак, эта традиция сравнивать еретика с псом (собакой) была давней. И находим мы аналогии не только в текстах Иосифа Волоцкого, Хронографе 1512 г., которые отличались определенной публицистичностью [Калугин 1994, 45], но и в памятниках, ориентированных исключительно на религиозную, богословскую тему. Например, в «Волоколамском патерике» (в видении загробного мира) пес (собака), укрытый дорогой собольей шубой, символизирует иноверца, творившего добрые дела [Древнерусские патерики 1999, 96–97].

Даже когда речь шла о множестве «вой», о борьбе с врагами, за этим сравнением Грозного вставал мир зла. Расправляясь с врагами, царь пользовался метафорами темного, демонического, «кромешного» (по выражению А.М. Курбского) мира. И тут нельзя было делать вид, что борьба с политическими противниками ведется исключительно чистыми руками. Царь намеревался спасти подданных и спастись сам именно наказанием («страхом»). Отсюда столь любимая Грозным ссылка на авторитет апостола Иуды (Иуд. 1:22–23).

«Собака» как традиционный символ в текстах Грозного никогда не служила обозначению холопей верности. Все было наоборот. Большая (подавляющая) часть примеров относится к случаям разоблачения, брани, словесного приговора. Ведь, по уверению Ивана IV, собак «везде казнят» [Переписка 1979, 26]. Расхожее мнение (со ссылками на Таубе и Крузе) о том, что собака была для царя обозначением преданности преторианцев своему государю [Калугин 1994, 55], нуждается в коррекции. Не случайно историк Р.Г. Скрынников отмечал, что единственным бесспорным символом опричнины может считаться именно метелка, прикрепленная к колчанам (саадакам), а сторожевых собак в боярских усадьбах, действительно, казнили. Отрубленные головы собак, если встречались, прикрепленными к доспехам и упряжи, могли напоминать лишь о беспощадной расправе с собакой-изменником, они становились знаком скверны, от которой и предстояло освободиться с помощью метлы [Скрынников 1992, 224–225]. Первое послание Ивана Грозного Курбскому 1564 г., «манифест» само-

державия, задавало тон не только идеологии, но и символике опричнины, создавая целую систему символов, которые были наделены напряженной религиозной составляющей.

«Собацкая» измена и «злбесные» псы – вот тот кошмарный мир страха, в который погружен царь, всеми силами пытающийся отбиться от своих недругов. В полемических целях Грозный нередко представляет ответ противника как нескончаемый поток брани-«лая». Самый яркий пример находим в письме шведскому королю Юхану III: «А что писал еси к нам лаю и вперед хочешь лаем писати против нашего писма, и нам великим государем и без лае к тебе писати нечево, да и не пригодтца великим государем лая писати...» [Послания Ивана Грозного 1951, 160]. Этот пассаж выглядит своеобразной пародией на стиль «извития словес», распространенный в агиографии и проповеди XV–XVI вв. Сходным образом отвечал царь Стефану Баторию в 1579 г.: «А учнешь с нами и вперед такими укорины *бранитися* (здесь и далее курсив наш – А.К.), ино то знатно, какова еси отечества, таково зделаешь и пишешь. А мы как есть христиане по христианскому обычаю со смирением напоминаем и *бранитися* с тобою не хотим, занеже тебе со мною *бранитися* честь, а мне с тобою *бранитися* безчесть» [Уо 1972, 360]. Здесь экспрессивное «ляти» заменено на нейтральное «бранитися». Однако смысл приема остается прежним: для того, чтобы подчеркнуть важную семантическую составляющую значительного контекста, автор прибегает к повтору.

Еще одним символом, относящимся к миру зла, становится «аспид». И он наделен не столько экспрессивной, сколько идеологической и даже интеллектуальной составляющей. Можно даже сказать, что он венчает иерархию бестиария ненависти в текстах Грозного. Связано это с тем, что «аспид» был, скорее всего, увековечен в символах Русского государства эпохи поздних Рюриковичей-Калитичей. Во всяком случае, на печатях русских государей XVI–XVII вв. он появляется в качестве выразительного символа зла, поверженного под копытами апокрифического коня, на котором восседает царь. Если в большинстве случаев аспид представлен в виде крылатого двуногого существа с рогами, клювом, крыльями и хвостом, то в отдельных случаях заметно ухо существа, то есть перед нами «аспид глухой». Материал средневековой сфрагистики на большом числе примеров показывает, что победа царя над злом как устойчивая эмблема православного царства предполагала поверженного аспид-краса, воплощавшего идею последних времен [Юрганов 2009, 270–271].

«Аспид», согласно апокрифической легенде *физиологов*, затыкает уши от гласа «обовающих» [Белова 2000, 59–60]. Этот образ часто использовали для иллюстрации слов псалмопевца о нечестивых (Пс. 57:5–6). Ловля аспида становилась метафорой проповеди, которую слышат верные и которую не хотят воспринимать дьявол и его слуги. Это древнее представле-

ние, запечатленное еще на миниатюрах византийской Хлудовской псалтыри IX века и во многих латинских рукописях-бестиариях, было, конечно, хорошо знакомо книжникам Древней и Средневековой Руси. Для Ивана Грозного (с учетом особенностей его полемики с изменником) проповедь «аспиду глухому» служила прекрасной метафорой его диалога с «еретиком» Курбским, который не прислушивался к аргументам, но лишь, подобно «ехидне» (в данном случае – ядовитая змея) и «аспиду», извергал свой яд. «А еже нечто облыгаем православных – и понеже убо уподобился еси аспиду глухому, по пророку глаголющему, яко “аспид глухий затыкает уши свои, иже не слышит гласа обавающего, обаче обаваем обаваемся от премудра, понеже зубы их во устех их сокрушил есть Господь, и членовныя лвом сокрушил есть”; и аще аз облыгаю, о ином же истинна о ком явится?» [Переписка 1979, 26]. Попутно отметим, что «ехидна» в славянском бестиарии могла быть обозначением как черепахи, так и фантастического антропоморфного чудовища [Белова 2000, 111–113]. У Грозного актуализируется именно семантика ядовитого пресмыкающегося, коварной змеи.

В Первом «широковещательном» послании 1564 г. царь-пастырь, возложивший на себя некую духовную миссию по защите православия и спасению душ подданных (а в пастырстве великого князя были убеждены и многие современники Ивана), обращается к бывшему воеводе с проповедью. Впрочем, забота о спасении оппонента характерна и для Курбского, который неоднократно призывал Грозного покаяться. В определенном смысле ситуация «аспид» / «обовающий» оказалась для переписки и плодотворной в смысле развития темы, и пророческой.

Если Курбский следовал в основном риторической модели спора, избегая подробного разбора аргументации царя, то Грозный, напротив, стремился выявить все слабые стороны утверждений оппонента, внимательно следил за ходом полемики, отличаясь логикой и памятью. Так, например, Иван IV подробно рассматривает тезисы Курбского о пострадавших воеводах-мучениках, грядущем Страшном Суде, предтече антихриста. И все эти рассуждения воеводы царь не только подробно комментирует (случай небывалый в переписке государя и его слуги), но и всеми силами пытается доказать, что Курбский выдает желаемое за действительное, что он ослеплен злобой и неверием. Отсюда два семантических уровня символа «аспид». С одной стороны, это яд и смерть, с другой – отказ от учения Христа. Такое понимание восходит к христианским толкованиям Псалтыри (Пс. 57:5–6). Недаром изложение всех аргументов Курбского Иван начинает с упоминания «аспида». Последний и становится в определенном смысле центральным, всеобъемлющим символом Первого «широковещательного» послания 1564 г.: «Писание же твое приятно бысть и уразумлено внятно. Понеже бо еси положил яд аспиден под устнами своими, наполнено убо меда и сота по твоему разуму, горчайши же пельни обретающиеся...» [Переписка 1979, 15]. То есть, по мысли Курбского, его писание подобно меду, но на самом деле оно горше полыни. Державный оппонент видит в этом одно из умственных проявлений «аспида», который

слышит только себя и не может измениться под воздействием проповеди.

Итак, изучение бестиарных символов в полемических текстах Грозного имеет смысл проводить не только с точки зрения их выразительной функции, но и с точки зрения тех смысловых уровней, к которым они принадлежат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адрианова-Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947.
2. Белова О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2000.
3. Демин А.С. Художественная семантика древнерусских литературных форм и средств // Герменевтика древнерусской литературы. М.; Берлин, 2019. Сборник 18. С. 180–306.
4. Древнерусские патерики. Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик. М., 1999.
5. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.; Л., 1958.
6. Калугин В.В. «Псы» и «зайцы» (Иван Грозный и протопоп Аввакум) // Старообрядчество в России. М., 1994. С. 44–63.
7. Марчалис Н. Люторь иже лють. Прение о вере царя Ивана Грозного с пастором Рокитой. М., 2009.
8. Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951.
9. Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л., 1979.
10. Скрынников Р.Г. Царство террора. СПб., 1992.
11. Уо Д.К. Неизвестный памятник древнерусской литературы: «Грамота государя царя и великого князя Ивана Васильевича всеа Руси к Степану, королю польскому» // Археографический ежегодник за 1971 год. М., 1972. С. 357–361.
12. Шмидт С.О. Заметки о языке посланий Ивана Грозного // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 256–265.
13. Юрганов А.Л. Категории русской средневековой культуры. СПб., 2009.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Demin A.S. Khudozhestvennaya semantika drevnerusskikh literaturnykh form i sredstv [The Artistic Semantics of Old Russian Literary Forms and Means]. *Germevntika drevnerusskoy literatury* [The Hermeneutics of Ancient Russian Literature]. Moscow; Berlin, 2019, vol. 18, pp. 180–306. (In Russian).
2. Kalugin V.V. “Psy” i “zaytsy” (Ivan Groznyy i protopop Avvakum) [“Dogs” and “Hares” (Ivan the Terrible and Protopop Avvakum)]. *Staroobryadchestvo v Rossii* [Old Belief in Russia]. Moscow, 1994, pp. 44–63. (In Russian).
3. Shmidt S.O. Zametki o yazyke poslaniy Ivana Groznogo [The Notes on the Lan-

guage of Ivan the Terrible's Messages]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury (Pushkinskogo Doma) AN SSSR* [The Works of the Department of Old Russian Literature at the Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the USSR Academy of Sciences]. Moscow; Leningrad, 1958, vol. 14, pp. 256–265. (In Russian).

4. Waugh D.C. Neizvestnyy pamyatnik drevnerusskoy literatury: "Gramota gosudarya tsarya i velikogo knyazya Ivana Vasil'yevicha vsea Rusii k Stepanu, korolyu pol'skomu" [An Unknown Monument of Old Russian Literature: "The Tsar Message and Grand Duke Ivan Vasilyevich of All Russia, Addressed to Stepan, King of Poland"]. *Arkheograficheskiy ezhegodnik za 1971 god* [The Archaeographic Yearbook of 1971]. Moscow, 1972, pp. 357–361. (In Russian).

(Monographs)

5. Adrianova-Peretts V.P. *Ocherki poeticheskogo stilya Drevney Rusi* [The Essays on the Poetic Style of Ancient Russia]. Moscow, Leningrad, 1970. (In Russian).

6. Belova O.V. *Slavyanskiy bestiariy. Slovar' nazvaniy i simboliki* [The Slavic Bestiary. A Dictionary of Names and Symbols]. Moscow, 2000. (In Russian).

7. Marcialis N. *Lyutor izhe lyut. Preniye o vere tsarya Ivana Groznogo s pastorem Rokitoy* [Luthor because that Fierce. A Debate on the Faith of Ivan the Terrible with Pastor Rokita]. Moscow, 2009. (In Russian).

8. Skrynnikov R.G. *Tsarstvo terrora* [The Reign of Terror]. Saint-Petersburg, 1992. (In Russian).

9. Yurganov A.L. *Kategorii russkoy srednevekovoy kul'tury* [The Categories of Russian Medieval Culture]. Saint-Petersburg, 2009. (In Russian).

Каравашкин Андрей Витальевич, Российский государственный гуманитарный университет, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

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

E-mail: karavash2008@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7296-005X

Andrei V. Karavashkin, Russian State University for the Humanities, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor. Leading Research Fellow. Research interests: history of old Russian literature, historical poetics, textology, hermeneutics.

E-mail: karavash2008@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7296-005X

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00035

С.И. Кормилов (Москва)

СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КОМИЗМА В ГОГОЛЕВСКОМ «РЕВИЗОРЕ»

(Статья вторая)

Аннотация. Во второй части исследования продолжается рассмотрение специфики комизма Н.В. Гоголя в «Ревизоре», обусловленного социальными и историческими реалиями первой половины XIX века. Обращаясь к фактам истории, автор изучает размер жалования чиновников в этот период, что позволяет понять истинный масштаб взяток, которые получает Хлестаков. Так, городничий дает мнимому ревизору сумму, сопоставимую с его годовым жалованием, еще больше денег беспечный герой просит у Земляники. Автор статьи определяет чины гоголевских героев в соответствии с классами Табели о рангах и раскрывает комизм ситуации, в которой молодой человек принимается за вельможу, несмотря на то что в XIX веке для чиновников были установлены единые правила производства в чины по выслуге, а генеральские чины могли быть пожалованы только императором. Причем сам Хлестаков несколько раз выдает свое социальное положение в диалогах, однако провинциальные чиновники не замечают его оговорки. Ведь ревизор прибыл из Петербурга, который оказывается для провинциалов совершенно иным миром, где закон может быть не писан. Многие комические ситуации связаны с нарушением этикетного поведения, что проявляется в том, как обращаются к Хлестакову купец Абдулин и титулярный советник Хлопов. Отдельно анализируется такая художественная деталь, как шпага, являющаяся атрибутом парадной формы и знаком благородства. Герои придерживаются шпагу, когда дают взятки, что также прочитывается в комическом ключе как сочетание их высокого призвания и низкого поведения.

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

S.I. Kormilov (Moscow)

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

Abstract. The second part of the study continues considering the specifics of N.V. Gogol's comism in the "Examiner", which is conditioned by the social and historical realities of the first half of the 19th century. Turning to the facts of history, the author studies the salaries of officials of that period, allowing us to understand the true scale of the bribes that Khlestakov receives. So, the mayor gives the imaginary examiner an amount comparable to his annual salary, the careless Khlestakov asks for more money from Zemlyanika. The author of the article determines the ranks of Gogol's characters in accordance with the grades of the Table of Ranks and reveals the comic

nature of the situation in which a young man is taken for a nobleman, despite the fact that in the 19th century uniform rules were established for officials to be promoted to senior ranks according to length of service, and ranks of the generals could only be granted by the emperor. Moreover, Khlestakov himself betrays his social position in the dialogues however, the provincial officials take notice of his reservations. After all, the examiner arrived from Saint-Petersburg, which for provincials is a completely different world where the law may not be enforced. Many comic situations are associated with a violation of the etiquette rules manifested in how merchant Abdulin and titular adviser Khlopov turn to Khlestakov. Such an artistic detail as a cavalry sword is analyzed separately as an attribute of the parade uniform and a sign of nobility. The characters hold at it when they give bribes, which is also regarded comically as a combination of their high calling and low behavior.

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

В XIX в. чиновники жили в основном не на жалованье. Титулярный советник Хлопов, низший в чине среди основных персонажей комедии (кроме Хлестакова), на городничего, который лжет: «<...> даже не знаю, как играть в эти карты», – про себя жалуется: «А у меня, подлец, выпонтировал вчера сто рублей» (д. 3, явл. V) [Гоголь 1973, II, 42]. Значит, имел возможность заплатить.

Городничий, приехав в трактир к Хлестакову и дрожа от страха, говорит, оправдываясь: «Недостаточность состояния... Сами извольте посудить: казенного жалованья не хватает даже на чай и сахар» (д. 2, явл. VIII) [Гоголь 1973, II, 30]. Зрители не смеются, только думают, что персонаж врет. Но тут – комизм контраста между ложью и правдой. Дом Антона Антоновича мы уже видели в 1-м действии, лучше, чем у него, поселить Хлестакова негде, так что насчет недостаточности состояния он врет, как и тогда, когда, пытаясь разжалобить мнимого ревизора, говорит: «Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие...» [Гоголь 1973, II, 30]. Мы знаем, какая маленькая Марья Антоновна, заглядывающаяся на почтмейстера. Тем не менее насчет казенного жалованья городничий не врет. Хорошо оплачивались только высшие чиновники, мелкие прозябали в нищете, средним, таким, как персонажи «Ревизора», прожить на жалованье даже без семьи было трудно, и они были *вынуждены* искать дополнительных доходов. В начале XIX в. жалованье городничего составляло 300 рублей в год [Войтоловская 1971, 85], к 1830-м гг., безусловно, больше, но отнюдь не на порядок. Когда городничий с облегчением говорит про себя: «Я таки ему вместо двухсот четыреста ввернул» (д. 2, явл. VIII) [Гоголь 1973, II, 31], – это значит, что он «ввернул» постояльцу трактира сумму, сопоставимую с его годовым жалованьем. В дорогу он дает якобы будущему зятю еще столько же и персидский ковер, а ранее аннулирует его долг в трактире. В сцене представления чиновников и дачи взяток каждый дает по 300 рублей (сумма тоже значительная), и только Земляника, который всех и научил, как «подсунуть», представившись поодиночке, попытал-

ся отделаться доносом; тут комизм в том, что нерассуждающий Хлестаков, которому нет дела до грешков чиновников, с него-то, войдя во вкус, и запросил больше других – 400 рублей (правда, у Гоголя неувязка: после разоблачения мнимого ревизора Земляника вслед за Ляпкиным-Тяпкиным говорит, что тот у него взял тоже 300).

Гоголевскому городничему казенного жалованья *действительно* может не хватать на чай и сахар. Через 21 год после написания «Ревизора» экономист П.Н. Небольсин сделал примерный расчет бюджета трех столичных коллежских асессоров (это время более позднее, и в Петербурге чиновникам платили больше, чем в провинции, но и жизнь в нем была гораздо дороже). Чиновники в «Ревизоре» имеют чины от титулярного советника (это Хлопов: училища в наибольшем загоне) до надворного советника (это доносчик Земляника и перлюстратор почтмейстер Шпекин, их карьера самая успешная), от 9-го до 7-го класса Табели о рангах (от капитана до подполковника в армии), средний чин как раз – коллежский асессор. По одному из расчетов Небольсина, в 1857 г. петербургский коллежский асессор имел 715 рублей жалованья в год и для покрытия своих расходов должен был еще «подрабатывать» переводами и частными занятиями по управлению домов. На трехразовое питание он мог тратить 194 рубля в год (правда, еще 41 – на закуски в экстренных случаях), на вино – 29 рублей 70 копеек, а на чай, кофе, сахар и сухари – 100 [Зайончковский 1978, 81], т.е. треть от расходов на основное питание! Когда в «Мертвых душах» Чичиков у Плюшкина отказался от чая, тот радуется, говоря, что чай – напиток дорогой, и это действительно было так. В «Шинели» сослуживец Акакия Акакиевича в день своих именин приглашает других чиновников «на чай», хотя у него и шампанское подают. Везти чай из Китая на кораблях было и далеко (вокруг почти всей Азии, всей Африки и части Европы), и хлопотно. Поэтому городничий в «Ревизоре» прав насчет своего жалованья, только жалоба его звучит комично – так, как если бы современный начальник полиции маленького городка сетовал: «Эх, до полочки не хватает на коньяк с икрой!»

Купцы пили чай самоварами для самоутверждения. Городничий с типично гоголевской «точной», конкретной гиперболой говорит купцу: «Оттого, что ты шестнадцать самоваров выдуешь в день, так оттого и важничаешь?» (д. 5, явл. II) [Гоголь 1973, II, 76–77]. Хлестакову купцы кланяются «сахарцом и кузовком вина» (д. 4, явл. X) [Гоголь 1973, II, 63]. Вино было в основном импортное, а сахар – естественно, к чаю. Осипу городничий, шесть раз обращаясь к нему со словом «друг» (к крепостному, что для зрителей 1836 г. было безусловно смешно), дает два рубля на чай, а потом еще добавляет на баранки. Два рубля и на чай – это много, но на водку давали копейки. До сих пор если мы даем «на чай» официанту или таксисту, то, конечно, не на один стакан чая. Хлестаков жалуется городничему на хозяина трактира: «Чай такой странный: воняет рыбой, а не чаем» (д. 2, явл. VIII) [Гоголь 1973, II, 29]. Буквально получается «воняет не чаем», т.е. ароматный напиток может вонять. Это тоже было комич-

но для первой половины XIX в. А представление о чаепитии как уже не купеческом, но мещанском времяпрепровождении, хотя чай стал дешевле и широко распространен (возили его теперь сухим путем через пустыню Гоби), дожило до советского времени и отразилось, в частности, в поэме Маяковского «Про это».

При Гоголе что было дешево, особенно на Украине и в южной части России, так это арбузы: возделывать ничего было не надо, росли сами. Поэтому в сцене вранья наиболее яркая и комичная «гастрономическая» гипербола, опять же по-гоголевски конкретная: «На столе, например, арбуз – в семьсот рублей арбуз» (д. 3, явл. VI) [Гоголь 1973, II, 45]. Ладно бы какой-нибудь экзотический фрукт (враль таких, может быть, и не едал), а тут комизм в том, что хлестаковский арбуз подобен самому Хлестакову: ничего не стоящий арбуз у него стоит целое состояние. «Почему, в самом деле, “арбуз в 700 рублей”? Ведь на эту сумму можно приобрести не только гору арбузов, но просто – вещи более изысканные. Но их-то Хлестаков не знает, а вообразить не может, – и предлагает арбуз, но за 700 рублей» [Манн 1978, 226]. И сам он, «елистратишка простой» (д. 2, явл. I) [Гоголь 1973, II, 23], опытейшими жуликами принят за важную птицу. Для зрителей, выросших в сословном обществе, это было так же смешно, как если бы барин прислуживал лакею. Собственно, заискивание городничего перед Осипом именно так и воспринималось.

Конечно, современников сместило то, что всех перепугал человек в самом низком классном чине. Ситуация комична своим неправдоподобием. Это в XVIII в. совсем молодые красавцы могли сделать блестящую карьеру в постели императрицы. А в 1834 г. для чиновников были установлены единые правила производства в чины по выслуге: по три года надо было служить между чинами с 14-го по 8-й класс и по четыре – между чинами с 7-го по 5-й класс. Дальше шли уже генеральские чины, которые жаловались императором по мере надобности. «За отличие» сроки производства могли быть сокращены, но лишь на один год [Зайончковский 1978, 39]. То есть в статской службе дойти даже до низшего генеральского чина можно было только в уже очень солидном возрасте. А Хлестакову всего около 23-х лет; впрочем, для коллежского регистратора и это много, так как «потомственный дворянин, достигший 14-летнего возраста, мог поступить на службу предпочтительно перед всеми. Действительная служба считалась с 16 лет и начиналась с низшего классного чина» [Войтоловская 1971, 110]. Хлестаков засиделся либо в недорослях, либо в этом низшем чине. Тем смешнее, что за вельможу приняли как раз неудачника. Но некоторая психологическая логика Гоголем соблюдена. Здесь работает художественное пространство. Едва ли не все персонажи «Ревизора» никогда не бывали в столицах и буквально встречают Хлестакова по одежке. Он из тщеславия не продал модный костюм и выгадал, в письме к Тряпичкину он верно называет одну из причин ошибки уездных чиновников: «<...> вдруг, по моей петербургской физиономии и по костюму, весь город принял меня за генерал-губернатора» (д. 5, явл. VIII) [Гоголь 1973, II, 83]. В провинции, судя

по «Грозе» Островского, некоторые верили в страны, где люди с песьими головами. Логика простая: у нас не бывает, а там, в другом мире, бывает. Для провинциалов Петербург – иной мир, где, может быть, закон не писан (он и для них-то писан только на бумаге). Поэтому они внушили себе, что Хлестаков – ревизор и важная птица, и много просто не слышат; на зрителя это должно производить комическое впечатление. В одной только сцене вранья Хлестаков трижды проговаривается. Если «начальник отделения со мной на дружеской ноге», значит, он все-таки ниже начальника отделения (6-й, «полковничий», класс [Раскин 2000, 827], а к «подполковничьему» у Гоголя относятся не только Земляника и Шпекин, но, по-видимому, и Сквозник-Дмухановский). Больше того, Хлестаков прямо заявляет, что для него и коллежский асессор (8-й класс) – «даже»: «Хотели было даже меня коллежским асессором сделать, да, думаю, зачем» (д. 3, явл. VI) [Гоголь 1973, II, 43]. Никто не слышит признания в том, что он существенно ниже коллежского асессора, и всего через несколько строк городничий, который уж точно не ниже, комично заявляет: «Чин такой, что еще можно постоять» [Гоголь 1973, II, 43]. Зритель знает, какой чин у Хлестакова, знает, что «еще можно постоять» как раз ему, а не тем, кто перед ним дрожит, ничего не соображая. Это, конечно, уже за гранью бытового психологического правдоподобия, но жанр комедии как раз и предполагал определенные перефразы, некоторую долю неправдоподобия. Один раз Хлестаков, по его словам, «даже управлял департаментом» [Гоголь 1973, II, 45], т.е. занимал должность, которой соответствовал чин действительного статского советника (он в 4-м классе, как генерал-майор). Теперь заврался поосновательнее. Но ведь «управлял» временно, и 35-ти тысяч одних курьеров у директора департамента министерства, разумеется, никак не могло быть. А перед этим Хлестаков проболтался, но поправился: «Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж <...>» [Гоголь 1973, II, 45] – в верхних этажах тогда еще очень немногочисленных четырехэтажных домов жили самые небогатые квартиранты; но Хлестаков тут же «опомнился»: «Что ж я вру – я и позабыл, что живу в бельэтаже» [Гоголь 1973, II, 45]. И немедленно про графов и князей, которые толкуются и жужжат у него в передней. А уж когда городничий уверовал, что и он станет вельможей, он тем более не слышит того, чего не хочет слышать. При отъезде Хлестакова Осип называет барина так, как действительно позволял титуловать его чин: «ваше благородие». Это было обращение к офицерам от прапорщика до капитана и к чиновникам от коллежского регистратора до титулярного советника. Но городничий, стоящий тут же, по инерции называет Хлестакова «ваше превосходительство» (д. 4, явл. XVI) [Гоголь 1973, II, 73], как генерала. Может быть, настоящих генералов он и не видывал, а трех губернаторов обманул заочно. О настоящих генералах не имеют представления ни его слуга Мишка, ни Анна Андреевна, ни Добчинский. Мишка спрашивает Осипа про его барина-генерала. Тот отвечает:

О с и п . Барин? Да какой он генерал?
 Ми ш к а . А разве не генерал?
 О с и п . Генерал, да только с другой стороны.
 Ми ш к а . Что ж, это больше или меньше настоящего генерала?
 О с и п . Больше. (д. 3, явл. IV) [Гоголь 1973, II, 40].

Ясно, что это эпизод тоже комический, для тех времен особенно. Добчинский отвечает на вопрос Анны Андреевны: «Ну, да кто он такой? генерал?» – «Нет, не генерал, а не уступит генералу: такое образование и важные поступки-с» (д. 3, явл. II) [Гоголь 1973, II, 37]. После сцены вранья Бобчинский его спрашивает:

Б о б ч и н с к и й . Как вы думаете, Петр Иванович, кто он такой в рассуждении чина?
 Д о б ч и н с к и й . Я думаю, чуть ли не генерал.

Отметим, что «генерал» в «Ревизоре» всегда фигурирует без уточнений, *какой* генерал; для уездного городка и генерал-майор – величина недосыгаемая. И только здесь Бобчинский пытается уточнить: «А я так думаю, что генерал-то ему и в подметки не станет! а когда генерал, то уж разве сам генералиссимус» (д. 3, явл. VII) [Гоголь 1973, II, 46]. Опять, конечно, нелепость, генералиссимусы бывали только в военной службе, в статской соответствии им не было. Но говорит так именно Бобчинский, который, озабоченный своей полной безвестностью, потрясен тем, что лично видел «генералиссимуса», стремится ему угодить, потроша карманы Добчинского, и просит Хлестакова упомянуть о его существовании при сенаторах, адмиралах и самом государе.

Кстати, нелепость, подобную той, к которой приходит Бобчинский, изрекает и сам Хлестаков. Ее еще нет, когда он говорит: «А один раз меня приняли даже за главнокомандующего: солдаты выскочили из гауптвахты и сделали ружьем» (д. 3, явл. VI) [Гоголь 1973, II, 44]. Хотя и «сделали ружьем», возможно, что речь идет вовсе не о командующем армией, в начале XIX в. главнокомандующими назывались петербургский и московский генерал-губернаторы. Правда, в первой черновой редакции «Ревизора» Хлестакова якобы «приняли за Дибича Забалканского» [Войтоловская 1971, 164–167, 184–185]. Но так как И.И. Дибич-Забалканский умер в 1831 г., Г.А. Гуковский предполагал без должных оснований, будто, упоминая прежнего бездарного военачальника, Гоголь метил в другого фельдмаршала – И.Ф. Паскевича, считавшегося во время создания «Ревизора» (1836) наиболее значительным полководцем [Гуковский 1959, 471]. Однако, «очевидно по цензурным соображениям, Дибич-Забалканский в первом издании “Ревизора” был заменен турецким посланником» [Войтоловская 1971, 184], лицом, выполняющим не военные функции, а впоследствии неконкретизированным «главнокомандующим». Но вранье свое Хлестаков обрывает именно на пике нелепого хвастовства: «Меня завтра же произ-

ведут сейчас в фельдмарш...» (д. 3, явл. VI) [Гоголь 1973, II, 46].

Анна Андреевна в 1-м действии (явл. VI) [Гоголь 1973, II, 21] спрашивает мужа о предполагаемом ревизоре: «<...> что он, полковник?» (это уже высоко, таков единственный человек в уезде – предводитель дворянства). От неопределенности «ревизор» растет в ее глазах, и в 3-м действии она уже задает Добчинскому вопрос насчет генерала. Потом она объявляет: «<...> я просто видела в нем образованного, светского, высшего тона человека, а о чинах его мне и нужды нет» (д. 3, явл. IX) [Гоголь 1973, II, 47–48], – но через страницу спрашивает Осипа: «А чин какой на твоём барине?» – и после ответа «Чин обыкновенно какой» (д. 3, явл. X) [Гоголь 1973, II, 49] начинает считать Хлестакова таким вельможей, который и тесно своему поможет стать вельможей с голубой лентой через плечо.

Понятно, что при неопределенности чина и титулование Хлестакова должно оказаться нелепым и комичным. Особенно оно комично в письменном обращении безграмотного купца Абдулина и в речи просветителя юношества Луки Лукича Хлопова, робеющего, как он признается, перед всяким, кто хоть одним чином выше его. Купец пишет в своей жалобе: «Его высокоблагородному светлости господину финансову от купца Абдулина...» Прочитав это, Хлестаков комментирует: «Черт знает что: и чина такого нет!» (д. 4, явл. IX) [Гоголь 1973, II, 62]. Действительно, в городе нет никого выше, чем «их высокоблагородия» («превосходительств» нет), видимо, Абдулин и считает высшей формой обращения «высокоблагородный». Аристократов в городе тоже нет, и купец пишет «светлости», как называли только светлейших князей: он этого не знает. Наконец, «господину финансову» («фамилия» с маленькой буквы: «Средневековые рукописи не применяют прописной буквы в именах собственных, она введена в Новое время <...>». Не всегда следовала этому новшеству церковнославянская кириллица <...>» [Мурьянов 2008, 47]. Почти не умеющий писать купец если и заглядывал в какую-нибудь книгу, то, конечно, в церковную) – высшая степень оценки с точки зрения купца, хотя, вероятно, слово «финансы» он только где-нибудь случайно слышал, но понял, что оно связано с хорошими деньгами. Правда, потом купцы называют приезжего словно хором «ваше сиятельство», как князя или графа (д. 4, явл. X) [Гоголь 1973, II, 64].

Обращение Хлопова еще более комично, чем у Абдулина. Он перебирает разные формы титулований, не решаясь ни одно из них договорить: «Оробел, ваше бла... преос... сият...» (д. 4, явл. V) [Гоголь 1973, II, 56]. Сначала он чуть не назвал гостя города всего лишь «благородием», каков он сам (другие чиновники – «высокоблагородия»), но, опомнившись (что и комично, ибо Хлестаков как раз не более чем «благородие»), метнулся в противоположную крайность и чуть не назвал молодого светского (в его представлении) человека «преосвященством», словно он архиерей (а Хлестаков во всех смыслах полная противоположность архиерею начиная с возраста: «Хлопов до того растерялся, что обращается к светскому Хлестакову, как к духовному лицу. Хлестаков молод, а “преосвященства” были люди в годах» [Войтоловская 1971, 197]). Наконец Хлопов пытается на-

звать страшного собеседника «ваше сиятельство», как титулованного аристократа, но уже ни в чем не уверен и только говорит «в сторону»: «Продай проклятый язык, продай!» (д. 4, явл. V) [Гоголь 1973, II, 56]. При этом он входит к Хлестакову, «придерживая шпагу» (д. 4, явл. V) [Гоголь 1973, II, 55]. Эту ремарку Гоголь неизменно повторяет применительно ко всем чиновникам, представляющимся «ревизору». Шпага – атрибут парадной формы и знак благородства, «рыцарства». Пушкин последней строкой своего послания в Сибирь – «И братья меч вам отдадут» [Пушкин, 1977, 7] – выражал надежду на возвращение декабристов в полноправное общество (тогда дворянское, «рыцарское», со шпагами; по-французски «меч» и «шпага» – ерёе – одно слово), чего не понял молодой горячий А.И. Одоевский, ответивший на пушкинское послание в весьма воинственном духе, грозя мечами царям. Достоевский в статье «Стена на стену» (1873) напомнил, как Петр I прививал рыцарский дух: «Однажды великий преобразователь, привив к нам шпагу, застаёт <...> Меньшикова на дружеской пирушке, во всей форме и при шпаге, танцующим трепака. И вот тотчас же, чтоб растолковать новоиспеченному рыцарю, как он осрамил свою шпагу и не умеет носить ее, преобразователь отгаскал собственноручно преступника за волосы, больно и нещадно, чтобы помнил, чтобы и прочим к примеру было» [Достоевский 1980, 143]. Но честь прививалась плохо. «Придерживая шпагу», актеры на сцене как бы указывают на этот знак «рыцарского» достоинства, когда их персонажи дают взятки. Повторяющаяся ремарка обретает острый сатирический смысл. Современные режиссеры, не понимая этого, обычно выпускают чиновников представляться «ревизору» без шпаг. В экранизации С. Газарова почтмейстер является к проснувшемуся с похмелья Хлестакову при шпаге. Он принес бедняге опохмелиться, а шпагой быстренько нарезал огурчик на закуску. Понятно, что эта выдумка режиссера не может иметь никакого отношения к Гоголю.

В 1-м действии городничий вспомнил о шпаге, лишь когда ему надо «при параде» ехать представляться «ревизору». Только теперь он заметил, что она старая, исцарапанная. И безусловно комична тут же высказанная им претензия не к себе, а к купцу Абдулину, который видел, что у городничего старая шпага, и не прислал новой. То есть безграмотный купец, который, как выясняется дальше, ни в чинах, ни в титулах не разбирается, должен был, по мнению городничего, следить за тем, чтобы знак его «рыцарского» достоинства содержался в порядке, и за свой счет поддерживать этот порядок.

Без шпаг и мундиров, естественно, являются к Хлестакову не служащие Добчинский и Бобчинский. Вошедший во вкус «ревизор» по инерции у них тоже просит «взаимы», да еще даже гораздо больше, чем у Земляники, – «рублей тысячу», и они лихорадочно выгребают все имеющиеся при них деньги. В отличие от чиновников больших сумм они с собой не носят, поскольку взятки брать не могут и оттого беднее чиновников: у неженатого Бобчинского находится 40 рублей, у многосемейного Добчинского – только 25. Знающий все о своем приятеле Бобчинский говорит ему: «Да

вы поищите-то получше, Петр Иванович! У вас там, я знаю, в кармане-то с правой стороны прореха, так в прореху-то, верно, как-нибудь запали» (д. 4, явл. VII) [Гоголь 1973, II, 59]. Относительная бедность городских помещиков комически оттеняет обеспеченность чиновников при их явно недостаточном жалованье. Помещикам и взятки давать незачем, но как отказать важной персоне? На слова Анны Андреевны: «Да вам-то чего бояться? ведь вы не служите» – Добчинский отвечает: «Да так, знаете, когда вельможа говорит, чувствуешь страх» (д. 3, явл. II) [Гоголь 1973, II, 37].

Обществом тогда называлось лишь дворянское и чиновничье общество, в нем общались, делились информацией, которая в отличие от наших дней была весьма малодоступна и ценилась высоко. Члены общества и сами хотели быть известными, «знатный» буквально значит «известный». Фамилия грибоедовского Фамусова в «переводе» звучала бы как Молвин; составляющий ему комическую пару его секретарь Молчалин еще только пробивается в настоящее общество. Фамусов демонстрирует свою осведомленность во всем. О «сумасшествии» Чацкого он безапелляционно заявляет: «Я первый, я открыл!» (д. III, явл. 21) [Грибоедов 1988, 99]. У Гоголя же Бобчинский и Добчинский спорят за честь «раскрытия» таинственного инкогнито. Комизм состоит в том, что в обеих комедиях открытия – мнимые.

Когда становится известно, что приезжий был не ревизор, всеобщее негодование обращается на тех фантазеров, которые всех невольно ввели в заблуждение. Характерно, что первым о том, кто в этом виноват, вспоминает судья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Войтоловская Э.Л. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор». Комментарий. Л., 1971.
2. Гоголь Н.В. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1973.
3. Грибоедов А.С. Горе от ума. 2-е изд., доп. М., 1988.
4. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 21. Л., 1980.
6. Зайончковский П.А. Правительственный аппарат самодержавной России в XIX в. М., 1978.
7. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978.
8. Мурьянов М.Ф. О Минее Дубровского // Мурьянов М.Ф. История книжной культуры России. Очерки: в 2 ч. Ч. 2. СПб., 2008. С. 23–47.
9. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. 4-е изд. Л., 1977.
10. Раскин Д.И. Исторические реалии российской государственности и русского гражданского общества в XIX веке // Из истории русской культуры. Т. 5 (XIX век). М., 2000. С. 662–830.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Mur'yanov M.F. O Mineye Dubrovskogo [About Dubrovsky's Minea]. *Mur'yanov M.F. Istoriya knizhnoy kul'tury Rossii. Ocherki* [The History of the Book Culture of Russia. Essays]: in 2 vols. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2008, pp. 23–47. (In Russian).

2. Raskin D.I. Istoricheskiye realii rossiyskoy gosudarstvennosti i russkogo grazhdanskogo obshchestva v 19 veke [The Historic Realia of the Russian State and the Russian Civil Society in the 19th Century]. *Iz istorii russkoy kul'tury* [From the History of Russian Culture]. Vol. 5. M., 2000, pp. 662–830. (In Russian).

(Monographs)

3. Gukovskiy G.A. *Realizm Gogolya* [Gogol's Realism]. Moscow; Leningrad, 1959. (In Russian).

4. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya* [Gogol's Poetics]. Moscow, 1978. (In Russian).

5. Voytolovskaya E.L. *Komediya N.V. Gogolya "Revizor". Kommentariy* [Gogol's Comedy "The Government Inspector". Commentary]. Leningrad, 1971. (In Russian).

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

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

Доктор филологических наук, профессор филологического факультета.

E-mail: profkormilov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7924-2931

Sergei I. Kormilov, Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Professor of the Faculty of Philology.

E-mail: profkormilov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7924-2931

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00036

С.В. Савинков (Воронеж)

ТИТУЛЯРНЫЙ СОВЕТНИК КАК ИДЕЙНЫЙ КОНСТРУКТ В ПОВЕСТИ ДОСТОЕВСКОГО «ДВОЙНИК»*

Аннотация. В статье рассматривается идейно-тематический план повести Достоевского «Двойник» с учетом контекстуальных значений образа титулярного советника, ставшего благодаря гоголевской «Шинели» одним из главных открытий в русской литературе эпохи раннего реализма. Такие связанные с ним значения, как «номинальное», «готовое», «пограничное», «ничтожное» окажутся важными не только для «Двойника», но и для смысловой структуры творчества Достоевского в целом. И это обстоятельство отчасти объясняет то, что имел в виду Достоевский, когда говорил об особой для него значимости замысла этого произведения. Больше его понимание дает выявление отличия героя Достоевского от героев повестей «Шинель» и «Записки сумасшедшего». В статье обращается внимание на то, что в рефлексиях Поприщина и Голядкина ощущение собственной ничтожности выстраивается на принципиально разных основаниях: у гоголевского героя – на принадлежности к аксиологическому низу социальной жизни, а у героя Достоевского – на принадлежности к середине. Поэтому и изначальная психологическая установка у него иная: не на то, чтобы не быть нулем (от этого отталкивается Поприщин), а на то, чтобы не быть, как все. По сути, в «Двойнике» уже обозначены контуры чрезвычайно важной для Достоевского темы ординарности, особенно развернуто представленной в романе «Идиот». Неразличимость как условие и одновременно следствие ординарности при определенных условиях, по Достоевскому, и становится благодатной почвой для образования обозначенного еще Пушкиным «наполеоновского» комплекса. Обусловленное этим комплексом желание не быть самим собой станет главной модальностью существования Голядкина, а вслед за ним особым образом и Раскольникова. И в том и в другом случае это приводит героев Достоевского к утрате, хотя и по-разному, самих себя. У двойника Голядкина и двойная актантная роль – и помощника, и вредителя. Как вредитель двойник вытесняет Голядкина-старшего из его жизненного пространства, как помощник он дает ему возможность если и не осознать, так хотя бы ощутить ценность отдельного существования.

Ключевые слова: титулярный советник; комплекс значений; аксиологическая вертикаль; нулевое; единичное; множественное; срединное; ординарное; отдельное.

S.V. Savinkov (Voronezh)

The Titular Advisor as a Concept Construct in Dostoevsky's Novella "The Double"***

Abstract. The article deals with the ideological and thematic plan of Dostoevsky's novel "The Double", taking into account the contextual meanings of the image of a titular advisor, which, thanks to the Gogol's "Overcoat", became one of the main dis-

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

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

coveries in the Russian literature of early realism. Associated with it meanings such as “nominal”, “ready”, “borderline”, “insignificant” will be important not only for “The Double”, but also for the semantic structure of Dostoevsky’s works as a whole. And this circumstance partially explains what Dostoevsky had in mind when he spoke of the special significance of the concept of this work for him. A better understanding of it is provided by revealing the differences between Dostoevsky’s protagonist and the protagonists of the novels “The Overcoat” and “A Madman’s Diary”. The article draws attention to the fact that in the reflections of Poprishchin and Golyadkin, the feeling of their own insignificance is built on fundamentally different grounds: for Gogol’s protagonist – for belonging to the axiological bottom of social life, and for Dostoevsky’s protagonist – for belonging to the middle. Therefore, his initial psychological attitude is different: not to be zero (Poprishchin is repelled from this), but not to be like everyone else. In fact, in “The Double”, contours of Dostoevsky’s theme of ordinariness are already outlined, especially presented in the novel “The Idiot”. Indistinguishability as a condition and, at the same time, a consequence of ordinariness under certain conditions, according to Dostoevsky, becomes a fertile ground for the formation of the “Napoleonic” complex designated by Pushkin. The desire not to be oneself conditioned by this complex will become the main modality of Golyadkin’s existence, and after him in a special way also of that of Raskolnikov. In both cases, this leads Dostoevsky’s characters to the loss, although in different ways, of themselves. Golyadkin’s double has a double actant role as an assistant and a wrecker. As a wrecker, the double displaces Golyadkin the senior from his living space, as an assistant, he gives him the opportunity, if not to realize, at least to feel the value of a separate existence.

Key words: titular adviser; complex of values; axiological vertical; zero value; single; plural; medial; ordinary; separate.

В общих чертах повесть Ф.М. Достоевского имеет две части, условное разделение на которые маркируется сменой объекта поиска. В первой части герой нацелен на изменение своего социального статуса, а во второй – на противоборство с двойником за сохранение занимаемого места. Каждая из этих частей, имея собственную внутреннюю логику, легко могла бы претендовать на отдельное существование. В тандеме же они, как и персонажи-двойники, оказываются в положении идеологического противостояния. Особенность его характера обнаруживается и в переключке этих частей с точки зрения их композиционного решения: и в финале первой части, и в финале второй героя ждут события, означающие для него и в том, и в другом случае полное фиаско. Такая синонимичность концовок нацеливает на их различие, как и самих двойников, по критерию подлинности / не подлинности. В результате такого их сопоставления степень постигшей Голядкина в конце первой части катастрофы снижается едва ли не до нулевой отметки.

Базовым элементом идеологического конструкта первой части является представление о чиновничьем ранжире как своеобразном аналоге мироустройства, предопределяющем каждому его члену определенное местоположение и соответствующий ему ценз в соответствии с аксиологиче-

ской вертикалью. С принадлежностью к тому или иному классу связывался целый комплекс социокультурных и литературных значений, которые следует иметь в виду, чтобы понимать исходную диспозицию главного героя повести Достоевского, а она такова: Голядкин – титулярный советник, чиновник, согласно табели о рангах, IX класса. (Чтобы лучше сориентироваться, достаточно вспомнить, что гоголевский Хлестаков и пушкинский Самсон Вырин – чиновники самого низкого XIV ранга). Несмотря на то, что IX класс располагался значительно выше XIV-го, своим появлением в русской литературе «маленький» человек во многом обязан был именно ему. Дело в том, что, по представлениям той эпохи, чин титулярного советника обеспечивал его владельцу такую репутацию, которой в полной мере соответствовало значение фразеологизма «ноль без палочки».

Примерами такого уничижительного отношения к титулярному советнику изобилуют произведения Н.В. Гоголя. Так, в глазах героини гоголевского драматического отрывка, Марьи Александровны, титулярный советник ассоциируется со «штафиркой», «козявкой» и «утиральной салфеткой». И даже само слово «титулярный» «тиранит» ей уши [Гоголь 1949, V, 124]. Этому слову у В.И. Даля дается такое толкование: «Титулярный, состоящий в звании, но не в чине или не в сане; зауряд. – советник, гражданский чин IX-го класса, капитан, есаул» [Даль 1982, 407]. По сути дела, слово «титулярный» означает «номинальный» – уже не секретарь, но еще не полномочный советник, своего рода кандидат в советники. Таким образом, «титулярный советник» как бы и не чин, а, как говорит та же гоголевская Марья Александровна, «бог знает что», одним словом, – одно название. М. Вайскопф остроумно заметил, что в номенклатуре знак ранга – титулярный советник – оказывается словно отделенным от означаемого, он «подчеркнуто тавтологично исчерпывается «названием» [Вайскопф 1993, 319]. Иначе говоря, означающее у этого знака идентично самому себе: знак оказывается знаком себя же самого, знаком знака, а потому – нулевым, фиктивным. «Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? Ведь ты нуль, более ничего. Ты – титулярный советник» (варианты к «Запискам сумасшедшего») [Гоголь 1938, III, 557].

Титулярный советник, можно сказать, сам напрашивался на то, чтобы его мифологизировали как «пограничное» существо, которое одновременно и существует, и не существует, и присутствует, и отсутствует [Савинков, Фаустов 2010, 84–91, 108–131]. И это указывает на связь этого образа с романтической идеологией и эстетикой [Цейтлин 1923]. Обнаруживаются знаки и прямого с ней родства. К примеру, таинственный старик в прозаическом отрывке Лермонтова «Штосс» (образ, отвечающий поэтической формуле – «не вовсе мертвый, не совсем живой») – титулярный советник.

Иная семантика «пограничности» у титулярного советника обнаружилась тогда, когда, благодаря Гоголю и Достоевскому, в фокусе литературного внимания оказалось его сознание. Не случайно, конечно, что именно титулярный советник стал первым в истории русской литературы персонажем, который задался вопросом о том, почему он есть он. «Отчего я ти-

тулярный советник и с какой стати я титулярный советник?» [Гоголь 1938, III, 206]. Когда этот вопрос обращает к себе гоголевский Поприщин, ясно, что он имеет в виду не только и не столько свое служебное положение. В устах Поприщина он звучит как такой вопрос «экзистенциального» толка, невозможность ответа на который, в конечном счете, и сводит его с ума. И в самом деле, литературные титулярные советники если и не всегда сходят с ума в буквальном смысле, то, так или иначе, обнаруживают присущую их сознанию диссоциацию.

В свое время Л.В. Пумпянский саму возможность поприщинского самозванчества объяснил релятивистским состоянием мира, в котором балом правят не действительные достоинства, а внешние по отношению к ним знаки (чины, титулы, аксессуары) [Пумпянский 2000, 576–589]. Но именно эта ничем и никем не обусловленная зависимость видимого от невидимого и наталкивает его на мысль о возможности взять над знаками власть. Для того чтобы переменить свою судьбу и обрести видимое достоинство, достаточно самоназваться, присвоить титул. И не случайно, что сумасшедшая идея назваться испанским королем приходит в голову именно титулярному советнику. Нуль, титулярный советник, – это ничто, но именно поэтому такое ничто способно и возыметь о себе все, что угодно, и притязать на все, что угодно. Не имеющий референта голый, пустой знак может самозванно облечься в какое угодно означающее. Отсюда – и сама возможность вопрошания: «Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю, кто я таков» [Гоголь 1938, III, 206].

Голядкин Достоевского при несомненном сходстве с Поприщиным, все-таки не является его литературным двойником. Существенное различие между ними и заключается как раз в том, что у Поприщина двойника быть не может, а у Голядкина, в известной мере, не может не быть. Как представляется, это обусловлено тем, что у Достоевского оппозиция «ноль vs. единица» имеет опосредованное звено, связанное с понятием «множества», а через него и – «ординарности». Голядкин Достоевского переживает свою «нулевость» иначе, чем Поприщин: нуль связывается для него не с представлением о ничтожности, а с представлением об ординарности. Не быть нулем означало бы для него не быть как все. В сцене приема у доктора это подспудное желание выражается и характере его речевого поведения, строящегося по принципу «от обратного». Опору на этот принцип можно заметить даже и в самой частотности использования Голядкиным словесной формулы «как все». «Господин Голядкин <...> поспешил заметить, что ему кажется, что он, как и все, что он у себя, что развлечения у него, как и у всех... что он, конечно, может ездить в театр, ибо тоже, как и все, средства имеет, что днем он в должности, а вечером у себя, что он совсем ничего...» [Достоевский 1972, 115].

Неразличимость как условие и одновременно следствие ординарности при определенных условиях, по Достоевскому, и становится благодатной почвой для образования обозначенного еще Пушкиным «наполеоновско-

го» комплекса. Желанием стать «повыше» других одержим не человек «низа», а именно срединный (ординарный, обыкновенный) человек, каким, собственно, и является господин Голядкин. (Как известно, тема ординарности особым образом раскрывается в романе «Идиот», представляющем своеобразную типологию обыкновенных людей [Савинков, Фаустов 2010, 262–274]). И в самом деле, у Голядкина имеется все то (квартира, слуга, денежные накопления), что позволяет его отнести к когорте тех господ, которых, по слову Гоголя, «называют господами средней руки» [Гоголь 1951, VI, 7]. (В своем известном очерке Д.И. Чижевский причину появления двойника связывает с иллюзорностью занимаемого Голядкиным места: «Появление двойника и вытеснение им господина Голядкина из его места обнаруживает только иллюзорность этого “места”» [Чижевский 2015, 433]. Думается, что дело все-таки не в том, что занимаемое Голядкиным место не настоящее, а в том, что сам Голядкин «осмысливает» свое место – вполне материально обеспеченное – как место ему неподобающее, а значит, в определенном смысле, как не настоящее, а иллюзорное).

В мире Достоевского «середина» имеет, хотя и амбивалентное, но всегда существенное значение. Тому, кто принадлежит к середине, либо отказывается в праве на изменение (что может иметь разную оценку) положения, либо, напротив, – вмещается как исключительное. Очевидно, что в случае с Голядкиным праву на изменение выносятся отрицательный вердикт. По всей видимости, атрибутируемая этому герою семантика «готового» восходит к образу титулярного советника и его «первоисточнику» в лице гоголевского Башмачкина. Появившись на свет, Акакий Акакиевич «сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник»; «...Он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [Гоголь 1938, III, 143].

Ближайший смысл выражения «совершенно готовый» проясняют реалии чиновничье-бюрократической системы того времени. Для огромной армии чиновничества девятый класс был тем «потолочным» чином, подняться выше которого не было никакой возможности. Представляя своего героя, Гоголь и обыгрывает такое положение вещей: «Что касается до чина (ибо у нас прежде всего нужно объявить чин), то он был то, что называют вечный титулярный советник...». Акакию Акакиевичу, как и другим его собратям – титулярным советникам, было суждено неизменно (= вечно) оставаться в чине титулярного советника и не питать «никаких замыслов на коллежского асессора...» [Гоголь 1938, III, 446]. «Вечность» – будучи лексемой большой семантической емкости – нацеливала на метафоризацию титулярного советника и в характерологическом, и в метафизическом планах, зачастую, правда с ироническим подтекстом. У Лермонтова, к примеру, вечность титулярного советника противопоставляется метеорной краткости жизни героя как то, что не имеет значения и смысла, – тому, что их безоговорочно манифестирует. Размышляя об уготованной ему судьбой участи, Печорин вспоминает об Александре Великом и лорде Байроне: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр

Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..» [Лермонтов 1957, 301].

В «Шинели» же иронический тон постепенно вытесняется неприкрытой серьезностью и сочувствием. Вопреки трафаретному представлению, Акакий Акакиевич Башмачкин – «вечный» титулярный советник – умирает. И эта смерть эпифатически представляется повествователем как событие, имеющее отношение не к абстрактно-типическому титулярному советнику – представителю множества, а как к единственному в своем роде существу: «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...» [Гоголь 1938, III, 169]. Под таким углом зрения присущая титулярному советнику неизменность обретает иное значение и смысл. Положение, на которое обречено «готовое» существо, и есть корневая причина его бедности. Маленький человек беден не потому, что плохо живет, а потому, что, будучи исключенным из жизненных связей и отношений, лишается возможности для кого-то стать дорогим.

Нарративная логика «Двойника» станет более понятной, если учитывать ее отличие от логики «Шинели» и «Записок сумасшедшего» (несомненных претекстов повести Достоевского). Если задача «Шинели» состояла в том, чтобы посмотреть на маленького человека не как на ноль, а как на самостоятельную единицу, то «Записок из подполья» – чтобы посмотреть на характер поведения сознания самостоятельной единицы, которая знает об отождествлении ее с нулем и реагирует на это. Литературным открытием Гоголя стало обнаружение у титулярного советника несоизмерной его положению амбиции: оказалось, что у типологического нуля она может простираться даже и не до единицы, а – сверх единицы. По выражению, уже упомянутой гоголевской героини: «Теперь всякая чуть вылезшая козявка уже думает, что он аристократ. Вот всего какой-нибудь титулярный, а послушай-ка, как говорит!» [Гоголь 1949, V, 132].

Для понимания такой, казалось бы, необъяснимой неадекватности важно учитывать еще одно важное обстоятельство. По табельной классификации IX класс, ранг титулярного советника, – это высшая ступень низшего разряда в чиновничьей иерархии. Достаточно было подняться лишь на одну ступень выше, чтобы попасть на первую ступень уже высшего разряда. Однако в действительности тому, кто находился на IX ступени, попасть на восьмую и получить чин коллежского асессора, а вместе с ним и право на потомственное дворянство, не было никакой возможности. Контрверза между ощущением близости «верха» и одновременно – его недостижимости (в соответствии с поговоркой «близок локоток, да не укусишь») – и стала для Гоголя и Достоевского отправной точкой построения психопатического портрета титулярного советника. Она предполагала и несколько иную интерпретацию его «готового» состояния. Отказывая титулярному советнику в возможности оказаться «наверху» естественным путем (предполагающем возможность самоизменения посредством саморазвития), оно понуждало его к упованию на сказочное превращение:

был одним, – стал другим (в скобках заметим, что желание такого скачка унаследуют многие герои Достоевского). И если для сказочного героя «вещным» свидетельством обретения высокого статуса является чудесная жена, то для титулярного советника – генеральская дочь. (О фольклорной основе «Двойника» см. [Ветловская 1982, 12–76]).

Несмотря на стартовую близость, понятно, что Гоголь и Достоевский движутся по разным авторским траекториям. И общая для Поприщина и Голядкина цель – превращение в *другого* (испанского короля или жениха генеральской дочери) – имеет у Гоголя и Достоевского существенно различающуюся подоплеку. Она будет лучше заметна, если для начала обозначить отличие между гоголевскими персонажами – Поприщиным и Хлестаковым. Очевидно, что и для того, и для другого желание стать *другим* принципиально неосуществимо в действительности. Однако неосуществимо по-разному. Между Хлестаковым (чиновником самого низкого разряда) и предметом его желания дистанция такого огромного размера, что преодолеть ее возможно исключительно с помощью неумемного воображения. В случае же с Поприщиным дистанция между ним и предметом его желания, хотя и сокращается до одной ступени, но по-прежнему остается непреодолимой. В таком радикальном различии диспозиций и кроется, по всей видимости, объяснение тому, почему для одного из них (Хлестакова) его тяга к чрезмерному воображению не приобретает клинической формы, а для другого (Поприщина) она становится неизбежной.

У Голядкина и Поприщина исходные координаты существования также разнятся, несмотря даже и на то, что в табели о рангах они находятся на одной и той же позиции. Если Поприщин у Гоголя изначально отождествляется с нулем, то Голядкин у Достоевского – с принадлежащей к середине единицей. Поэтому и изначальная психологическая установка у него иная (не на то, чтобы не быть нулем, как у Поприщина, а на то, чтобы не быть, как все), и иное – приближенное к действительности – операционное мышление. Нельзя не заметить, что у Голядкина семиотика его поведения имеет вполне референциальный характер. Не выглядит фантазмагорически и главная его цель – попасть в общество избранных – «людей благонамеренных и хорошего тона» [Достоевский 1972, 393]. Да и его «волшебными помощниками» оказываются вполне реальные «вещи» – деньги и умение интриговать. Поэтому и диссоциация сознания у Голядкина иного плана. Она имеет отношение к раздвоению его «я» – если воспользоваться языком самого Достоевского – на действительное и фантастическое: на то «я», которым он является в реальности, и на то, которым он хотел бы быть.

При этом фантастическое «я», постоянно испытывая нужду в удостоверении своего превосходства над действительным «я», толкает героя Достоевского на совершение действий провокационного характера. Голядкин буквально надевает маску (обряжается) важной персоны и имитирует ее поведение: «Поклониться или нет? Отозваться или нет? <...> или прикинуться, что не я, а кто-то другой <...> Дурак я был, что не отозвался <...> следовало бы просто на смелую ногу и с откровенностью, не лишенно

благородства: дескать, так и так, Андрей Филиппович, тоже приглашен на обед, да и только!» [Достоевский 1972, 115]. Выезжая в карете с гербами на Невский проспект (в голубых ландо по Петербургу разъезжали лица, принадлежавшие к царскому дому), Голядкин с опаской ждет реакции на свой выезд: примут или не примут его за *другого* – за единицу, принадлежащую не множеству, а кругу избранных.

Заметим, что сама ситуация пробы (важный элемент нарратологии Достоевского) также определенным образом связана со срединным положением. Только тому, кто балансирует между «верхом» и «низом», можно рефлексировать по поводу принадлежности (или не принадлежности) к «верху» или «низу». Тому же, кто занимает фиксированное положение (либо «наверху», либо «внизу»), в осуществлении пробы никакой необходимости нет. (У Поприщина, к слову сказать, ее нет). Как известно, именно не окончательная уверенность в определении своего местоположения («тварь дрожащая» или единица) и толкает Раскольникова на то, чтобы устроить себе проверку. Если Раскольникова гнетет мысль, что он сам для себя (в том случае, если не выдержит) не сможет удостоверить в своей избранности, то Голядкина – что его не признают за единицу и разоблачат его самозванство. По иронии судьбы тем другим, который станет главным разоблачителем Голядкина, и станет его двойник. Он сделает так, что выставит своего противника на всеобщий уничижительный суд, перед которым он уже никем не сможет себя помыслить, как только самим собой.

У двойника и двойная актантная роль – и помощника, и вредителя. Как вредитель двойник вытесняет Голядкина-старшего из его жизненного пространства, как помощник он дает ему возможность, если и не осознать, так хотя бы ощутить ценность отдельного существования. Наличие копии ставит под сомнение сингулярность подлинника. Двойник, таким образом, оказывается не только представителем множества, но и его своеобразным гением (выразителем самой его идеи). (Наиболее выпукло роль Голядкина-младшего как гения множества обнаружится в приснившимся Голядкину-старшему ужасном сне: «И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим и длинною цепью, как вереница гусей, тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных, – так что дух захватывало всячески достойному сожаления господину Голядкину от ужаса, – так что народилась наконец страшная бездна совершенно подобных, – так что вся столица запрудилась наконец совершенно подобными <...>» [Достоевский 1972, 186–187]).

Главной тактикой противодействия Голядкину-старшему Голядкин-младший избирает тактику подавления единичного множеством. Игра на все стороны позволяет двойнику ополчиться против Голядкина буквально всех – начиная от сослуживцев и кончая тем самым высшим обществом, к которому его противник так вождельно мечтал приобщиться. Благодаря «фантастическим» манипуляциям двойника общество избранных единиц в глазах Голядкина превращается в неразличимое множество во всем по-

добных друг другу голядкиных: «В голове зазвонило у господина Голядкина, в глазах потемнело; ему показалось, что бездна, целая вереница совершенно подобных Голядкиных с шумом вламывается во все двери комнаты; но было поздно...» [Достоевский 1972, 430].

Не случайно, что повесть венчает сцена, чем-то напоминающая акт линчевания. Голядкин оказывается под прицелом множества неразличимых глаз, обнуляющих его право на существование как самостоятельной единицы, уже не имеющей никакого отношения ни к множеству середины, ни к избранности верха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993.
2. Ветловская В.Е. Ф.М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С. 12–76.
3. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л., 1937–1952.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М., 1982.
5. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 1. Л., 1972.
6. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 6. М.; Л., 1957.
7. Пумпянский Л.В. Опыт построения релятивистской действительности по «Ревизору» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 576–589.
8. Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характеристики. М., 2010.
9. Чижевский Д.И. К проблеме двойника у Достоевского. Попытка философской интерпретации // Ежегодник дома русского зарубежья имени Александра Солженицына 2014–2015. М., 2015. С. 424–458.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Chizhevskiy D.I. K probleme dvoynika u Dostoyevskogo. Popytka filosofskoy interpretatsii [On the Issue of the Double in Dostoevsky. An Attempt of Philosophical Interpretation]. *Ezhegodnik doma russkogo zarubezh'ya imeni Aleksandra Solzhenitsyna 2014–2015* [The Yearbook of the House of Russian Abroad Named after Alexander Solzhenitsyn: 2014–2015]. Moscow, 2015, pp. 424–458. (In Russian).
2. Pumpyanskiy L.V. Opyt postroyeniya relyativistskoy deystvitel'nosti po "Revizoru" [The Experience of Building a Relativistic Reality According to "The Government Inspector"]. *Pumpyanskiy L.V. Klassicheskaya traditsiya. Sobraniye trudov po istorii russkoy literatury* [Classical Tradition. The Collection of Works on the History of Russian Literature]. Moscow, 2000, pp. 576–589. (In Russian).
3. Vetlovskaya V.E. F.M. Dostoevskiy [F.M. Dostoevsky]. *Russkaya literatura i fol'klor. Vtoraya polovina XIX veka* [The Russian Literature and Folklore of the Second Half of the 19th Century]. Leningrad, 1982, pp. 12–76. (In Russian).

(Monographs)

4. Vayskopf M. *Syuzhet Gogolya* [Gogol's Plot]. Moscow, 1993. (In Russian).

5. Savinkov S.V., Faustov A.A. *Aspekty russkoy literaturnoy kharakterologii* [The Aspects of Russian Literary Characterology]. Moscow, 2010. (In Russian).

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

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

E-mail: svspoint@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9625-7980

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

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

E-mail: svspoint@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9625-7980

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00037

К.Р. Андрейчук (Москва)

**ГЕНДЕР И САКРАЛЬНОЕ: КОНСТРУИРОВАНИЕ
ОБРАЗА ВЕДЬМЫ ЗИНАИДОЙ ГИППИУС***

Аннотация. В статье доказывается, что образ ведьмы является для Зинаиды Гиппиус такой же маской, как и мужские образы. Для обоснования привлекается теория театра Н. Евреинова, воспоминания Г. Адамовича и Вл. Пяста и анализ художественных и публицистических произведений З. Гиппиус (поэтического диалога с Ф. Сологубом 1905 г., рассказа «Ведьма» 1898 г., пьесы «Святая кровь» 1900 г., статей «Зверобог» 1908 г. и «Что пишут?» 1912 г.) в контексте философских и эстетических исканий супругов Мережковских. Рассматриваются возможные литературные источники образа ведьмы у З. Гиппиус («пророки» А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, ведьмы и колдуны Н.В. Гоголя) и то, как З. Гиппиус меняет репрезентацию темы «ведовства»: ведьма у нее из объекта повествования становится субъектом, что характерно для трансформации женских архетипов в модернизме. Меняются и отношения героя или героини с божественным: «ведьма» Серебряного века берет функцию связи с сакральным в свои руки, в то время как «пророки» в предшествующей русской литературе представляли лишь глашатаями божественного слова. Для анализа способов конструирования образа ведьмы привлекается теория «небожественного сакрального» С. Зенкина. Делается вывод о том, что Гиппиус не только не противится, но и сознательно формирует свой имидж как имидж «ведьмы» – и в своем салоне, и в художественных произведениях – впрочем, всегда иронично, понимая, что лишь использует стереотипы своего времени как своего рода «зверебожественную» ведьмовскую власть – раз уж общество приписывает женщине такого рода власть, поклоняется «богу», боится «зверя». В художественном мире ее связь с сакральным во многом доступна ей именно благодаря феминности, «женскости» – но не «зверебожественной», не объективизированной, а действующей по собственной воле.

Ключевые слова: Зинаида Гиппиус; гендер; маска; образ ведьмы; «воля к театру» (Н. Евреинов); «небожественное сакральное» (С. Зенкин).

К.Р. Andreichuk (Moscow)

**Gender and the Sacred: Zinaida Gippius
Designing the Image of a Witch****

Abstract. The article proves that the image of a witch is one of Zinaida Gippius' masks as well as the male images. To justify this thesis, the author involves N. Evreinov's theory of the theatre, G. Adamovich's and Vl. Piast's memoirs and the analysis of

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН.

** The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100).

Z. Gippius' works, namely the poetic dialogue with F. Sologub (1905), the short story *The Witch* (1898), the play *Holy Blood* (1900), the articles *Zverebog (Beastgod)*, (1908) and *What Are They Writing?* (1912), in the context of the Merezhkovskys philosophical and aesthetic quest. The article examines possible literary sources of Z. Gippius' image of the witch (A.S. Pushkin's and M.Yu. Lermontov's "prophets", N.V. Gogol's witches and sorcerers). Z. Gippius changes the representation of the theme of witchcraft: the witch becomes not an object but the subject of the story, which is typical for the transformation of female archetypes in modernism. Relations between the hero and the divine also change: the "witch" of the Silver Age takes over the function of communicating with the sacred while the "prophets" in previous Russian literature were only heralds of the divine word. To analyze the ways of constructing the image of a witch, S. Zenkin's theory of the "undivine sacred" is used. To conclude, Gippius does not oppose and even consciously forms his image as the image of a witch – both in her salon and in works of art. However, she is always ironic, realizing that she only uses the stereotypes of her time as a kind "god-beastly" power – since society ascribes this kind of power to a woman, worships the "God" in her and is afraid of the "beast". In the world of artistic imagination, her connection with the sacred is accessible to her precisely thanks to her femininity – but not "beastly" or "godly", not objectified, but acting on her own free will.

Key words: Zinaida Gippius; gender; mask; image of a witch; "will to theatre" (N. Evreinov); "undivine sacred" (S. Zenkin).

Сегодняшние исследования творчества Гиппиус редко обходят стороной проблему гендера: тему «мужской маски» в творчестве Гиппиус, ее гендерную философию, ее активное, «мужское» для того времени жизнетворчество. В фокусе исследований чаще всего оказывается либо неприятие Зинаидой Гиппиус своей «женскости», либо ее стремление к соединению мужского и женского начал. Однако, как мы постараемся доказать, Гиппиус зачастую сознательно использует представление о женском как начале, связанном с сакральным, для аргументации «колдовских» способностей лирической героини (или героини рассказа), а также для «жизнетворчества»: создания собственного образа в глазах современников – образа, тоже ассоциируемого с ведьмовством. В контексте данной статьи принципиально важно, что о сакральном Гиппиус чаще всего говорит от лица женщины, ведьмы, хотя привычный для нее лирический герой – мужчина.

В Зинаиде Гиппиус сильна была «воля к театру», если использовать выражение ее современника Н. Евреинова. Согласно теории театра Н. Евреинова, «развитие чувства театральности <...> предшествует развитию эстетического чувства» [Евреинев 2002, 46]. Развивая эту мысль, можно сказать, что З. Гиппиус сначала «отыгрывает» своих персонажей и лишь потом изображает их. Воспоминания Г. Адамовича подтверждают важность театральности и масок для Гиппиус: «...между нею самой и ее нарочитым литературным обликом было резкое внутреннее несоответствие. Она хотела казаться тем, чем в действительности не была. Она прежде всего хотела именно *казаться*. Помимо редкой душевной прихотливости,

тут сыграли роль веяния времени, стиль и склад эпохи, когда чуть ли не все принимали позы, – а она этим веяниям не только поддавалась, но в большой мере сама их создавала. Ведь даже Иннокентий Анненский утверждал, что в литературе, в поэзии надо "выдумать себя"» [Адамович 2002, 63]. Г. Адамович продолжает: «Не могу понять, для чего. В литературе, в поэзии надо быть самим собой: всё прочее – суета сует, пустые, досужие измышления, прах, который рано или поздно развеется» [Адамович 2002, 63]. На этот вопрос («для чего») мог бы ответить Н. Евреинев. По его мнению, хотя театр и литература принципиально отличаются тем, что в первом надо «быть не собою», а во втором «как раз наоборот – найти самого себя, излить самое сокровенное моего "я", моего айтштатос, в искреннейшей форме», именно в чувстве театральности следует видеть «зачатки всякого искусства», в том числе литературы [Евреинев 2002, 46].

Самопрезентация поэта как колдуна или колдуньи – литературная мода Серебряного века, сменившая моду на «пророков» в русской литературе предшествующей эпохи. Однако именно Зинаиде Гиппиус удалось стать всеми признанной «сатанессой». В прозе и поэзии Гиппиус встречается множество архетипических сюжетов, которые можно причислить к «небожественному сакральному», т.е. сакральному, не связанному с церковью и представлениями о лично определенном божестве (по С. Зенкину [Зенкин 2012, 22]). Гиппиус отдаляет свой образ от образа пророчицы и придает ему черты ведьмы, причем это касается не только литературных образов, но и личного имиджа. Тем самым Гиппиус отмежевывается от традиции пророческой «божественной» поэзии, возлагая функцию связи с сакральным на саму себя (конечно, «ведьма» Зинаиды Гиппиус – это не антипод, а наследница «пророков» Пушкина и Лермонтова – впрочем, наследница капризная и бунтующая).

Из объекта изображения ведьма у Зинаиды Гиппиус становится субъектом творчества, что характерно для трансформации женских архетипов в модернизме (см., например, статью О.А. Симоновой «Образ блудницы в феминистской беллетристике начала XX века», в которой доказывалось, что в беллетристике журнала «Женский вестник» (1904–1917), в частности в рассказах М.И. Покровской, субъектом является сама «блудница», а не мужчина-спаситель (его фигура может отсутствовать или пародироваться) [Симонова 2016, 86–97]).

В связи с вопросом о превращении объекта повествования в субъект интересна проблема преемственности образа ведьмы у Гиппиус по отношению к гоголевским ведьмам и колдунам. Поэты и мыслители Серебряного века, в частности супруги Мережковские, полемизируют с позитивистским подходом к Гоголю, проявляя интерес к иррациональному, страшному, аномальному в его творчестве [Полонский 2011, 220–221]. В.Ш. Кривонос в статье «Гоголевский слой в романе Д.С. Мережковского "Антихрист (Пётр и Алексей)"» утверждает, что «в системе гоголевской образности Мережковским угадывалась универсальная мистическая матрица с заложенным в нее знанием об ином и распознавалась универсаль-

ная мифопоэтическая символика...» [Кривонос 2017, 70]. Нам кажется любопытным сопоставление демонических образов у Гиппиус не только с панночкой из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», но и с колдуном из «Страшной мести». Символисты находились под сильным влиянием Розанова, и в частности поэтому вслед за ним видели в Гоголе “кудесника”, “чародея”, “ведуну”, и, таким образом, как бы инкорпорировали в Гоголя образы его героев [Сугай 1999, 72]. В.В. Розанов полагает, что устами колдуна в «Страшной мести» говорит сам Гоголь, потому что «тут везде – язык Гоголя, его частный, личный язык, язык его писем, язык его предсмертной “Авторской исповеди”, язык его в разговорах с о. Матвеем и в записках к оптинским монахам: между тем как язык Бурульбаша, Катерина мужа – вовсе не личный его, гоголевский, язык, а художественная работа, выдумка. Говорит “колдун” – говорит Гоголь» [Розанов 1909, 47–48]. И все же для того чтобы доказать преемственность субъекта повествования – ведьмы – у Гиппиус и субъекта повествования – колдуна – у Гоголя, требуются дальнейшие исследования этой темы.

Конструирование собственного образа в жизни и в творчестве у Гиппиус тесно связано, что показывает, например, анализ поэтически-бытового, иронического диалога Гиппиус с Ф. Сологубом 1905 г., состоящего из трех стихотворений Гиппиус («Все колдует, все пророчит...», «Реплика ведьмы», «Ты не один в своей печали») и двух – Сологуба («Заклятие первое. Зинаиде Гиппиус», «Заклятие второе. Зинаиде Гиппиус»). Диалог между Гиппиус и Сологубом происходит на разных уровнях: это переписка и реальных людей, которые иронически обсуждают общих знакомых поэтов (Вячеслова Иванова, Валерия Брюсова), и лирических героев из мира поэзии и магии.

Так, уже в первом стихотворении диалога с Сологубом («Все колдует, все пророчит...») Гиппиус в строках «Невысокая природа / Колдовских его забав: / То калоши, то погода, / То Иванов Вячеслав...» [Гиппиус 1991, 184] отсылает к конкретной ситуации, описанной Вл. Пястом: «Приведу здесь рассказывавшийся самим Вячеславом Ивановым анекдот об этой особой силе Федора Сологуба. Только что с ним познакомившись и в первый раз к нему придя, Вячеслав Иванов никак не мог от него выйти: на улице моросило, и ему казалось, что это, т.е. дурную погоду, сделал нарочно Федор Сологуб. Но чтобы выйти под дождь, необходимо было надеть калоши. В передней было много калош, в том числе и его, В.И., в которых он пришел. Однако на всех калошных парах Вячеслав Иванов видел одни и те же буквы: Ф.Т. – настоящая фамилия Сологуба была Тетерников...» [Пяст 1997, 84]. В этом эпизоде можно увидеть амбивалентность, интуитивное сочетание противоположного: по Гиппиус, Сологуб использует магическую силу в ситуации, связанной со «скверной» (дурная погода, грязные калоши). С. Зенкин вслед за Мери Дуглас определяет «скверну» как «грязь не на своем месте» [Зенкин 2012, 120], т.е. на месте сакральном или близком к сакральному. Если довести это рассуждение до конца, то понятны становятся насмешка и даже порицание, которые высказывает Гиппиус по пово-

ду использования Сологубом магической силы в реальном мире грязных калош и плохой погоды.

Поэтому Гиппиус и предлагает Сологубу померяться магически-поэтическими силами в другом мире, в поэтической переписке: «Потягайся с ведьмой мудрой, / Силу в силе покажи» [Гиппиус 1991, 184]. Демонстрация колдовской силы – активный опыт переживания сакрального, попытка управления сакральным, в отличие от полностью пассивного переживания божественного или небожественного сакрального, как, например, у А.С. Пушкина в стихотворении «Пророк». Принципиально, что и активное, и пассивное переживание сакрального (и божественного, и небожественного) представляет явленную силу в виде слова (идущего то от Бога, то от пророка, то от ворожей). Таким образом, обмен стихотворениями-заклинаниями между двумя поэтами – это и есть та дуэль, на которую Гиппиус вызвала Сологуба. Тем не менее это не только вызов на дуэль коллеги по «колдовскому» поэтическому мастерству, но и чуть ли не кокетливый вызов, брошенный роковой женщиной «лысоглавому Кузьмичу», мужчине, который оказывается в заведомо слабой, ведомой позиции по отношению к «сатанессе» и «ведунье» Гиппиус: «Ворожун мой беднокудрый, / Ты меня заворижи» [Гиппиус 1991, 184].

В ответном стихотворении Сологуба появляются образы кольца и круга («Есть неведомые круги, – / Ты гляди, гляди вокруг. / Не тебя ль введут подруги / В заколдованный мой круг?») [цит. по: Гиппиус 1991, 189]. С. Зенкин вслед за Бенвенистом трактует сакральное как стену или некоторую область, отделяющую и защищающую святое (в центре) от профанного (вокруг) [Зенкин 2012, 22–23]. Круг как раз и является символом такой защиты. В то же время «смыкание колец» или «кругов» – выражение, ставшее штампом еще у самих символистов и тем более у представителей позднейших течений: так, поздний Блок пользуется им иронически [Иванова 2006, 121–131]; к символистскому «смыканию колец» отсылает читателя Маяковский, имея в виду «дурную бесконечность» [Синявский 1996, 185–199].

Строки Сологуба о кольце («Бойся, бойся, Зинаида, / Двери, тени и кольца» [цит. по: Гиппиус 1991, 189]) взяты Зинаидой Гиппиус в качестве эпиграфа к «Реплике ведьмы» [Гиппиус 1991, 185] – следующему стихотворению в переписке: ведь на них у нее точно был ответ – и «жизнетворческий» (не зря о ней говорили, что она собрала ожерелье из обручальных колец поклонников [Буткова 2017, 74]), и отражающий его поэтический: «Ну, а кольца... Я ль не знала / Тайны колец и кругов? / Я чертила и стирала, / Разнимала и смыкала / Круги, кольца – властью слов» [Гиппиус 1991, 185], – так Гиппиус одновременно и иронично подчеркивает штампованность выражения, и отчасти оживляет этот штамп, напоминая, что ведьма, как ее прозвали сам же Сологуб и их коллеги по цеху, может влюбить себя и разорвать якобы защитный круг, отнять обручальное кольцо – причем сделать это «властью слов», что подчеркивает общность поэтического ремесла и колдовства.

Корреляция «магия» – «поэзия» и «колдовская сила» – «поэтическое слово» поддерживается и последним стихотворением «переписки» – «Ты не один в своей печали...» З. Гиппиус. Здесь мы видим, что для Гиппиус сакральное предстает в этом цикле в первую очередь в той своей грани, которую Рудольф Отто называет «фасцинирующей» [Отто 2008, 58], очаровывающей (в отличие от «возвышенной» и «жуткой»): «Поверь, я знала и заране / Незлую власть очарований / Твоих – стихов...» [Гиппиус 1991, 184].

Интересно, что в стихотворении «Реплика ведьмы» Гиппиус отказывает Сологубу в защитном сакральном, sacer, но признает наличие в нем – поэте, тонкой и понимающей Зинаиду Гиппиус душе, наследнике «пророков» русской поэзии XIX века – святого, sanctum: «Ты не в круге – весь ты в точке» [Гиппиус 1991, 185]; «я же в точку не вмещусь» [Гиппиус 1991, 185] – продолжает Гиппиус, ставя свое «ведовство» выше «пророчеств».

Отвергая образы мужчины-поэта как пророка божественного слова и женщины-музы как верной помощницы, Гиппиус отвергает и представления о женщине как о «зверебожественной» сущности (см. статью Гиппиус «Зверобог», созданную в полемике с книгой «Пол и характер» Отто Вейнингера). Гиппиус – ум, чувствующий свою «ведьмовскую» власть, приписанную и тем самым данную ей современниками (называвшими ее «белой дьяволицей» и «декадентской мадонной» [Эконен 2011, 175]) – и в то же время сопротивляющийся «зверебожественности» так же, как и общности своего «я» с другими женщинами.

Примерами отрицания традиционной женственности могут служить многие стихи Гиппиус (например, «Гризельда», «Женскость» и т.д.), но еще более интересным для анализа, чем образцы отрицания «старой» женственности, представляется нам изображение «использования» власти, появляющейся у женщины, когда общество верит в ее «зверебожественность»: боится «зверя», поклоняется «богу». В рассказе Гиппиус «Ведьма» из сборника «Зеркала» 1898 г. пожилая гувернантка мадам Лино, затравленная собственной ученицей, оказывается в одиночестве в богатой семье. Сама того не желая, мадам Лино прослышает ведьмой. Рассказано об этом с иронией: первыми высказывают свои домыслы слуги: кучер Феогност и его жена кухарка Соломонида. Но Феогност вовсе не так наивен, как кажется на первый взгляд: он единственный, кроме Марфы, кто говорит о скуке жизни, алчет сверхъестественного, а главная тема рассказа – это как раз духовная потребность в чудесном, в чем-то, что выше и таинственнее обыкновенной грубой жизни; это и общесимволистская, и, раз уж речь идет о творческом диалоге с Сологубом, типично сологубовская тема, у которого эта тяга к волшебству тоже ведет героев к безумию и обреченности на смерть (ср., например, рассказ «Тени»).

Оклеветанная и изгнанная из дома, гувернантка мадам Лино умирает – по заверениям доктора, от припадка грудной жабы, но в контексте художественного мира рассказа подтверждая домыслы слуг о том, что она ведьма: ранее Феогност в ответ на вопрос Марфуши, все ли ведьмы старые, гово-

рил так: «Знать я не знаю, а слышал, что все молодые. Это облик у них когда старый, когда какой. А на горе они все молодые. Потом захочет – опять в прежнее обличье вернется. А то надоеет ей – кинет это обличье вовсе, а сама и пошла иначе гулять. А старуха, говорят, померла. Лежит скинутое обличье – вот те и померла» [Гиппиус 2001–2013, II, 76]; ср. с описанием смерти мадам Лино: «Марфуша вдруг вскрикнула пронзительно и дико. Старухи точно не было в комнате. Мутный свет близкого утра ложился на острые, сереющие черты трупа» [Гиппиус 2001–2013, II, 79].

Вечером накануне своей смерти мадам Лино дарит Марфуше зеленое платье. Дар, тем более предсмертный, безусловно имеет сакральное значение.

Тема дара часто появляется в творчестве Гиппиус, причем зачастую, как, например, в одноименном стихотворении 1901 г., слово «дар» означает одновременно и поэтический (или, в более широком контексте, заклинательный, колдовской) дар самой Гиппиус, и то, что она отдает Богу как жертву, вместо жертвы, включая себя тем самым в немного другие отношения с сакральным, чем обычный человек: «Тебе Мария умыла ноги, / и Ты ее с миром отпустил; / верю, примешь и мой дар убогий, / и меня простишь, как ее простил» [Гиппиус 2001–2013, II, 478] (хотя «Дар» и примыкает к жанру стихотворения-молитвы [Яцуга 2012, 171–176], лирическая героиня выступает скорее в роли восточного мудреца, пришедшего с дарами к младенцу, чем в роли просящего и приносящего жертвы человека).

С одной стороны, в глазах слуг (или общества, которое видит женщину «зверебогом») дарение платья – это передача таинственной колдовской силы. Тем более платье и самой мадам Лино, и Марфуше представляется волшебным. Раньше оно принадлежало дочери мадам Лино Марте; мадам Лино не раз подчеркивает, что Марфуша похожа на ее дочь; кроме того, читатель и сам замечает, что зовут девушек почти одинаково: Марта и Марфа. Такая двойственность отражена и в названии всего сборника «Зеркала». Мадам Лино рассказывает Марфуше историю этого платья: «Вот... Моя дочь раз... Однажды... Изобразила девушку, утонувшую в реке... О, как это было удивительно! Это платье хранить надо... Оно такое... как волшебное. Вот тебе, девушка. На память» [Гиппиус 2001–2013, II, 79]. Кого же изображала Марта? Вряд ли Офелию, скорее русалку (а с русалкой современники, например, Петр Перцов, сравнивали саму Гиппиус [Курганов 1991, 8]), что подтверждается дальнейшим текстом рассказа: Марфушу, надевшую платье, тянет посидеть на ветках ивы у воды, так же, как сидела мадам Лино. В отражении воды Марфуша видит себя русалкой и бросается вниз, в воду, отражающую небо, – летать «около месяца» вместе с мадам Лино, видеть то, чего, как она боялась, ей увидеть «не дано».

Небо и вода здесь – еще два «зеркала» (образ, вынесенный в заглавие всего сборника). Они вновь возникнут в творчестве Гиппиус уже через два года в драме «Святая кровь» 1900 г. в песне русалок: «Над озером небо. / В озере небо. / Где конец небу верхнему? / Где конец небу нижнему? / Спешите! Спешите!» [Гиппиус 2001–2013, IV, 371].

Такая образность безусловно связана с философскими идеями, которые разрабатывали супруги Мережковские (ср., например, с одним из ключевых для понимания этой темы стихотворением Мережковского «Двойная бездна»). Речь идет о грядущем Царстве Третьего Завета, о «единстве двух бездн» – «бездны духа» и «бездны плоти». З. Гиппиус трактует противопоставление духа и плоти широко, в духе Религиозно-философских собраний, где под двумя «безднами» понимались также церковь (дух) и общество (плоть), культура (дух) и народ (плоть), религия (дух) и земная жизнь (плоть). Однако в художественных произведениях Гиппиус показывает не единение двух бездн, а переход от «бездны плоти» к «бездне духа». Любопытно, что несмотря на то, что героини рассказа «Ведьма» и драмы «Святая кровь» Марфуша и Русалочка изначально находятся в разных мирах и каждая стремится перейти в тот мир, который хочет покинуть другая, принципиальной разницы в этих переходах нет: в обоих произведениях «бездна плоти» – это, видимо, «скука жизни» – и человеческой («Только скука, скука повсюду была с ней <Марфушей>, и все, на что она ни обращала глаза, было затянуто, как серой сетью паутины, скукой» [Гиппиус 2001–2013, II, 81]), и русалочьей (Русалочка в ответ на призывы петь песни с подружками говорит: «Не хочется мне, тетушка. Песня такая скучная» [Гиппиус 2001–2013, IV, 346]), а «бездна духа» – то «чудесное, небывалое, нескудное», что видит мадам Лино «в небесной глубине, опрокинутой на дно озера» [Гиппиус 2001–2013, II, 72], а Русалочка – в бессмертии человеческой души.

Для Гиппиус принципиально важно, что в рассказе не происходит ничего, резко выбивающегося из общей колеи повествования, и лишь небольшие детали нарушают картину спокойной и «скучной» жизни. В статье «Что пишут?» 1912 г. Гиппиус (под псевдонимом А. Крайний) ругает Л. Андреева за непонимание природы мистики и неумение ее изображать. По Гиппиус, мистическое должно быть тихим, едва отличающимся от повседневного – и тогда оно произведет должный эффект: «Вообще Л. Андреев имеет самое ложное представление о мистике: она у него какая-то не мистическая. Точно стоит двадцать раз написать: “ужас, – ужас, – ужаснейшее, – ужасное, – кошница страданий, – мучительнейшее горе, – жертва, – о ужас, страшный предел, – голое безумие, – страшно, – холодная каменность”, – написать все это подряд, на двух страницах (стр. 146 и 147), – и тотчас же подымется мистический ужас. Да ничуть не бывало! О, если бы Л. Андреев мог понять, что мистика – вовсе не это! Мистика – она проста, тиха, она именно в самом простом, почти обыденном и тихом; и скорее в недоговоренности, чем в переговоренности» [Гиппиус 2001–2013, VII, 410]. В качестве примера «правильного» изображение мистики Гиппиус приводит эпизод из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского: «Когда к Свидригайлову приходит его супруга покойная и новое платье показывает, – вот это мистика, и, если хотите, ужас; но лучше бы вовсе никогда этого слова не произносить, – так оно бесполезно при глубине чувств» [Гиппиус 2001–2013, VII, 410]. Перечитывая этот эпизод у Досто-

евского, мы с почти мистическим восторгом обнаружили, что там, как и в рассказе Гиппиус «Ведьма», появляется «русалочье» платье: шелковое, зеленое, «с длиннейшим хвостом». Уходя, Марфа Петровна «как будто шумит хвостом» [Достоевский 1970, 278–279]. Как и в рассказе Гиппиус, все, кроме платья, подчеркнуто обыкновенно: покойница и Свидригайлов ведут разговор о картах (при жизни Марфа Петровна много гадала), о крепостной портнихе, о женитьбе так, как будто оба живы – разве только еще спокойнее.

С другой стороны, этот дар (с точки зрения уже не персонажей-слуг, а иронического повествователя, возможно, самой Гиппиус) – безусловно добровольное благодеяние, дар милосердия. Согласно тому же архетипическому сюжету, по которому вознаграждаются труды Золушки, по которому дед Мороз или госпожа Метелица одаряет тихую и скромную падчерицу, а не ее избалованную сестру, мадам Лино оставляет в подарок зеленое платье единственной проявившей к ней доброту и участие девушке – служанке Марфуше. Значение подарка – зеленого русалочьего платья – велико: Марфуша убеждает себя, что именно благодаря тому, что умирающая ведьма передала ей его, теперь ей «дано» видеть то, чего раньше было «не дано», о чем она только молила. Так Гиппиус еще раз подчеркивает роль как мнения общества (в рассказе – слуг), так и самоубеждения женщин в том, что женщина до сих пор воспринимается как «зверобог».

Как следует из знаменитой статьи З. Гиппиус «Зверобог» 1908 г., Гиппиус понимала, что ее время способно лишь начать переосознавать роль женщины, но не способно совершенно перестать видеть в женщине «объект поклонения, вожделения, почтения, презрения или отвращения, зверя или бога, нечто связанное с полом, “совсем другое”, нежели человек, – уже потому, что всегда объект» [Гиппиус 2001–2013, VII, 331].

Возможно, поэтому Гиппиус и не особенно противится закрепившимся за нею «объективизирующим» прозвищам, таким как «белая дьяволица» и «декадентская мадонна» (на первый взгляд противоположным, но для Гиппиус – определениям одного порядка в силу репрезентации обобщающего отношения к женщине как к «зверебогу», лишенному индивидуальности). Идею о том, что Гиппиус именно *позволяла* воспринимать себя как «ведьму» подтверждает такое воспоминание Г. Адамовича: «В самом начале революции Троцкий выпустил брошюру о борьбе с религиозными предрассудками. “Пора, товарищи, понять, что никакого Бога нет. Ангелов нет. Чертей и ведьм нет”, – и вдруг, совершенно неожиданно, в скобках: “Нет, впрочем, одна ведьма есть – Зинаида Гиппиус”. Мне эта брошюра попала на глаза уже здесь, в Париже, и я принес ее Зинаиде Николаевне. Она, со своим вечным лорнетом в руках, прочла, нахмурилась, пробрюзжала: “Это еще что такое? Что это он выдумал?”, – а потом весело рассмеялась и признала, что, по крайней мере, это остроумно» [Адамович 2002, 64]. Гиппиус не только не противится, но и сознательно формирует свой имидж как имидж «ведьмы» – и в своем салоне, и в художественных произведениях – впрочем, всегда иронично, словно надевая маскарадный

костюм или маску, понимая, что лишь использует стереотипы своего времени как своего рода «зверебожественную» ведьмовскую власть – раз уж женщине приписывают такого рода власть. В художественном мире ее связь с сакральным во много доступна ей именно благодаря феминности, «женскости» – но не «зверебожественной», не объективизированной, а действующей по собственной воле.

В конструировании образа «ведьмы» Зинаида Гиппиус использует архетипические сюжеты, изображающие традиционно приписываемые ведьмам способности к вхождению в зону сакрального: способность к определению маны и скверны (см. начало поэтической переписки с Сологубом о калошах), к активному управлению сакральным, заклинанию словом (сравнение поэзии с колдовством или пророчеством, не новое, но приобретающее новые оттенки значений в связи с подчеркнутой «женскостью» поэта), к передаче колдовской силы другой женщине (рассказ «Ведьма»). Вместе с тем и в стихи, и в прозу Гиппиус все эти элементы «небожественного сакрального» вплетены иронично. Зинаида Гиппиус как бы позволяет считать себя и своих героинь ведьмами, «зверебожественными» существами, раз уж пока о революции в вопросе пола «почти нельзя рассуждать, а разве только мечтать, довольствуясь сейчас, в жизни – лишь скромной работой осознания действительности» [Гиппиус 2001–2013, VII, 332].

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. Сомнения и надежды / сост. С. Федякин. М., 2002.
2. Буткова О. Зинаида Гиппиус. Муза Д.С. Мережковского. М., 2017.
3. Гиппиус З. Стихотворения (публикация А.Л. Соболева) // Русская литература. 1991. № 2. С. 181–190.
4. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: в 15 т. М., 2001–2013.
5. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1970.
6. Евреинов Н.Н. Театрализация жизни. Ex cathedra // Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб., 2002. С. 43–68.
7. Зенкин С. Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М., 2012.
8. Иванова И.Н. Символистская ирония в позднем творчестве А.А. Блока // Наука. Инновации. Технологии. 2006. № 45. С. 121–131.
9. Кривonos В.Ш. Гоголевский слой в романе Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17. Вып. 1. С. 70–74.
10. Курганов Е. Декадентская мадонна // Гиппиус З.Г. Живые лица. Т. 1. Тбилиси, 1991. С. 5–24.
11. Отто Р. Священное: Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008.
12. Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М., 2011.
13. Пяст Вл. Встречи / сост., вступ. ст., коммент. Р. Тименчика. М., 1997.

14. Розанов В.В. Магическая страница у Гоголя. Окончание // Весы. 1909. № 9. С. 44–67.

15. Симонова О.А. Образ блудницы в феминистской беллетристике начала XX века // Новый филологический вестник. 2016. № 2 (37). С. 86–97.

16. Синявский А. Рефлексы символизма в поэме «Человек» Маяковского // Revue des études slaves. 1996. Т. 68. Вып. 2. С. 185–199.

17. Сугай Л.А. Гоголь и символисты. М., 1999.

18. Эконен К. Как говорить о том, чего нет? Гендерная философия Зинаиды Гиппиус // Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 153–194.

19. Яцуга Т.Е. Художественный мир З. Гиппиус в аспекте идей православной культуры // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 3. С. 171–176.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ivanova I.N. Simvolistskaya ironiya v pozdnem tvorchestve A.A. Bloka [Symbolist Irony in the Later Works by Alexander Blok]. *Nauka. Innovatsii. Tekhnologii*, 2006, no. 45, pp. 121–131. (In Russian).

2. Krivonos V.Sh. Gogolevskiy sloy v romane D.S. Merezhkovskogo “Antikhris (Petr i Aleksey)” [The Gogol Layer in D.S. Merezhkovsky’s Novel “The Antichrist (Peter and Alexis)”] *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Nov. ser. Ser. Filologiya. Zhurnalistika*, 2017, vol. 17, no. 1, pp. 70–74. (In Russian).

3. Simonova O.A. Obraz bludnitsy v feministskoy belletristike nachala XX veka [The Image of a Harlot in the Feminist Fiction of the Early 20th Century]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2016, no. 2 (37), pp. 86–97. (In Russian).

4. Sinyavskiy A. Refleksy simvolizma v poeme “Chelovek” Mayakovskogo [Reflexes of Symbolism in Mayakovsky’s Poem “The Man”]. *Revue des études slaves*, 1996, vol. 68, no. 2, pp. 185–199. (In Russian).

5. Yatsuga T.E. Khudozhestvennyy mir Z. Gippius v aspekte idey pravoslavnoy kul’tury [Z. Gippius’ Fiction World in the Aspect of the Orthodox Culture Ideas]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2012, no. 3, pp. 171–176. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Ekonon K. Kak govorit’ o tom, chego net? Gendernaya filosofiya Zinaidy Gippius [How to Talk about Something That Does Not Exist. Zinaida Gippius’ Gender Philosophy]. *Tvorets, sub’yekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women’s Writing in Russian Symbolism]. Moscow, 2011, pp. 153–194. (In Russian).

7. Evreinov N.N. Teatralizatsiya zhizni. Ex cathedra [Theatricalization of Life. Ex Cathedra]. *Zubkov A.Yu., Maksimov V.I. (eds.). Démon teatral’nosti* [Demon of Theatricality]. Moscow; Saint-Petersburg, 2002, pp. 43–68. (In Russian).

8. Kurganov E. Dekadentskaya madonna [The Decadent Madonna]. *Gippius Z. Zhivyye litsa* [Living Faces] Vol. 1. Tbilisi, 1991, pp. 5–24. (In Russian).

(Monographs)

9. Butkova O. *Zinaida Gippius. Muza D.S. Merezhkovskogo* [Zinaida Gippius. D.S. Merezhkovsky's Muse]. Moscow, 2017. (In Russian).

10. Otto R. *Svyashchennoye: Ob irratsional'nom v ideye bozhestvennogo i ego sootnoshenii s ratsional'nym* [The Sacred. On the Irrational in the Idea of the Divine and its Correlation with the Rational]. Saint-Petersburg, 2008. (In Russian).

11. Polonskiy V.V. *Mezhdru traditsiyey i modernizmom. Russkaya literatura ru-bezha XIX–XX vekov: istoriya, poetika, kontekst* [Between Tradition and Modernism. Russian Literature at the Turn of the 20th Century: History, Poetics, Context]. Moscow, 2011. (In Russian).

12. Sugay L.A. *Gogol' i simbolisty* [Gogol and Symbolists]. Moscow, 1999. (In Russian).

13. Zenkin S. *Nebozhestvennoye sakral'noye. Teoriya i khudozhestvennaya praktika* [Undivine Sacred. Theory and Artistic Practice]. Moscow, 2012. (In Russian).

Андрейчук Ксения Руслановна, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: русский модернизм, скандинавистика, достоевистика, миф, архетип.

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8906-9607

Kseniia R. Andreichuk, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: Russian modernism, Scandinavian studies, Dostoevsky studies, myth, archetype.

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8906-9607

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00038

А.С. Акимова (Москва)

**ОБРАЗ ДВОРЯНСКОЙ УСАДЬБЫ В РАССКАЗЕ
А.Н. ТОЛСТОГО «НОЧЬ В СТЕПИ»***

Аннотация. Статья посвящена одному из малоизученных рассказов А.Н. Толстого «Ночь в степи», который был написан в Париже в 1911 г., но с опорой на воспоминания о жизни на степном хуторе Сосновка, где прошло детство и юность писателя. В исследовании применяются биографический, социокультурный и текстологический подходы к изучению текстов, что позволяет воссоздать историко-литературный контекст времени создания рассказа, выявить интертекстуальные и автоинтертекстуальные связи произведения. В рассказе «Ночь в степи» нашли отражение и хозяйственные заботы семьи, и взаимоотношения с помещиками соседних усадеб, в частности, с представителями знаменитого рода Шихобаловых, и происходящие после начала аграрной реформы П.А. Столыпина волнения в Самарской губернии. В статье предпринят сравнительный анализ двух текстов этого рассказа: впервые опубликованного в газете «Речь» в 1911 г. и исправленного автором для второй книги сочинений, вышедшей в 1912 г. В результате работы над текстом рассказа для тома сочинений автором были скорректированы образы владельца усадьбы, самодура-помещика, и его дочери. Толстой усилил саркастическую тональность в изображении усадьбы и ее обитателей, устранив романтические характеристики, отсылающие к «усадебному тексту» русской классической литературы. В результате авторской правки был создан обобщенный образ русской дворянской усадьбы рубежа веков, в которой сохранились лишь внешние приметы быта и образа жизни владельцев, неприспособленных к стремительно изменяющимся социально-политическим и экономическим условиям.

Ключевые слова: литература модернизма; ранние рассказы А.Н. Толстого; «усадебный текст»; «усадебная культура»; аграрная реформа; мотив дуэли.

A.S. Akimova (Moscow)

**The Image of Estate in the Story by A.N. Tolstoy
“The Night in the Steppe”****

Abstract. The article is devoted to the one of the less-studied A.N. Tolstoy's stories “The Night in the Steppe” which was written in Paris in 1911, but based on his memories about life on the Sosnovka where the writer spent his childhood. Biographic, socio-cultural and textological methods for examining texts allow to recreate the historical and literary context of the time when the story was created, to study the intertextual and autointertextual connections of the story. It reflected Tolstoy's family economic

* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта РФФ (проект № 18–18–00129).

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

concerns and relations with landowners of the nearest estates, in particular, with the member of the famous Shikhobalov's family. It also showed the unrest in the Samara Region, that took place after the beginning of Stolypin's agrarian reform. In the article the comparative analysis of two texts of this story was attempted: the first text was published in the newspaper "Rech" in 1911 and the second was corrected by the author for the second book of works, published in 1912. Tolstoy corrected the story for the volume of his collected works as a result the images of the willful owner of the estate and his daughter were transformed. Tolstoy strengthened the sarcastic tonality in the image of the estate and its inhabitants and eliminated the romantic characteristics referred to the estate tests of Russian literature of the 19th century. As a result of copyright editing, a generalized image of a Russian noble estate of the turn of the century was created, in which only external signs of life and lifestyle of the owners, unsuitable for rapidly changing sociopolitical and economic conditions, were preserved.

Key words: literature of modernism; A.N. Tolstoy's stories; estate text; nobiliary culture; agrarian reform; duel motive.

А.Н. Толстой стал одним из свидетелей и летописцев умирания дворянской «усадебной культуры» и связанного с ней быта. Не только в цикле «Заволжье», но и в ряде малоизученных рассказов 1910-х гг., которые не включались автором в собрания сочинений 1930-х гг. [см.: Толстой 1929–1930; Толстой 1927–1931] и потому не привлекли внимание исследователей, он воспроизвел в мельчайших подробностях жизнь русского дворянства в пору трагического перелома. Принадлежавший двум старинным русским родам (Тургеневых и Толстых), выросший на степном хуторе отчима (А.А. Бострома) в Самарской губернии в окружении дворянских усадеб, А.Н. Толстой хорошо знал повседневный быт и хозяйственные заботы мелкопоместных хозяев. Несмотря на то что в семье поощрялась дружба мальчика с крестьянскими детьми, у него рано сформировалось ощущение своей сословной избранности, принадлежности к «престижному» социальному слою, что тревожило родителей. 20 ноября 1897 г. Александра Леонтьевна, мать А.Н. Толстого, писала Бострому: «Лелька говорит: “Вот теперь я понимаю преимущества города, так провести вечер, это не то, что курить или бегать по Большой улице за барышнями. Тут, по крайней мере, в своем обществе, в дворянском”. Каково это тебе покажется? Откуда это у него? Вот и отвергай после этого, что долголетние социальные перегородки не входят в природу человека» [цит. по: Скобелев 1981, 161]. Бостром, с одной стороны, разделял опасения Александры Леонтьевны, так как считал опасным и вредным воспитание в «тепличных условиях помещичьего быта» [Алексей Толстой и Самара 1982, 13]: основанное на чужом труде, оно не подготавливало к жизни. С другой стороны, он писал ей о притягательной силе русской дворянской культуры: «В том, что Лелю тянет в среду “дворянскую”, – в этом я не вижу доказательства того, что долголетние социальные перегородки входят в природу человека <...>. Один Тургенев! – и Толстой, да почти вся наша литература в лице корифеев, – возводила дворянскую среду на известную высоту» [Алексей

Толстой и Самара 1982, 13].

Рассказ «Ночь в степи» (1911) был написан Толстым в Париже, куда он приехал вслед за С.И. Дымшиц и где 10 августа у них родилась дочь Марианна. При этом материалом для него послужили воспоминания о жизни на хуторе Сосновка, где семья Толстого жила до 1897 г. В основе рассказа – происшествие с мелкопоместным дворянином Алексеем Петровичем Видиняпиным, который направляется взыскать долг – поверенных под расписку холощенных быков. Вероятно, рассказ был создан с опорой на воспоминания Толстого о хозяйственных заботах родителей на хуторе Сосновка и их взаимоотношениях с представителями влиятельного купеческого рода Шихобаловых. Так, например, 13 октября 1887 г. Бостром, нуждаясь в деньгах, писал жене о планах покупки быков в Самаре с целью перепродажи: «Дело в том, что в Москве, говорят, мясо, т<о> е<сть> быки подорожали, и только в Самаре по случаю недорода они еще дешевы <...> Я вот и мог бы посадить в 3 вагона 25 быков и везти их в Москву. А то Шихобалов за долг дает лишь по 40 рублей. Все бы взяли по 70 р<ублей>. Право, узнай, Саша. Ценой быки, конечно, бывают разные, но все же можно узнать, как цены на них идут: к повышению или понижению» [ОР ИМЛИ. Ф. 43. Инв. № 6330/8. Л. 3–4].

Фамилия Шихобалов упоминается в рассказе в речи промотавшегося самодура помещика, бывшего предводителя дворянства, который не собирается возвращать долг: «Как объявлю – сейчас купца Шихобалова на березу...» [Толстой 1982, 407]. Иван Никитич Шихобалов – представитель одного из самых богатых и влиятельных купеческих родов Самарской губернии, владелец земель в Колокольцовской волости Николаевского уезда, один из его хуторов располагался на реке Чагре, как и Сосновка, хутор Бострома. Толстой дружил с детьми Шихобалова [Алексей Толстой и Самара 1982, 56]. Его семья неоднократно обращалась к Шихобаловым, Ивану Никитичу и Антону Николаевичу, за помощью, занимала денег на хозяйственные нужды. Вопросом долга А.Н. Шихобалову, или «Дамоклова меча Шихобалова», как о нем говорится в переписке родителей, пришлось заниматься и Алексею Толстому: 1 августа 1896 г. он писал матери о визите шихобаловского приказчика, требовавшего уплатить проценты [Алексей Толстой и Самара 1982, 104].

Другое воспоминание, нашедшее отражение в рассказе «Ночь в степи», связано с поездкой Толстого в Самару летом 1906 г., когда все Поволжье было охвачено пожарами вследствие крестьянских волнений [подробнее см.: Гарбуз 2012]. В самом начале рассказа ямщик указывает Видиняпину и его попутчику, землемеру, на горящее село: «А вон и село горит, – сказал вдруг ямщик, показав рукой в ночную даль, где, медленно мигая, раскинулось дымное зарево красным хвостом» [Толстой 1982, 400]. Народное недовольство было спровоцировано роспуском Николаем II 9 (22) июня 1906 г. I Государственной думы, просуществовавшей 72 дня. В очерке «Непостижимое» Толстой писал: «Поездка по Волге была жуткой. В то лето начались аграрные беспорядки, и по ночам горизонт пылал

заревом пожаров.

Тревожность не покидала моей души. Было что-то томящее, смутное и тяжелое, что не оставляло меня ни на минуту» [Алексей Толстой и Самара 1982, 33]. Это описание связано с изображением природы в тексте первой публикации в газете «Речь»: «...полыхает еще над соломенными деревнями по ночам и багровый огонь, и, глядя на него, отчаивается человек» [Речь 1911, 3]. Готовя текст рассказа для собрания сочинений, автор опустил эпитет «соломенными» и финал «и, глядя на него, отчаивается человек»: «полыхает еще над деревнями по ночам и багровый огонь» [Толстой 1912, 191], отчего изменилась тональность всего повествования. Этому способствовала и правка в изображении степи: «вьется невидимая пыль, оседая на сероватые под звездами давно выжженные, покинутые хлеба» [Речь 1911, 3] – в тексте 1912 г., вышедшем вскоре после первой газетной публикации. В тексте рассказа, опубликованном в томе сочинений [Толстой 1912], «давно выжженные, покинутые хлеба» автор заменил на «траву»: «вьется невидимая пыль, оседая на серую под звездами траву» ([Толстой 1912, 191], далее в статье: *Шиповник (1)*).

Другая примета начала XX века, важная в контексте умирания дворянской «усадебной культуры», связана с образом попутчика Видиняпина – землемера. В результате аграрной реформы (1906–1913), проводившейся правительством России под руководством министра внутренних дел и председателя Совета министров П.А. Столыпина, многие дворяне лишались своих земель, исконные помещичьи наделы перепродавались на льготных условиях крестьянам, становились их частной собственностью, что приводило к размыванию сословных границ. О настроениях помещичьего дворянства в связи с появлением новых землевладельцев и утрате прежнего влияния и власти на происходящее в уезде и говорит землемер: «Но пришли тяжелые года: земля стала уплывать из-под дворянских ног, да так живо, что остался в уезде один Вадим Андреевич, да и у того были отхвачены немалые куски.

Кругом в имениях засели новые люди, повырубили сады, перекрасили дома, с мужиками повели иные порядки. Один кудрявый купчик сунулся было к Вадиму Андреевичу на поклон <...> но Тараканов собственноручно скovyрнул купчика с крыльца, заперся и объявил: “Покуда, мол, всю сволочь из уезда не выгонят – ноги не вынесу за околицу”. И слово свое сдержал...» [Толстой 1982, 402–403].

В связи с этим остановимся подробнее на одновременно трагическом и комическом образе должника, владельца усадьбы, помещика Вадима Андреевича Камышина, к которому герой рассказа, Алексей Петрович Видиняпин, направляется, чтобы взыскать долг. Его фамилия для тома сочинений Толстого была изменена на Тараканов. Подвергся авторской правке для *Шиповник (1)* и рассказ попутчика, землемера, о Камышине и, напротив, добавлены слухи о его дочери. Сравним текст газеты «Речь» с опубликованным в *Шиповник (1)*:

«...но Камышин собственноручно скovyрнул его с крыльца, заперся и объявил, что “покуда всю, мол, сволочь из уезда не выгонят – ноги не вынесу за околицу”. И слово свое сдержал...»

А тут пошли про Камышина и про дочку его, Зою, необыкновенные слухи. Будто днем они спят, а ночью по дому бродят. Высунется Вадим Андреевич на балкон, погрозит кулаком селу, что за прудом дремлет, и примется у себя в зале водку пить. Тогда начинают ему представляться несообразные вещи: разговаривает он с кем-то, а потом как начнет кричать и ко окнам бросаться... ужас. Даже приказчик раз его собрал сундучок и говорит: “Лучше я с голода помру, чем страх такой терпеть”, – и уехал... А про Зою совсем уже несуразное плетут...» [Речь 1911, 3].

«...(про дочку его бог знает что плетут, говорят: городская она совсем – в городе воспитание получила, худая, как вермишель, стихи пишет и коньяк пьет); но Тараканов собственноручно скovyрнул купчика с крыльца, заперся и объявил: “Покуда, мол, всю сволочь из уезда не выгонят – ноги не вынесу за околицу”. И слово свое сдержал...» [Толстой 1912, 194].

Изменения коснулись образа владельца усадьбы. В рассказе, опубликованном в газете «Речь», Видиняпин, войдя в гостиную, видит пьяного человека с «круглым и красным» лицом [Речь 1911, 3], в тексте *Шиповник (1)* лицо персонажа «круглое» [Толстой 1912, 196]; в тексте газеты барин описан сидящим в кресле: «на голых и растопыренных ногах его покоился живот, прикрытый ночной рубашкой, которую он оттягивал на груди, чтобы продувало» [Речь 1911, 3], в *Шиповник (1)* описание «которую он оттягивал на груди, чтобы продувало» заменено на более нейтральное «расстегнутой на груди» [Толстой 1912, 196]. Испуганный внезапным появлением нежданного гостя, пьяный барин выгоняет его, однако позднее, во время второй встречи, вероятно осознав свою ошибку, уже радушно встречает Видиняпина и с извинениями прижимает к груди: эпитет «потной груди» был заменен на «жирной груди» [Толстой 1912, 198]. В тексте газеты «Речь» в сцене кружения с внезапно появившейся в гостиной Зоей перед глазами Видиняпина мелькают разнообразные предметы и «полуголый Камышин»; в рассказе, исправленном для издания *Шиповник (1)*, «полуголый Камышин» заменен на «Вадим Андреевич Тараканов»: «поплыли перед глазами его три окна, комод, часы, трюмо, диванный угол, столик с бутылками, Вадим Андреевич Тараканов, олени рога над дверью, потом опять окна, все быстрее и быстрее...» [Толстой 1912, 199–200].

Описывая обеды, которые устраивал Тараканов, в тексте, опубликованном в *Шиповник (1)*, автор сократил развернутое описание «четыре раза в году устраивал Тараканов обед, на котором до того все перепивались, что долго не могли разъехаться и требовали несуразного. А потом каждый звал всех к себе, извиняясь по средствам» [Речь 1911, 3], убрав «на котором до того все перепивались, что долго не могли разъехаться и требовали несуразного».

В тексте газеты «Речь», произнесся монолог о тайном комитете по вос-

становлению прав дворянства, барин, «упершись в бока, колыхался, распаяясь гневом» [Речь 1911, 3]; в *Шиповник (1)* он, «упершись в бока, распаялся гневом» [Толстой 1912, 200].

В тексте, опубликованном в газете «Речь», в сцене визита Мак-Магона Камышин бросился к гостю, сделав «собачьи глаза», в томе *Шиповник (1)* – «вежливые глаза». Рассказанная землемером история с посещением барином французского военного и политического деятеля, участника Крымской войны (1853–1856), австро-итало-французской войны 1859 г. и франко-прусской войны (1870–1871) маршала Мак-Магона привлекла внимание критики. А.Б. Дерман, говоря о злободневности созданных Толстым художественных образов дворян-насилльников, отмечал типичность поступка сумасбродного предводителя дворянства (*maréchal de Noblesse*) Вадима Тараканова, явившегося к прославленному маршалу: «Редко какому писателю выпадает такая удача, как гр. Толстому: выступить со своими образами, с тем новым, что они несут, прямо навстречу общественной потребности. Появись его Мишука Налымов или Вадим Тараканов, отправившийся зачем-то в Париж и оставивший затем у Мак-Магона карточку “Wadim, мол (какая тонкость это “мол”!) Tarakanoff, maréchal de Noblesse”, и, когда недоумевающий Мак-Магон явился с ответным визитом к незнакомому “маршалу”, произнесший первые припомнившиеся французские слова: “Пуркуа, мол, пердю Седан”, – появись они, повторяю, 10 лет назад, многие бы в них не поверили. Сказали бы: выдумка, анекдот, в лучшем случае – гротеск <...> И мы знаем, что, быть может, Wadim Tarakanoff и выдуман автором, но он не анекдот, он выдуман в стиле правды: ведь читали же мы телеграмму с упреками Вильгельму второму, – разве не Wadim Tarakanoff ее составлял и отправил?» [Дерман 1914, 127]. Образ Тараканова рассматривался Дерманом в ряду других героев Толстого: Налымова, Образцова, братьев Ртищевых, Окомова, «психологических портретов героев дня», по определению критика. «Не склонный к множественным обобщениям единичных наблюдений, гр. Толстой долгое время с непосредственностью беспримесного художника зарисовывал в свой альбом черту за чертой, фигуру за фигурой этих монстров, покуда, наконец, эти множественные наблюдения не привели его к обобщению: точно автор поразился, взглядевшись в собственные создания. И воскликнул, пораженный их сходством: – Господи, да ведь Налымов, Тараканов, Ходанский, Образцов, Собакин, – все это *насилльники!*» [Дерман 1914, 126–127].

Изображение Толстым «мерзости и тлена отмирающего стародворянского мира» [Михайловский 1939, 353] лишено мрачности. Как отмечал Б.В. Михайловский, «герои Толстого уходят в небытие, в безумие, но он дает почувствовать за всем этим торжество жизни, освобождающейся от этих живых мертвецов» [Михайловский 1939, 353]. Сатирические картины распада усадебной жизни и традиционного дворянского быта доведены до комизма, до абсурда. В качестве примера стоит привести анекдотическую ситуацию: взбалмошный барин,

Тараканов, не желающий возвращать долг (холощенных быков) вызывает и без того перепуганного гостя на дуэль:

– Вот что, – воскликнул Тараканов, топнув босой ногой, – мы будем на дуэли драться. Побьешь меня – твои деньги, или быков назад бери. Тут, брат, дело верное.

И Вадим Андреевич вытащил из ломберного стола кремневой пистолет, бормоча: «По очереди, брат, по очереди, на узелки».

Видиняпин, ухватясь за кресло, глядел на пистолет, выкатив глаза [Толстой 1982, 408].

Тараканов, таким образом, превращает традиционный для дворян механизм защиты личной чести и достоинства – дуэль – в фарс. В финальной главе владелец усадьбы предлагает гостю посмотреть быков: «Сидя на дрожках позади просторной спины Тараканова, вздрагивал Алексей Петрович – до того его развезло, а репы, в которые нарочно заехал Вадим Андреевич, пребольно хлестали по ногам, и на кочках так потряхивало, что зубы щелкали и отбилось нутро. Обогнув старый сад, Тараканов въехал на плотину, откуда был виден летавший над прудом туман, грузно повернулся, указал на лесную опушку, на которой лежал скот...» [Толстой 1982, 409].

Поединок между равными превращается в бытовую потасовку: Тараканов сбрасывает Видиняпина под плотину. Очнувшись от падения и страха, герой «побоялся вылезти, – не устроил бы с ним Камышин (в *Шиповник (1)* фамилия героя заменена на «Тараканов». – Прим. А.А.) штуку позлее, и просидел еще до вечера в густой чилиге» [Речь 1911, 4]. В варианте *Шиповник (1)* эта фраза была исправлена: «просидел еще немного в густой чилиге и ползком выбрался из-под плотины» [Толстой 1912, 202].

Вводя в повествование мотив дуэли, пусть и в комической интерпретации, Толстой вновь обращается к актуальной для времени написания рассказа проблеме, широко обсуждавшейся в начале XX в. К концу XIX в. дуэль получила широкое распространение среди разночинцев, что привело к возмущению в дворянской, в том числе военной, среде. В вышедшем впервые в 1908 г. и неоднократно переиздававшемся труде В.А. Дурасова «Дуэльный кодекс» говорилось, что «дуэль может и должна происходить только между равными <...> дуэль, как отомщение за нанесенное оскорбление, возможна и допустима только между лицами равного, благородного происхождения» [Дурасов 1908, 13]. Отсюда, вероятно, в тексте рассказа, опубликованном в газете «Речь», фраза хозяина усадьбы, обращенная к Видиняпину: «...хотя ты и Видиняпин, всего полу-дворянин, а мы будем на дуэли драться» [Речь 1911, 3], начало которой было сокращено при подготовке для *Шиповник (1)*.

С 1905 г. широкое распространение получили «политические дуэли», или «парламентские дуэли», между членами Государственной Думы

[Подробнее см.: Рейфман 2002, 91–92]. Одна из них, вероятно, состоявшаяся 17 ноября 1909 г. и вызвавшая широкий общественный резонанс, – между А.И. Гучковым и графом А.А. Уваровым – вызвала появление доклада, а затем и публикации «Дуэль и уголовный закон» В.Д. Набокова (СПб., 1910), где он призывает отказаться от грубого и нелепого пережитка прошлого. Сам Толстой 22 ноября 1909 г. принимал участие в «литературной дуэли» М.А. Волошина и Н.С. Гумилева в качестве секунданта первого.

Правился автором и облик Зои, дочери бывшего предводителя дворянства и владельца усадьбы, которая внезапно появляется в комнате Видиняпина. В газете «Речь» Зоя была описана как темноволосая: «вдруг спросила она, склонив маленькую голову, отчего темные волосы ее упали волной на плечо» [Речь 1911, 3], в варианте *Шиповник (1)* придаточное предложение было сокращено. Подчеркивалась бледность ее лица в тексте газеты: «на бледном лице», «напугался вдруг словно помертвевшего ее лица», однако эти характеристики были сняты в *Шиповник (1)*. Автор убрал описание трогательных ямочек на щеках («Девушка полузакрывает глаза, и на концах губ ее опять заиграли нежные ямки» [Речь 1911, 3]), заменив изображением движения девушки: «Девушка полузакрывает глаза, мечтательно улыбнулась и охватила колено» [Толстой 1912, 197].

В результате авторской работы над текстом рассказа поведение героини стало более экзальтированным и нервным: в тексте газеты «Речь» героиня «впорхнула» в комнату [Речь 1911, 3], в варианте *Шиповник (1)* вошла «подпрыгивающей походкой» [Толстой 1912, 196]. Автором сокращались отдельные фразы в речи героини в сцене соблазнения Зоей Видиняпина и, соответственно, описание реакции героя: «почувствовал необыкновенное волнение, коснулся влажного и вялого рта девушки, обеспамятел, охватил ее за бока...» [Речь 1911, 3], для издания *Шиповник (1)* фраза была сокращена («почувствовал необыкновенное волнение, охватил девушку за бока...» [Толстой 1912, 198]). В результате авторской правки образ темноволосой, бледной, нежной, милой усадебной барышни трансформируется в образ испорченной жизнью в столице скучающей девицы, экзальтированной и нервной.

Автор внес небольшую правку в изображение усадьбы, заменив глаголы («кончалась» на «окончилась», «въехал» на «вышел» о барском доме), сократив детали («из-за кустов сирени»), поправив описание собак: «дубовая аллея окончилась поляной, наверху полной звезд; из-за кустов углом вышел сюда белый барский дом, с плющом по стене и пятнами облупившейся штукатурки; около стены, брехая, бегали черные собаки на очень высоких ногах. На брех и на оклик Видиняпина показался свет в окне, потом на крыльцо вышел бритый старичок в длиннополом сюртуке» [Толстой 1912, 195].

Из текста рассказа был полностью убран эпитет «штукатуренный» («по штукатуренному коридору», «по штукатуренной стене»); дверь в гостиную в тексте газеты «Речь» была описана как «двухстворчатая» (в *Шиповник (1)* – «широкая»), зал – «огромный», а винтовая лесенка – «скри-

пучая» (в рассказе, опубликованном в *Шиповник (1)*, оба прилагательных были сняты).

В тексте *Шиповник (1)* было сокращено размышление о степной деревне, которое в варианте «Речи» следовало за описанием деревенских изб со скворечниками у ворот: «Ни деревьев не сажают в степных деревнях, ни кустов смородины, а ставят только любезные сердцу скворешни, чтобы было где лето прожить немудрой, бесприютной, веселой птичке – скворцу». Автор отказался и от упоминания летающих над старым прудом грачей: «Обогнув старый сад, въехал Камышин на плотину, где, летая над задымившимся прудом и старыми ветлами, кричали черные грачи». В издании же *Шиповник (1)* читаем: «Обогнув старый сад, Тараканов въехал на плотину, откуда был виден летавший над прудом туман» [Толстой 1912, 195].

Вероятно, описание усадьбы и окружающие пейзажи в тексте рассказа «Ночь в степи» (1911), опубликованном в газете «Речь», также были связаны с жизнью Толстого в Сосновке и потому более конкретными, детальными и эмоциональными: «...я всегда с тихой радостью, даже грустью, вспоминаю свои родные степи, усадьбу, деревню и ушедшие куда-то вдаль родные лица мужиков. Представьте себе широкие зеленые степи, ширь которых убегает вдаль и сливается с бледно-голубым небом...», – писал Толстой в сочинении 1901 г. «Моя родина» [Алексей Толстой и Самара 1982, 285]. При подготовке текста для издания *Шиповник (1)* автор убрал детали в изображении усадьбы, изменив и общую тональность повествования: меланхолическое воспоминание о детских годах, проведенных с родителями на степном хуторе, в результате правки превратилось в комический рассказ об одном из представителей дворянской культуры, «медленно погружающейся в пучину Леты» [Воронцова 2002, 16].

А.Н. Толстой, принадлежавший дворянской культуре, впитавший усадебный быт рубежа XIX–XX вв., создал в рассказе «Ночь в степи» не идиллический образ уходящей в прошлое усадьбы, а романтический, не сатирический, а скорее иронический. В результате авторской работы над текстом был создан обобщенный образ русской дворянской усадьбы рубежа веков, в которой сохранились лишь внешние приметы быта и образа жизни владельцев, неприспособленных к стремительно изменяющимся социально-политическим и экономическим условиям. Это противопоставление реалий времени и царящих в усадьбе самодура-помещика нравов и рождает комический эффект.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей Толстой и Самара: Из архива писателя. Куйбышев, 1982.
2. Богданова О.А. Рассказ А. Н. Толстого «Утоли моя печали» в контексте русской культуры // Алексей Толстой: диалоги со временем. М., 2017. Вып. 2. С. 9–19.
3. Воронцова Г.Н. Семейная хроника Тургеневых как источник ранних произведений А.Н. Толстого // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования (Ранний

- А.Н. Толстой и его литературное окружение). М., 2002. С. 15–28.
4. Гарбуз Г.В. Июльский политический кризис 1906 г. в Поволжье // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 551–554.
 5. Дерман А.Б. О гр. Алексее Н. Толстом // Русская мысль. 1914. № 2. С. 113–130.
 6. Дурасов В.А. Дуэльный кодекс. СПб., 1908.
 7. Михайловский Б.В. Русская литература XX века с девяностых годов до 1917 г. М., 1939.
 8. Рейфман И. Ритуализованная агрессия: Дуэль в русской культуре и литературе. М., 2002.
 9. Речь. 1911. 21 августа (3 сентября). № 228. С. 3–4.
 10. Скобелев В. В поисках гармонии: Художественное развитие А.Н. Толстого, 1907–1922 гг. Куйбышев, 1981.
 11. Толстой А.Н. Сочинения. Кн. 2. СПб., 1912.
 12. Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 15 т. М., 1929–1930.
 13. Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 15 т. М.; Л., 1927–1931.
 14. Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М., 1982.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Derman A.B. O gr. Alekseye N. Tolstom [About Count Alexey N. Tolstoy]. *Russkaya mysl'*, 1914, no. 2, pp. 113–130. (In Russian).
2. Garbuz G.V. Iyul'skiy politicheskiy krizis 1906 g. v Povolzh'ye [July Political Crisis of 1906 in the Volga Region]. *Izvestiya PGPU im. V.G. Belinskogo*, 2012, no. 27, pp. 551–554. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. *Aleksey Tolstoy i Samara: Iz arkhiva pisatelya* [Alexey Tolstoy and Samara: From the Writer's Archive]. Kuybyshev, 1982. (In Russian).
4. Bogdanova O.A. Rasskaz A.N. Tolstogo "Utoli moya pechali" v kontekste russkoy kul'tury [Tolstoy's Story "Quench My Sorrows" in the Context of the Russian Culture]. *Aleksey Tolstoy: dialogi so vremenem* [Alexey Tolstoy: Dialogues with Time]. Issue 2. Moscow, 2017, pp. 9–19. (In Russian).
5. Vorontsova G.N. Semeynaya khronika Turgenevykh kak istochnik rannikh proizvedeniy A.N. Tolstogo [Family Chronicle of the Turgenevs as a Source of Early Works by A.N. Tolstoy]. *A.N. Tolstoy. Novyye materialy i issledovaniya (Ranniy A.N. Tolstoy i ego literaturnoye okruzheniye)* [A.N. Tolstoy. New Materials and Research (Early A.N. Tolstoy and His Literary Environment)]. Moscow, 2002, pp. 15–28. (In Russian).

(Monographs)

6. Durasov V.A. *Duel'nyy kodeks* [Dueling Code]. Saint-Petersburg, 1908. (In Russian).

7. Mikhaylovskiy B.V. *Russkaya literatura XX veka s devyanostykh godov do 1917 g.* [Russian Literature of the 20th Century from the Nineties to 1917]. Moscow, 1939. (In Russian).

8. Reyfman I. *Ritualizovannaya agressiya: Duel' v russkoy kul'ture i literature* [Ritualized Aggression: A Duel in Russian Culture and Literature]. Moscow, 2002. (In Russian).

9. Skobelev V. *V poiskakh garmonii: Khudozhestvennoye razvitiye A.N. Tolstogo, 1907–1922 gg.* [In Search of Harmony: The Artistic Development of A.N. Tolstoy, 1907–1922]. Kuybyshev, 1981. (In Russian).

Акимова Анна Сергеевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: литература модернизма, творчество А.Н. Толстого, усадебный текст, усадебная культура, история литературы, текстология.

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0732-1854

Anna S. Akimova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: literature of modernism, the works of A.N. Tolstoy, manor text, manor culture, the history of literature, textology.

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0732-1854

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00039

В.Т. Садченко (Хабаровск)

К ВОПРОСУ ОБ АРХИТЕКТОНИКЕ РОМАНА А.М. РЕМИЗОВА «ВЗВИХРЕННАЯ РУСЬ»

Аннотация. В статье в рамках лингвосомиотической теории и прагмалингвистики исследуется архитекtonика, то есть внешняя структура текста, его поверхностная, графическая форма, распределение на пространстве страницы. Основной целью статьи является анализ тех способов создания текста, которые, организуя его архитекtonику, оказывают влияние на внутреннюю смысловую структуру произведения, а также установление репертуара и анализ невербальных, «неявных», средств, используемых автором для реализации коммуникативных, эмоциональных, эстетических и других интенций в художественном тексте. Особая композиция и стратегия в романе А.М. Ремизова «Взвихренная Русь» проявляется в его повышенной сегментации на разнородные фрагменты. Индивидуальные отклонения от общепринятых норм членения текста на абзацы (использование многократного абзацного отступа), употребление невербальных знаков (пробелов и некодифицированных знаков препинания, в том числе двоянного тире) в их соединениях преодолевают линейность текста, создают его многоплановость и полифоничность. Перлокутивный эффект такой стратегии – актуализация концептуальной информации, доминантной идеи произведения, усиление суггестивного воздействия на адресата, противодействие инерционному восприятию повествования. Некодифицированные, окказиональные знаки препинания в совокупности с абзацным отступом выполняют смыслообразующую функцию, усиливают внутреннюю диалогичность и полемичность текста, повышают роль читателя – реципиента текста. Нестандартное графическое воплощение отражает не только писательское, авторское своеобразие зрительного представления текста, но и свидетельствует об определенных изменениях в механизме использования языка.

Ключевые слова: архитекtonика; композиция; сегментация текста; графика; абзацный отступ; некодифицированная пунктуация; окказиональные знаки препинания; художественный текст; А.М. Ремизов.

V.T. Sadchenko (Khabarovsk)

On the Question of the Architectonics of A.M. Remizov's Novel “Swirling Russia”

Abstract. Within the framework of linguosemiotic theory and pragmalinguistics, this article studies architectonics, i.e. the external structure of the text, its surface, its graphic form, its distribution on the page space. The main target is to analyze the ways of creating texts which through organizing its architectonics, influence the internal semantic structure of the text, as well as the establishment of the repertoire and analysis of non-verbal, “implicit” means used by the author to implement communicative,

emotional, aesthetic and other intentions in the artistic text. In A.M. Remizov's novel “Swirling Russia”, special composition and strategy are manifested in an increased segmentation of the text into heterogeneous fragments. Individual deviations from the generally accepted norms of dividing the text into paragraphs (using multiple paragraph indents), using non-verbal signs (spaces and uncodified punctuation, including double dashes) in their connections overcome the linearity of the text; create its diversity and polyphony. The perlocutionary effect of such strategy is the actualization of conceptual information, the dominant idea of the text, strengthening the suggestive influence on the addressee, and countering the inertial perception of the text. Uncodified, occasional punctuation marks in conjunction with paragraph indent, perform a meaning-forming function, reinforce the internal dialogue and polemicity of the text, and enhance the role of the reader – recipient of the text. The non-standard graphic embodiment reflects not only the writing and the author's originality of the visual representation of the text, but also indicates certain changes in the mechanism of language use.

Key words: architectonics; composition; segmentation of text; graphics; indentation; uncodified punctuation; occasional punctuation; artistic text; A.M. Remizov.

А.М. Ремизов относится к тем русским писателям, творчество которых изучалось за рубежом, пожалуй, подробнее, чем на родине. Начиная с 80-х годов XX века, отмечается возросший интерес и отечественных исследователей к наследию А.М. Ремизова. Описывается специфика сказового изложения, стилистика Ремизова-сказочника, исследователями неоднократно отмечается, что «выбор житнетворческой стратегии и место в иерархии культурного сообщества» писателя определены именно «литературной маской» сказочника [Данилова 2010, 7]. Обзор данных работ содержится в диссертациях В.Ю. Дорожкиной [Дорожкина 1996], О.С. Гальченко [Гальченко 2005], Е.Н. Гривенной [Гривенная 2005], а также в книге И. Даниловой «Литературная сказка А.М. Ремизова (1900–1920-е годы)» [Данилова 2010].

Поэтике текстов большого объема – романам А.М. Ремизова – также посвящен ряд работ [Стоянова 2003; Алексеева 2017]. А.Г. Соколов, отмечавший мозаичность, калейдоскопичность повествовательной манеры А.М. Ремизова, пишет о том, что особенностью художественного стиля писателя является «доведение реальности «до бредовой завесы» [Соколов 2000, 398]. Позволим себе перефразировать автора данных строк: в произведениях А.М. Ремизова, посвященных революционному и постреволюционному периодам, наблюдается не «доведение реальности до бредовой завесы», а сама реальность предстает как бредовая. Сама жизнь, ее формы после революции нормальному человеку кажутся бредом. Хаос бытовой повседневности порождает кажущийся хаос повествования. В частности, роман А.М. Ремизова «Взвихренная Русь» – это впечатления очевидца (роман имеет подзаголовок – «Автобиографическое повествование»; Н.Н. Кознова определяет жанр данного произведения как дневник [Кознова 2011]), стремящегося зафиксировать происходящее, с тем, чтобы в последующем разобраться в нем, определить возможность своего в нем

существования, «сохранить свою свободу самому быть на земле самим» [Ремизов 1990, 67].

У А.М. Ремизова это так именно и написано: в 4 абзаца, с выносом каждой синтагмы в новую строку и размещением посередине строки. На «зрелищность» как литературную маску Ремизова-автора указывал А.Д. Синявский [Синявский 2003]; эта же зрелищность характерна и для внешней, пространственно-графической, поверхностной архитектоники прозаических произведений писателя.

Исследователи уже обращали внимание на композиционные особенности романа А.М. Ремизова «Взвихренная Русь», отмечая «монтажно-коллажный принцип» и приём «склеивания разнородного материала» [Стоянова 2003], в результате использования которых создается «жанровая чересполосица» [Лавров 2003], формируются два типа повествования: линейное, отражающее хронологическую последовательность описываемых событий, и вертикальное, отражающее авторские рефлексии по поводу данных событий; реальность подлинную и мнимую, составляющую содержание снов. Н.Н. Кознова пишет о том, что в романе А.М. Ремизова тесно переплетены воспоминания и сны, быль и вымысел [Кознова 2011, 25]. А.В. Лавров, используя «библиотечный» термин, определяет жанр романа «Взвихренная Русь» как «роман-конволют», в котором под одной обложкой объединены несколько произведений, «соотносимых друг с другом по определенным формальным и содержательным параметрам» [Лавров 2003, 557].

Несмотря на достаточно подробное изучение композиции романа, за рамками исследований оказались особенности архитектоники данного произведения, хотя термин применительно к анализу текстов писателя неоднократно использовался.

В определении понятия «архитектоника текста» мы опираемся на идеи В.В. Виноградова, который выделял два типа структурирования художественного произведения: к первому типу относилась первично-содержательная внутренняя структура произведения, называемая автором композицией; ко второму типу – первично-формальная, внешняя структура текста, названная термином «архитектоника». Архитектоника проявляется в принципах разделения произведения на части от тома до абзаца [Виноградов 1971]. Сформулированная В.В. Виноградовым дефиниция является не единственной трактовкой термина. Дискуссионность содержательного наполнения термина и особенности его применения в современном литературоведении описана в статье Е.С. Бердник [Бердник 2014]. Особого внимания заслуживает концепция теории архитектоники М.М. Бахтина [Бахтин 1975], который, дифференцируя понятия «архитектоника» и «композиция», термином «архитектоника» называл структуру эстетического объекта («содержания эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение»), к композиции же относил структуру «внеш-

него произведения» («организованного материала» [Бахтин 1975, 17–19]). Таким образом, В.В. Виноградов и М.М. Бахтин используют данные термины в противоположных значениях.

М.Я. Дымарский считает, что задача выявления и описания смысловой структуры текста «может быть решена на путях абстрагирования, отвлечения от непосредственной «поверхности» текста» [Дымарский 2001, 95], причем под абстрагированием он понимает учет особенностей данной поверхности, т.е. архитектоники текста.

Считаем также необходимым дифференцировать понятия «композиция» и «архитектоника» текста и термином «архитектоника» будем называть поверхностную, графическую форму текста, его внешнюю структуру, распределение на пространстве страницы, которое в художественном произведении всегда содержательно.

Архитектонически роман «Взвихренная Русь» состоит из разнородных дискретных частей: озаглавленных больших глав («БАБУШКА», «ВЕСНА-КРАСНА», «МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ» и т.д.), входящих в них главок с заголовками типа «Искры» или пронумерованных: I–VII, а также множества фрагментов, отделенных друг от друга различными графическими средствами: звездочками, пробелами, многократным абзачным отступом, в результате чего фрагменты текста оказываются сдвинутыми от левого поля, разреженными на ложные абзацы, короткие строки, разделы и мини-главки, состоящие из нескольких, а порой из двух-трех строк типа: «На состоявшемся митинге было решено: убить трех служащих, а остальных избить хорошенько и прогнать сквозь строй» [Ремизов 1990, 165].

Так, отступления – размышления о России, родине, русском народе – сдвинуты от левого поля на несколько отступов:

«Я думаю не потому только, что Короленко «знаменитый» русский писатель, так всех тянуло хоть пройти с ним дорожке; конечно, и такие были, но именно вот это – это отличие: его встреча и его проводы «человека», с которым сталкивала судьба –

человек есть человек и при всяких «соображениях», и при всяких стихийных явлениях, и при каждой точке зрения остается человеком, который может не только есть и пить, но которому больно и мучается» [Ремизов 1990, 163].

Контраст длин абзацев, их структуры, отражает контраст соотношений «порций смысла», в результате чего наблюдается актуализация содержания архитектурно выделенного фрагмента текста, выражающего авторскую концептуальную позицию (см. также с. 154–161). Так автор управляет читательским восприятием текста, регулирует, предопределяет понимание смысловой массы произведения.

Точка как знак конца предложения часто снимается, чем создается ощущение незаконченности фразы, текста, мысли. В качестве такого знака конца фразы часто используется тире: «Много приносили венков и так

цветы →» [Ремизов 1990, 80]; «Совесть болит →» [Ремизов 1990, 92].

Тире в романе самый частотный знак, применяемый в конструкциях различного типа. В частности, тире в сочетании с абзацным отступом символизирует эллипсис и маркирует чужую речь:

«В тесный узкоколейный вагон неосвещенный, тыча фонарем в лицо, солдаты –

проверка документов!» [Ремизов 1990, 142].

«И как это несоединимо – человек всю свою жизнь о радости жизни – о семени жизни – о жизни →» [Ремизов 1990, 95].

Пропуск глагольных лексем, в том числе вводящих чужую речь, способствующих созданию конструкций с анаколуфами, замена вербальных элементов знаками препинания, маркирующими данные пропуски и анаколуфы, создают особую динамику и синтагматическое напряжение, возникающее в речевом ряду в процессе его развертывания, создают перлокутивный эффект, поддерживают напряженно-приподнятый эмоциональный фон текста, способствуют суггестивному воздействию текста на адресата – его читателя.

Описание снов выделено следующими графическими приемами: отделяется от предшествующего повествования «звездочками», всегда сдвинуто от левого поля на несколько отступов, вводится со строчной буквы после знака «тире» или (чаще) сдвоенного тире:

«И приснилось мне:

– надел я, как маску, картину Гончаровой <...>» [Ремизов 1990, 57].

«– вижу образ Божьей Матери – венчик на образе из чистого снега <...>» [Ремизов 1990, 75].

«– сидит на камушке Андрей Белый <...>» [Ремизов 1990, 103].

Спектр значений сдвоенного тире до сих пор полностью не описан, не регламентирован, так как это окказиональный знак, его постановка может вызывать только различные предположения о возможных авторских значениях. В частности, сдвоенное тире используется А.М. Ремизовым в конструкциях с композиционным обрывом, обозначая именно данный обрыв – недоговоренность, требующую включения воображения читателя, домысливания оборванного текста: «Я заглянул в окно (живем мы как раз под чердаком), а уж солдаты ружья подняли – →» [Ремизов 1990, 59].

Использование сдвоенного тире может коррелировать в тексте с другими средствами, как правило, с выносом в новый абзац и размещением фрагмента текста посередине строки, а также с шрифтовыми выделениями (разрядкой и курсивом) части высказывания:

«И это вовсе не уродство, а верное мое чутье к жизни: как помню себя, я

всегда что-то выделял над собой, обрекая себя на добровольное заточение – – с правом выхода к о г д а х о ч у» [Ремизов 1990, 99].

Сдвоенное тире может замещать часть вербального текста:

«Демонстрация шла по Невскому – –

Вся власть Советам!

Без аннексий и контрибуций!

Да здравствует мир между народами!

Долой Милюкова!

Храните юную свободу!» [Ремизов 1990, 87].

В данном фрагменте сдвоенное тире можно рассматривать в качестве маркера речевой компрессии текста. Ср. трансформ: *Демонстрация шла по Невскому и несла (кричала) лозунги* (далее по тексту выделенное курсивом самим автором). Создается сжатый текст, сохраняющий всю, в том числе и невербализованную информацию, когда компоненты высказывания, содержащие, по Л. Щербе, «упаковочную информацию», опущены; их замещает окказиональный пунктуационный знак.

Такой же эллипсис части возможного (а порой и необходимого) вербального содержания наблюдаем во множестве примеров, в частности: «Не дай Бог! и здоровому-то “без дела” трудно, а захвораешь – – в этом вихре-то беспощадном, ведь, все как ослепли» [Ремизов 1990, 91].

В данном случае вербализованы только наборы ключевых слов, выражающие концептуальный смысл. Сдвоенное тире замещает часть ремы (нового), в результате чего читатель должен самостоятельно, в силу своего воображения, восполнить опущенное содержание, а именно предполагаемые последствия и их тяжесть в случае если «захвораешь». Часть предложения после сдвоенного тире указывает уже на причину возможных последствий. Таким образом, формируется конструкция с анаколуфом – семантический сдвиг, скачок в вербально представленной информации. Акцентируемыми оказываются слова «беспощадном» и «ослепли», подчеркивающие каузальность возможного несчастья. В результате формируемой конструкцией с данным знаком подтекст углубляет смысл описываемой ситуации и произведения в целом.

Для А.М. Ремизова характерным является использование неавторизованной речи, когда часть реплик (или все) не репрезентированы:

«Пошатываясь, шел навстречу здоровенный солдат.

Какое дело! – остановился он, – стрелять придется.

В кого?

В кого прикажут

Да разве можно в своих стрелять?

Верно, нельзя! – и, шатаясь, пошел бормоча» [Ремизов 1990, 61].

Фрагмент текста выстроен как диалог, часть необходимых знаков для оформления чужой речи снята, диалогичность подчеркнута только абзацным отступом, в результате чего текст можно представить как неопределенную речь – внутреннюю или внешнюю: как внутренний монолог, как разговор с самим собой, как разговор с неизвестными персонажами, как некую контаминированную речь.

Наиболее частотно неавторизованные реплики вводятся при помощи сдвоенного тире: «И голоса замыкаются – много голосов – в цепь.

– – гибнет Россия, чувствую –
– – а какая она будет, не знаю –
– – и не на ком остановить глаза, люди пропали –
– – кто пропал? И разве было что –
– – республику еще никто не установил, а республиканские войска бегут –
<...>» [Ремизов 1990, 143].

Вводящей является первая фраза, затем после пробела в строку наблюдается многоголосие, каждая реплика которого выделяется знаком «тире», причем вначале это сдвоенное тире, в конце реплики – тире одиночное. Отсутствие операторов ввода чужой речи, строчные буквы, снятие знаков конца фразы и замена их тире подчеркивают, с одной стороны, слитность множества голосов, с другой – бесконечность, множественность подобных разговоров. Нерегламентированным пунктуационным оформлением автор подчеркивает именно эту полифонию.

При помощи сдвоенного тире создается повышенная расчлененность текста: «И вдруг я понял, что все это – – прошло –
эта Россия – –» [Ремизов 1990, 154].

Расчлененность, разреженность текста повышается при использовании пробела в строку:

«И не в большевиках тут – – если бы не было большевиков, их надо было бы выдумать, так что ли? –

чтобы прекратить, наконец, эту кровавую железную игру «до победного конца» [Ремизов 1990, 145].

Сдвоенное тире замещает опущенный вербальный компонент – слово «дело» в устойчивом обороте. Размещение части высказывания в коммуникативно акцентированной позиции (после пробела в строку и посередине строки) способствует повышению семантической значимости фрагмента текста.

А.М. Ремизов использует целые ряды из знака «тире»:

«Свиная толпа с пятаками, самодовольная, широко плыла навстречу –

– – –

– –

– Понимаешь ли ты, самодовольная и торжествующая, хоть что-нибудь в моей жизни и в моей воле <...>» [Ремизов 1990, 205].

Разрядка текста с помощью тире дробит повествование, «встряхивает фразу», предоставляя читателю большую паузу, во время которой он должен зрительно представить описываемую сцену; постановка тире как знака оппозиции в оказавшемся пустым пространстве страницы символизирует противопоставление личности и толпы, духовной нищеты и мира души художника, сердце которого разрывается «от тоски и скорби», обугливающих «всякий блеск и свет» [Ремизов 1990, 205].

Таким образом, за счет элиминации вербальных средств, замены их пунктуационными знаками, пробелами, многократными абзацными отступами, которые внешне «растягивают» текст, создается, казалось бы, обратное явление – смысловая плотность текста, актуализация концептуально важной информации.

Одновременно с графическими приемами нетрадиционного расположения текста на пространстве страницы могут использоваться синтаксический параллелизм и лексический повтор:

«С войны приезжали солдаты, привозили деньги, кресты и медали –
– чтобы передать Родзянке.
Появились из деревень ходоки: посмотреть на нового царя –
– Родзянку.

Родзянку – был у всех на устах.

<...>

С войны приезжали солдаты, привозили деньги, кресты и медали –
– чтобы передать Родзянке.
Появились из деревень ходоки: посмотреть на нового царя –
– Керенского.
Керенский – был у всех на устах» [Ремизов 1990, 66].

В данном фрагменте наблюдается амплификация целых конструкций (предложений и синтагм). Рекуррентность (повторяемость) выполняет суггестивную функцию: с помощью данного приема (повтора) автор концентрирует внимание читателя на концептуально значимом смысле: нагнетании, повторении хаоса.

Нарушение модели пространственной архитектоники текста может наблюдаться при структурировании вертикально (по типу списка) однородных членов предложения:

«Все, что только можно было словами выговорить и о чем могли лишь меч-

тать, все сулилось и обещалось наверняка – «пряники»

земля,
повышение платы,
уменьшение работы,
полное во всем довольство,
благополучие,
рай» [Ремизов 1990, 67].

Делимитация (членение) текста по классификационному принципу, как в текстах научного или официально-делового стилей, нарушает стандарт, т.е. определенную модель пространственной архитектоники художественного прозаического текста. В связи с этим уместно привести слова Л. Теньера: «По существу, любая книга представляет собой не что иное, как одну длинную строку, лишь нарезанную на мелкие порции ради удобства размещения на странице» [Теньер 1988, 29]. Однако нарушение правил линейного расположения текста на пространстве страницы преследует, как представляется, не только «удобство» для чтения. Вертикальная делимитация текста способствует смещению внимания читателя именно на составляющие ряда, позволяет «рассмотреть» их более подробно, оценить с нравственной и психологической точек зрения. Показатели метаочередности не используются, в то же время отношения между структурированными элементами градиционные: используется повышающая амплификация, заканчивается ряд единицей, номинирующей предел человеческих желаний – «рай». Такое структурирование компонентов линейного ряда однородных членов предложения демонстрирует стремление автора усилить, с одной стороны, значение компонентов, которые он считает концептуально важными, с другой стороны, выражает модальное значение: подчеркивает ироничность авторского отношения к описываемому, названному в горизонтальной части текста «пряниками». Таким образом, сегментация текста способствует актуализации фрагментов его семантической структуры и прагматической заданности.

Рациональность в иррациональном – такова архитектура романа «Взвихренная Русь». Использованные А.М. Ремизовым «формы организованного беспорядка» [Эко 2004, 60] являются одним из способов референции текста к действительности. Группировка сегментированных фрагментов текста, их композиционное взаимодействие, использование сложных построений, вынос конструкций с амплификацией связаны с актуализацией «порций» смысла. Знак «сдвоенное тире» (– –) раскрывает свойственный ему смысл в системе ассоциаций, связанных с ним в определенном контексте. Роман А.М. Ремизова «Взвихренная Русь» – образец прозы, направленной на перлокутивный результат: архитектурные приемы произведения являются средствами «сотрудничества» с читателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Н.В. «Взвихренная Русь» А. Ремизова: игровое пространство и формы его воплощения // Уральский филологический вестник. 2017. № 4. С. 122–138.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 6–71.
3. Бердник Е.С. Корреляция понятий «композиция» и «архитектоника» в литературоведении // Universum: Филология и искусствознание: электронный научный журнал. 2014. № 2 (4). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1003> (дата обращения 30.09.2019).
4. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 105–211.
5. Гальченко О.С. Литературная сказка в раннем творчестве А.М. Ремизова: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Петрозаводск, 2005.
6. Гривенная Е.Н. Стилизация разговорной речи в художественной прозе: культурно-исторический и лингвостилистический аспекты (на материале произведений А. Ремизова): дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. Краснодар, 2005.
7. Данилова И. Литературная сказка А.М. Ремизова (1900–1920-е годы). Helsinki, 2010.
8. Дорожкина В.Ю. Принципы сказового изложения в произведениях А.М. Ремизова: лингвостилистический аспект: дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. СПб., 1996.
9. Дымарский М.Я. Фрагмент характеристики смысловой структуры текста // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2001. С. 95–111.
10. Кознова Н.Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. М., 2011.
11. Лавров А.В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // А.М. Ремизов. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М., 2000. С. 544–557.
12. Ремизов А.М. Взвихренная Русь // Ремизов А.М. В розовом блеске: Автобиографическое повествование. Роман. М., 1990. С. 31–398.
13. Синявский А.Д. Литературная маска Алексея Ремизова // Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 299–313.
14. Соколов А.Г. «Сновидческий» метод письма как итог творческих исканий А.М. Ремизова // Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 2000. С. 397–407.
15. Стоянова Т.Н. Книга А.М. Ремизова «Взвихренная Русь»: формирование поэтики: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2003.
16. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / пер. с франц.; вступ. ст. и общ. ред. В.Г. Гака. М., 1988.
17. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб., 2004.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Alekseyeva N.V. "Vzvikhennaya Rus'" A. Remizova: igrovoye prostranstvo i formy ego voploshcheniya ["Swirling Russia" by A. Remizov: The Game Space and Forms of its Implementation]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik*, 2017, no. 4, pp. 122–138. (In Russian).
2. Berdnik O. Korrelyatsiya ponyatiy "kompozitsiya" i "arkhitektonika" v literaturovedenii [The Correlation of Concepts "Composition" and "Architectonics" in Literary Criticism]. *Universum: Philologiya i iskusstvovedeniye: elektronnyy nauchnyy zhurnal*, [Universum: Philology and Arts Studies: A Scientific E-journal] 2014, no. 2 (4). Available at: <http://www.universum.com/ru/philology/archive/item/1003> (accessed 30.09.2019). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of the Content of Material and Form in Verbal Art]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Research of Different Years] Moscow, 1975, pp. 6–71. (In Russian).
4. Dymarskiy M.Ya. Fragment kharakteristiki smyslovoy struktury teksta [A Fragment of the Characteristics of the Semantic Structure of the Text]. *Stereotipnost' i tvorchestvo v tekste: Mezhevuz. sb. nauch. tr.* [Stereotyping and Creativity in the Text: Intercollegiate Collection of Papers]. Perm', 2001. pp. 95–111. (In Russian).
5. Lavrov A.V. "Vzvikhennaya Rus'" Alekseya Remizova: simbolistskiy roman-kollazh ["Swirling Russia" by Alexey Remizov: A Symbolic Collage Novel]. *Remizov A.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 10 vols. Vol. 5. Moscow, 2000, pp. 544–557. (In Russian).
6. Sinyavskiy A.D. Literaturnaya maska Alekseya Remizova [The Literary Mask of Alexey Remizov]. *Sinyavskiy A.D. Literaturnyy protsess v Rossii* [Literary Process in Russia]. Moscow, 2003, pp. 299–313. (In Russian).
7. Sokolov A.G. "Snovidcheskiy" metod pis'ma kak itog tvorcheskikh iskaniiy A.M. Remizova ["Dream" Method of Writing as a Result of Creative Searches of A.M. Remizov]. *Sokolov A.G. Istoriya russkoy literatury kontsa XIX – nachala XX veka* [The History of Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Century]. Moscow, 2000, pp. 397–407. (In Russian).
8. Vinogradov V.V. Problema obraza avtora v khudozhestvennoy literature [The Problem of the Image of the Author in Fiction]. *Vinogradov V.V. O teorii khudozhestvennoy rechi* [On the Theory of Artistic Speech.]. Moscow, 1971, pp. 105–211. (In Russian).

(Monographs)

9. Danilova I. *Literaturnaya skazka A.M. Remizova (1900–1920-e gody)* [The Lit-

erary Tale of A.M. Remizov (the 1900s–1920s)]. Helsinki, 2010. (In Russian).

10. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedeniye v semiologiyu* [The Missing Structure. Introduction to Semiology]. Saint-Petersburg, 2004. (Translates from Italian into Russian).

11. Tesnière L. *Osnovy strukturnogo sintaksisa* [The Basics of Structural Syntax]. Moscow, 1988. (Translates from French into Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Gal'chenko O.S. *Literaturnaya skazka v rannem tvorchestve A.M. Remizova* [The Literary Tale in A.M. Remizov's Early Works]. PhD Thesis. Petrozavodsk, 2005. (In Russian).

13. Grivennaya E.N. *Stilizatsiya razgovornoy rechi v khudozhestvennoy proze: kul'turno-istoricheskiy i lingvostilisticheskiy aspekty (na materiale proizvedeniy A. Remizova)* [The Stylization of Colloquial Speech in Fiction: The Cultural, Historical and Linguistic-stylistic Aspects (Based on A. Remizov's Works)]. PhD Thesis. Krasnodar, 2005. (In Russian).

14. Dorozhkina V.Yu. *Printsipy skazovogo izlozheniya v proizvedeniyakh A.M. Remizova: lingvostilisticheskiy aspekt* [The Principles of Fable Presentation in the Works of A.M. Remizov: Linguistic-stylistic Aspect]. PhD Thesis. Saint-Petersburg, 1996. (In Russian).

15. Koznova N.N. *Memuary russkikh pisateley-emigrantov pervoy volny: kontseptsii istorii i tipologiya form povestvovaniya* [The Memoirs of Russian First-wave Emigré Writers: The Concepts of History and Typology of Narrative Forms]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2011. (In Russian).

16. Stoyanova T.N. *Kniga A.M. Remizova "Vzvikhennaya Rus'": formirovaniye poetiki* [A.M. Remizov's Book "Swirling Russia": The Formation of Poetics]. PhD Thesis Abstract. Saint-Petersburg, 1996. (In Russian).

Садченко Валентина Тарасовна, Тихоокеанский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и издательского дела. Научные интересы: лингвистика текста, лингвосемантика, теория дискурса.

E-mail: ValentinaSadchenko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6276-6819

Valentina T. Sadchenko, Pacific National University.

Doctor of Philology, Professor, head of the Department of Russian Language and Publishing. Research interests: text linguistics, linguosemiotics, discourse theory.

E-mail: ValentinaSadchenko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6276-6819

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00040

Джонгхён ЛИ (Сеул, Корея)

ДИСКУРСИВНАЯ СТРУКТУРА ПОЭМЫ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ВЫСОКАЯ БОЛЕЗНЬ»

Аннотация. В данной статье предпринимаются попытки проанализировать нарративные и перформативные структуры поэмы Б.Л. Пастернака «Высокая болезнь» (1928) и определить их соотношения. При ослабленных сюжетных цепочках в поэме присутствует эпизодизация излагаемого, что позволяет назвать это произведение нарративным. Кроме того, здесь обнаруживаются двумерность героя и героини как субъект и объект изображения, которые являются важными характеристиками неканонической поэмы. В силу пограничной ситуации, в которой оказывается герой, поэма носит «лиминальную» модель нарратива. При этом характер героя-нарратора тесно связан с проблемой идентичности в исторических переломах. Размышления героя о судьбе интеллигенции в пореволюционном обществе еще включают в себя лирику, метафорой которой является словосочетание «высокая болезнь». В частности, герой-нарратор поэмы отождествляется с лирикой («Гощу. – Гостит во всех мирах / Высокая болезнь»), поэтому поэма превращается в автометаописание лирики. Во фрагменте о выступлении Ленина, вставленном во вторую редакцию (1928), просматривается одна из перформативных стратегий лирики, а именно одическая, но в перевернутом виде. Кроме того, «вечность» как временной вектор оды сочетается с импрессионистской «мимолетностью», сохраняя перформатив хвалы. Таким образом, на материале виденного и слышанного герой-нарратор рефлексировал о двух противоположных лирических началах («вечное» и «мимолетное»). При этом эффект перформативности возникает на фоне нарратива, с одной стороны, и посредством актуализации жанровых стратегий лирики, с другой стороны.

Ключевые слова: поэма; нарратив; перформатив; лирика; жанр; Б.Л. Пастернак.

Jonghyeon LEE (Seoul, Korea)

Discourse Structure of the Epic Poem “Lofty Malady” by B.L. Pasternak

Abstract. The article deals with analyze narrative and performative structure of B.L. Pasternak's epic poem “Lofty Malady” (1928) and determine their correlations. The poem has weakened storylines, but explicit episodisation, that permits to describe this art work as the narrative. Moreover, two key characteristics of the non-canonical epic poem, such as “dual-worldness of the character” and “the character as subject and object of description” are revealed. Due to the border situation, in which the character is found, the narrative poem presents the “liminal” model of narrative. The manner of the narrator-character is closely connected with the problem of identity in the time

of social and political upheaval. The hero's reflections on the fate of intelligentsia in the post-revolutionary society can also include lyric poetry, the metaphor for which is “lofty malady”. In particular, due to the identification of the hero-narrator and lyric poetry, which is demonstrated in the lines “I am a guest and – all over the world – / This is the lofty malady”, the poem turns into an auto-metadescription of lyric poetry. In the lines about Lenin's speech, which were inserted into the second edition (1928), one of the performative strategies of lyric poetry, an odic one, but in its inverted form, can be traced. Furthermore, “eternality” as the temporal vector of ode is combined with the impressionistic “momentariness”, encompassing within itself the performative of praise. Thus, on the material of what the hero-narrator has witnessed, he contemplates about two opposite modes of lyric poetry (“eternality” and “momentariness”). From the perspective of discourse structures, this study emphasizes that in the narrative poem performative effects occur against the background of the narrative, on the one hand, and by actualization of genre strategies of lyric poetry, on the other.

Key words: epic poem; narrative; performative; lyric poetry; genre; B.L. Pasternak.

Поэма «Высокая болезнь», являющаяся первым опытом обращения Б.Л. Пастернака к революционной теме в эпическом жанре, была опубликована в первом номере журнала «ЛЕФ» за 1924 г. В том же году Ю. Тынянов в своей статье «Промежуток» высказался о поэме: «Его “Высокая болезнь” дает эпос, вне сюжета, как медленное раскачивание, медленное нарастание темы – и осознание ее к концу. <...> Эпос еще не вытанцевался...» [Тынянов 1977, 181]. Таким образом, попытка Пастернака написать «троянский эпос» пореволюционного времени была воспринята как неудачная.

Через четыре года в журнале «Новый мир» (1928, № 11) были опубликованы «Две вставки в поэму “Высокая болезнь”» вместе с «Припиской к поэме “Город”» и стихотворением «Зимняя ночь» под общим названием «Три стихотворения». Эти вставки в поэму содержат описания быта военного коммунизма и фрагменты выступления Ленина на IX съезде Советов. Примечательно, что в отличие от первой редакции поэмы вторая получила положительные оценки от ряда критиков, в частности, в связи с образом Ленина [Сергеева-Клятиц 2015, 12]. К примеру, на первом съезде Союза писателей 1934 г. Н.С. Тихонов хвалил последние строфы, посвященные речи Ленина, как «пока лучшие строки о нем, беглую, как пробег шаровой молнии, зарисовку слепящего мгновения» [Тихонов 1934, 505].

В 1931 г. главный редактор журнала «Новый мир» В.П. Полонский, обобщая творческий путь Пастернака двадцатых годов, указывает на стремление поэта к преодолению лиризма «личных чувств и переживаний»: «Насколько диктовка времени категорична и обязательна, можно видеть хотя бы по тому, что такой тонкий и личный лирик, как Борис Пастернак, <...> и тот преодолевает свой органический, индивидуалистический лиризм, обращается к поэтическому революционно-общественному материалу и создает вещи такого большого значения, как “Девятьсот пя-

тый год” и “Лейтенант Шмидт”» [Полонский 1931, 129]. Мысль Полонского, как отмечает А.Ю. Сергеева-Клятис, стала «главной в критических высказываниях о Пастернаке» [Сергеева-Клятис 2015, 9] как о старосветском лирике, несмотря на публикации его революционных эпосов. Однако нельзя упускать из виду, что редактор «Нового мира», требуя от советских поэтов «лирику революции <...> проникнутую общественными, классовыми мотивами» [Полонский 1931, 129], приводит в качестве примера эпические произведения Пастернака.

Здесь возникает вопрос: действительно ли во второй редакции поэмы, изобилующей «революционно-общественными материалами», был преодолен лиризм «страдающего лишь интересами своего изолированного “Я”» [Полонский 1931, 129]? Для разрешения этого вопроса в данной статье будут проанализированы дискурсивные структуры (нарратив и перформатив) поэмы. Такой подход раскрывает доминанту в эстетическом завершении произведения. Здесь речь идет о том, какой тип дискурса определяет художественное целое поэмы, которое не сводится только к революционно-историческим мотивам.

Для начала обратимся к характеристике жанра «поэма». Скорее всего, принято считать поэму «стихотворным жанром (здесь и далее курсив Н.Д. Тамарченко. – *Дж.Л.*), одной из средних форм эпики» [Тамарченко 2008 а, 180]. Иными словами, поэма является конгломерацией лирического и эпического, при этом отличающейся от эпопеи, лирики и романа. В частности, в романтическую эпоху усиливаются межродовые особенности поэмы, так что С.Н. Бройтман называет лиро-эпическую, «романтическую», «байроническую» поэму «неканонической», которая отличается от эпической поэмы, т.е. эпопеи [Бройтман 2001, 29]. Далее в XX в. появляются два основных типа неканонической поэмы: 1) лирическая поэма, в которой «в пределе может отсутствовать эпический сюжет, а объективированный герой трансформируется в лирическое “я”»; 2) лирический эпос, в котором «совершается выход в большое (историческое и метаисторическое) время и происходит грандиозное укрупнение и эпизация масштаба самого субъекта и предмета изображения» [Бройтман 2001, 30].

В неканонической поэме обнаруживаются такие временные, пространственные и сюжетные характеристики, как двумерность героя, незавершенное настоящее и одномоментная встреча героя с новым миром [см. Бройтман 2001, 32–35]. Развивая эти характеристики неканонической поэмы, Н.Д. Тамарченко выявляет ее структурные особенности: 1) доминирующая роль субъекта; 2) преобладание временного противопоставления действующих сил и реальностей; 3) двумерность героя и преодоление границ его кругозора; 4) акцентирование близости автора и героя; 5) взаимоосвещение и сбалансированное ценностное соотношение противоположных миров [см. Магомедова 2018, 12–13].

В этих исчерпывающих характеристиках поэмы намечаются два уровня определения жанра. Во-первых, поэма носит синкретический характер, который может выразиться словами О.М. Фрейденберг «петь – говорить

(singen – sagen)» [Фрейденберг 1978, 208]. На втором уровне различным образом реализуется конгломерация лирического и эпического в силу пространственно-временных структур, характера героя, сюжетных схем и т.д. По этой причине при изучении неканонической поэмы следует «говорить не об отказе от эпического, а о варьировании меры эпического и лирического начал, отходе от родовой чистоты и неосинкретических тенденциях (курсив С.Н. Бройтмана. – *Дж.Л.*)» [Бройтман 2001, 31].

С точки зрения вышеизложенных характеристик неканонической поэмы рассмотрим поэму Пастернака «Высокая болезнь». Скорее всего, в этом произведении обнаруживается нарративность, присущая эпическому жанру. Поэма состоит из следующих эпизодов: 1) революция и крушение Российской империи; 2) принижение лирики в пореволюционной ситуации; 3) Гражданская война и бешенство сыпного тифа; 4) разрушение и обеднение быта; 5) судьба интеллигента в советском обществе; 6) опыт присутствия поэта на Девятом съезде Советов; 7) резолюция об отделении японского рабочего класса от остальных жертв землетрясения; 8) побег императора Николая II и его отречение от престола; 9) выступление Ленина; 10) размышление о его роле в истории.

Однако, как отмечает Ю. Тынянов, перечисленные эпизоды «вне сюжета» [Тынянов 1977, 181], если мы имеем в виду сюжет, который отождествляется представителями формальной школы с повествованием событий [Тамарченко 2008 б, 258]. Восприятию сплоченных эпизодов по сквозному сюжету препятствуют два вида отступлений нарратора. Во-первых, размышления нарратора о себе, например, «Мы были музыкой во льду, / Я говорю про всю среду,»; «Но я видал Девятый съезд»; «Проснись, поэт, и суй свой пропуск. / Здесь не в обычае зевать» [Пастернак 2003–2005, I, 253, 256, 258]. Во-вторых, подробное изображение деталей пореволюционного быта («Хотя, как прежде, потолок, / Служа опорой новой клетки, / Тащил второй этаж на третий / И пятый на шестой волок» [Пастернак 2003–2005, I, 254]), которое напоминает такое же исчерпывающее описание рубца на ноге Одиссея из гомеровской эпопеи. Как указывает Э. Ауэрбах, «описание, придающее вещам законченность и наглядность, <...> свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане» [Ауэрбах 1976, 44] составляют суть древнегреческой эпопеи. В частности, в поэме «Высокая болезнь» «память» эпопейного жанра просматривается уже в первой строфе: «Мелькает движущийся ребус, / Идет осада, идут дни, <...> / Рождается троянский эпос» [Пастернак 2003–2005, I, 252]. Таким образом, в поэме преобладает не сюжетная линия, а, скорее всего, гомеровский тип эпопейного высказывания.

При ослабленных сюжетных цепочках в поэме, тем не менее, обнаруживается наррация. Если под «наррацией» понимается «эпизодизация излагаемого (курсив В.И. Тюпы. – *Дж.Л.*)» и «повествовательный эпизод создается <...> разрывом во времени, переносом в пространстве, сменой круга действующих лиц» [Тюпа 2016, 21], то в выше перечисленных эпизодах она присутствует. С этой точки зрения эпизоды в поэме обусловлены

следующим образом: 1) разрыв во времени (временные дистанция между Революцией и Гражданской войной и т.д.); 2) перенос в пространстве (от станции «Дно», где был Царь перед отречением, к Девятому съезду Советов); 3) смена круга действующих лиц (от обедневшего героя к восторженной аудитории на съезде).

Не менее интересно, что каждый эпизод пронизан кризисом идентичности и двумирием героя. Он стоит на границе между дореволюционным интеллигентным миром и пореволюционным миром. Примечательно, что герой-нарратор называет себя гостем, не принадлежащим ни одному из двух миров: «Тупое слово – враг. / Гошу. – Гостит во всех мирах / Высокая болезнь. / Всю жизнь я быть хотел как все, / Но век в своей красе / Сильнее моего нытья / И хочет быть как я» [Пастернак 2003–2005, I, 256]. Здесь кризис идентичности героя происходит во временной зоне, что характерно для архитектурной структуры поэмы вообще.

В такой пограничной ситуации, в какой оказывается герой, возможны два последующих события: гибель героя или сбалансированное ценностное соотношение противоположных миров. Используя нарратологическую терминологию, последнее можно назвать «лиминальной» моделью разворачивания событийной цепи [Тюпа 2016, 66], где происходит символическая смерть в качестве кульминационного звена. Однако в поэме Пастернака не ясно, происходит ли символическая смерть героя и приобщение к новому миру. Можно лишь сказать, что герой, находясь в настоящем, которое противостоит дореволюционному прошлому, постоянно испытывает внутренний конфликт двух миров.

В пастернаковской поэме герой, относящийся к новому миру амбивалентно, является одновременно и типичным для поэмы нарратором. Н.Д. Тамарченко отмечает, что «в новой поэме герой всегда – не только субъект изображения, но и его объект (выделено автором. – Дж.Л.)» [Магомедова 2018, 14]. Иными словами, герой является нарратором, изображающим одновременно и себя, и другие вещи. Можно сказать, что в герое-нарраторе неканонической поэмы совмещаются два разных субъекта: во-первых, по формуле М.М. Бахтина, «свидетель и судья», в сознании которого осмысливается происходящее; во-вторых, лирическое «я», которое осуществляет «вместо субъект-объектных отношений между автором и героем <...> отношения субъект-субъектные» [Бройтман 2003, 436].

Нарратор в «Высокой болезни» изображает опустошенный быт и обстановку после Революции, к примеру: «Сосущий клевет лихолетья, / Тот, жженный на огне газеты, / Смерд лавра и китайских сой» [Пастернак 2003–2005, I, 254]. По комментарию А. Сергеевой-Клятис и О. Лекманова, изображения в этих строках фотографически точны: «С лавровым листом травянистую соевую пищу варят, чтобы придать ей хоть какой-то вкус» [Сергеева-Клятис, Лекманов 2015, 54]. В поэме Пастернака имеется множество таких изображений быта, которые не столько нарративны, сколько итеративны.

Кроме того, фокусируются главные события, в которых очевидна

роль нарратора как «свидетеля и судьи». В качестве примера можно привести строки «Но я видал Девятый съезд / Советов. В сумерки сырые <...> / И помню, в самый день торжеств» [Пастернак 2003–2005, I, 256]. Союзом «но» подчеркивается событийность Девятого съезда Советов, который является «значимым отклонением от нормы» [Лотман 1973, 403], то есть от повседневного быта.

Еще интереснее следующий момент, когда нарратор передает обсуждаемые вопросы на заседании съезда: «Я трезво шел по трезвым рельсам, / Глядел кругом, и всё окрест / Смотрело полным погорельцем, / Отказываясь наотрез / Когда-нибудь подняться с рельс» [Пастернак 2003–2005, I, 256–257]. Здесь нарратор уподобляется «поезду или трамваю, идущему по рельсам; он оглядывает пространство вокруг себя, словно из окна вагона, и видит Москву, изуродованную разрухой, как пожаром 1812 г.» [Сергеева-Клятис, Лекманов 2015, 98]. Нарратор выступает свидетелем важнейшего политического события в Советской России не с обыкновенного ракурса, то есть извне, а изнутри. Такое направление взгляда субъекта характерно для лирического «я» Пастернака. Ракурс изнутри движущегося поезда обнаруживается и в строках из стихотворения «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...»: «С матрацев глядят, не моя ли платформа, / И солнце, садясь, соболезнает мне. <...> / Под шторку несет обгорающей ночью / И рушится степь со ступенек к звезде» [Пастернак 2003–2005, I, 117].

Взгляд нарратора изнутри масштабного события связан с тем, что герой-нарратор становится объектом наррации. Здесь идет речь о проблеме идентичности в исторических переворотах. Мы можем условно назвать это «автометаописанием». По мысли А. Сергеевой-Клятис и О. Лекманова, в первой строке «Мелькает движущийся ребус» проглядывается указание на акт повествования, так как действительно в поэме слово «ребус» «местами <...> напоминает “заумь” соратников Пастернака по футуризму» [Сергеева-Клятис, Лекманов 2015, 36]. Кроме метатекстуального описания заслуживает внимания повторяющееся по ходу поэмы самоопределение героя-нарратора, к примеру: «Мы были музыкой во льду. / Я говорю про всю среду, / С которой я имел в виду / Сойти со сцены, и сойду» [Пастернак 2003–2005, I, 255–256]; «Мы были музыкою чашек, / Ушедших кушать чай во тьму / Глухих лесов, косых замашек / И тайн, не лстящих никому» [Пастернак 2003–2005, I, 256]. В частности, выражение «кушать чай» подчеркивает родственность героя-нарратора с дореволюционным миром [Сергеева-Клятис, Лекманов 2015, 88], так что автометаописание происходит и на уровне стилизации.

Не менее любопытно, что в строках «Гошу. – Гостит во всех мирах / Высокая болезнь» [Пастернак 2003–2005, I, 256] обнаруживается стык лирического «я» и «свидетеля». Посредством глагола «гостить» герой-нарратор как гость в пореволюционном обществе отождествляется с лирикой, метафорой которой является словосочетание «высокая болезнь» [Пастернак, Пастернак, 2003, 517]. Если в глаголе первого лица выступают субъект-субъектные отношения, то в глаголе третьего лица лирическое

«я», разделяющее общую судьбу с жанром лирики, подвергается объективизации. Иными словами, герой-нарратор как речевой субъект наблюдает себя через призму лирики, в результате чего целое произведение выступает автопрезентацией героя-нарратора. Такие неразделяемые отношения поэта с лирикой проглядываются в письме Пастернака С.Д. Спасскому от 29 сентября 1930 г.: «Лирика сейчас редкостнейшая редкость и она сидит в Вас, сидит и болеет, потому что не болеть сейчас не может» [Пастернак 2003–2005, VIII, 451].

Выше перечисленные автометаописания носят характер перформативного высказывания. В.И. Тюпа противопоставляет нарратив перформативу следующим образом: «Коммуникативные действия такого рода (перформативы. – Дж.Л.) – в противоположность нарративным репрезентациям – являются речевыми автопрезентациями, поскольку субъект перформативного слова не свидетель событийного действия и не рассказчик о нем, а сам действитель» [Тюпа 2013, 114]. Если высказывание строится как репрезентация других вещей или событий, то оно остается нарративом. Однако в случаях автометаописаний у Пастернака субъект речи изображает себя, одновременно приводя изменения в своей речи. В строках «Гошу. – Гостит во всех мирах / Высокая болезнь» посредством сдвига грамматического лица глагола герой-нарратор поэмы предстал перед нами в качестве лирики, поэтому вся поэма превращается в металирическое произведение, для прочтения которого требуется иной подход.

В соответствии с метатекстуальным переключением, вставленный во вторую редакцию фрагмент о выступлении Ленина придает произведению особого рода художественное завершение, как очевидно в первой строке фрагмента: «Чем мне закончить мой отрывок?» [Пастернак 2003–2005, I, 259]. Далее герой-нарратор вспоминает о манере речи Ленина, но вскоре он превращается в лирическое «я», целью которого является хвала вождю. Итак, значимость этого фрагмента заключается, в частности, в том, что он позволяет указать на принадлежность поэмы к лирическому жанру.

Важно отметить, что в завершающих поэму двух строфах обнаруживается обыгрывание лирических жанров. В этом фрагменте, где герой-нарратор потрясен речью фигуры исторического масштаба, просматривается одна из перформативных стратегий лирики, а именно одическая, но в перевернутом виде. И.З. Серман справедливо усматривает в этом фрагменте «прочную опору на одическую классику XVIII века» [Серман 2015, 268], обращая внимание на такие общие места оды, как «шаровая молния» у Державина. Исследователь догадывается, почему Пастернак «в своих поэмах, написанных после “Высокой болезни”, <...> опирался <...> на поэтику прозаических жанров взамен “вытанцевавшего” эпоса» [Серман 2015, 271]. Потому что «лирическому переживанию “годов лихолетья” оказалась созвучной “лирика” в старинном, идущем от XVIII века ее значении» [Серман 2015, 270–271], то есть «торжественная или похвальная ода».

Действительно во фрагменте о Ленине видится «вертикально-надвре-

менная архитектура *вечно* *верха* (курсив В.И. Тюпы. – Дж.Л.)» [Тюпа 2013, 126], характерная для оды, но она видоизменяется в некоторых моментах. Во-первых, вертикальный вектор здесь получает комическую окраску, позволяющую уподобить образ Ленина грибу. Например, «все **встали** (здесь и далее выделено мной. – Дж.Л.) с мест, глазами **втуне** / Обшаривая крайний стол, / Как вдруг он **вырос на трибуне** / И **вырос раньше, чем вошел**» [Пастернак 2003–2005, I, 259]. Таким образом, как отмечает Л. Флейшман, «ленинский портрет у Пастернака шел вразрез <...> со всей традицией богатой уже тогда гимнологической литературы о вожде» [Флейшман 2006, 650].

Не менее интересно, что на фоне одической стратегии на передний план выходит «мимолетное»: «Мы помним / И памятники павшим чтим. / Но я о мимолетном. Чтó в нем / В тот миг связалось с ним одним?» [Пастернак 2003–2005, I, 259–260]. Важно понимать, что «вечное» и «мимолетное» не противоречат друг другу, но особым образом сочетаются в контексте поэтики Пастернака, о чем свидетельствует раннее стихотворение поэта «Гроза, моментальная навек». Своего рода «сочетание несочетаемого» проецируется на образ Ленина. Если в первой части фрагмента в образе вождя подчеркивается вертикальность, то во второй имеются образы, связанные с мимолетностью или неожиданностью: «выпад на рапире»; «Дышал полетом голой сути, / Прорвавшей глупый слой лузги» [Пастернак 2003–2005, I, 260]. Вождь изображается в импрессионистском духе, в силу чего важным является не столько содержание речи, сколько моментальное впечатление от него: «Слова могли быть о мазуте, / Но корпуса его изгиб / Дышал полетом голой сути, / Прорвавшей глупый слой лузги» [Пастернак 2003–2005, I, 260]. Импрессионистские зарисовки Ленина еще сочетаются с его историческим значением: «Когда он обращался к фактам, / То знал, что, полоща им рот / Его голосовым экстрактом, / Сквозь них история орет» [Пастернак 2003–2005, I, 260]. Итак, одический предмет реализуется не свойственным этому жанру способом, при этом сохраняется перформатив хвалы.

Таким образом, во фрагменте о Ленине обнаруживаются видоизменения оды. При этом герой поэмы является и нарратором-свидетелем, и лирическим «я». На материале виденного и слышанного он рефлексивен о согласии двух противоположных лирических начал: «вечное» и «мимолетное». Этому способствует свойственный поэме герой-нарратор, который является не только субъектом изображения, но и его объектом.

Однако упрощением было бы называть поэму Пастернака лиро-эпической, так как такое определение всего лишь констатирует конгломерацию лирического и эпического. Для выявления особенностей поэмы «Высокая болезнь» необходимо обратиться к тому, что здесь доминантой художественного целого выступает ценностное отношение лирика к историческим событиям. Если так, вопреки замечанию В.П. Полонского о том, что у Пастернака преодолевается лиризм, в его поэме мы наблюдаем определенную дискурсивную структуру, в которой преобладает перформативное

высказывание. Следует отметить, что здесь нарратив служит поводом для перформативного отношения к эпохальным событиям. При этом эффект перформативности возникает на фоне нарратива, с одной стороны, и посредством актуализации жанровых стратегий лирики – с другой стороны, что очевидно в последней части поэмы при обращении к фигуре Ленина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.
2. Бройтман С.Н. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна: Сборник статей / отв. ред. Н.Д. Тамарченко и др. М., 2001. С. 29–38.
3. Бройтман С.Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы: в 4 т. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / отв. ред. Л.И. Сазонова. М., 2003. С. 421–466.
4. Лотман М.Ю. Структура художественного текста. М., 1973.
5. Магомедова Д.М. Жанровая модель поэмы в работах Н.Д. Тамарченко // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития. Сборник научных трудов / ред.-сост. М.Н. Дарвин, О.В. Федунина. М., 2018. С. 10–17.
6. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М., 2003–2005.
7. Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Комментарии // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912–1931. М., 2003. С. 421–564.
8. Полонский В.П. Концы и начала: заметки о реконструктивном периоде советской литературы // Новый мир. 1931. № 1. С. 119–134.
9. Сергеева-Клятис А.Ю. Рождение эпоса // Сергеева-Клятис А., Лекманов О. «Высокая болезнь» Бориса Пастернака: две редакции поэмы, комментарий. СПб., 2015. С. 6–15.
10. Сергеева-Клятис А., Лекманов О. «Высокая болезнь» Бориса Пастернака: две редакции поэмы, комментарий. СПб., 2015.
11. Сerman И.З. «Высокая болезнь» и проблема эпоса в 1920-е годы // Сerman И.З. Свободные размышления: Воспоминания, статьи. М., 2015. С. 254–272.
12. (a) Тамарченко Н.Д. Поэма // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / под гл. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 180–182.
13. (b) Тамарченко Н.Д. Сюжет // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / под гл. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 258.
14. Тихонов Н.С. Доклад Н.С. Тихонова о ленинградских поэтах // Первый всесоюзный съезд Советских писателей. Стенографический отчет / ред. М.И. Самойлова. М., 1934. С. 504–512.
15. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 168–195.
16. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.
17. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016.

18. Флейшман Л. Пастернак и Ленин // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. М., 2006. С. 636–667.

19. Фрейденберг О.М. Происхождение нарратива // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 206–229.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Broitman S.N. Nekanonicheskaya poema v svete istoricheskoi poetiki [Non-canonical Epic Poem from the Light of Historical Poetics]. *Tamarchenko N.D. et al. (eds.). Poetika russkoi literatury: K 70-letiyu professora Yuriya Vladimirovicha Manna: Sbornik statei* [Poetics of Russian Literature: In Honor of Professor Yurii Vladimirovich Mann's 70th Birthday: Collected Essays]. Moscow, 2001. pp. 29–38. (In Russian).
2. Broitman S.N. Lirika v istoricheskom osveshchenii [Lyric Poetry from the Historical Perspective]. *Sazonova L.I. (ed.). Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 4 vols. Vol. 3. Moscow, 2003. pp. 421–466. (In Russian).
3. Fleishman L. Pasternak i Lenin [Pasternak and Lenin]. *Fleishman L. Ot Pushkina k Pasternaku* [From Pushkin to Pasternak]. Moscow, 2006. pp. 636–667. (In Russian).
4. Freidenberg O.M. Proiskhozhdenie narratsii [The Origin of Narration]. *Freidenberg O.M. Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, 1978. pp. 206–229. (In Russian).
5. Magomedova D.M. Zhanrovaya model' poemy v rabotakh N.D. Tamarchenko [Genre Model of Epic Poem in the works of N.D. Tamarchenko]. *Darvin M.N., Fedunina O.V. (eds.). Pamyat' zhanra kak fenomen edinstva i nepreryvnosti literaturnogo razvitiya. Sbornik nauchnykh trudov* [Genre Memory as Phenomenon of Unity and Continuity of Literary Development]. Moscow, 2018. pp. 10–17. (In Russian).
6. Sergeeva-Klyatis A.Yu. Rozhdeniye eposa [Birth of Epic Poem]. *Sergeeva-Klyatis A., Lekmanov O. "Vysokaya bolezni" Borisa Pasternaka: dve redaktsii poemy, kommentarii* [Boris Pasternak's "Lofty Maldady": Two Versions of the Epic Poem. Commentary]. Saint Petersburg, 2015. pp. 6–15. (In Russian).
7. Serman I.Z. "Vysokaya bolezni" i problema eposa v 1920-e gody ["Lofty Maldady" and the Problem of Epic Poem in 1920's]. *Serman I.Z. Svobodnye razmyshleniya: Vospominaniya, stat'i* [Free Reflections: Memoires, Essays]. Moscow, 2015. pp. 254–272. (In Russian).
8. (a) Tamarchenko N.D. Poema [Narrative Poem]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008. pp. 180–182. (In Russian).
9. (b) Tamarchenko N.D. Syuzhet [Plot]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008. p. 258. (In Russian).
10. Tynyanov Yu.N. Promezhutok [A Gap]. *Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977. pp. 168–195. (In Russian).

(Monographs)

11. Auerbakh E. *Mimesis. Izobrazheniye deistvitel'nosti v zapadnoyevropeiskoy literature* [Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature]. Moscow, 1976. (In Russian).
12. Lotman M.Yu. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of the Artistic Text]. Moscow, 1973. (In Russian).
13. Sergeeva-Klyatis A., Lekmanov O. "Vysokaya bolezнь" Boris Pasternaka: dve redaktsii poemy, kommentarii. ["Loft Malady" of Boris Pasternak: Two Versions of the Epic Poem. Commentary]. Saint Petersburg, 2015. (In Russian).
14. Тура В.И. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013. (In Russian).
15. Тура В.И. *Vvedenie v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, 2016. (In Russian).

Ли Джонгхён, Сеульский университет.

Окончил аспирантуру кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Научные интересы: перформативность и метарефлексия в лирике, русская поэзия XX в., поэзия Б.Л. Пастернака.

E-mail: jhlee312777@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7293-2593

Jonghyeon LEE, Seoul National University.

PG student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: performativity and meta-reflection in lyric poetry, Russian poetry of the 20th century, poetry of B.L. Pasternak.

E-mail: jhlee312777@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7293-2593

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00041

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)

**РОМАН НАБОКОВА "THE REAL LIFE OF SEBASTIAN KNIGHT"
КАК ГИБРИДНЫЙ ГИПЕРТЕКСТ ДОСТОЕВСКОГО
(Статья вторая)***

Аннотация. Роман Владимира Набокова "The Real Life of Sebastian Knight" не относится к числу тех произведений писателя, которые обнаруживают явную ориентацию на Достоевского. И тем не менее в нем есть как явные, так и достаточно скрытые следы присутствия образов русского классика. Набоков, кажется, нигде не упоминает роман «Подросток», однако его ориентация на него в «Подлинной жизни...» имеет столь значительный характер, что как раз упоминание его писателем нигде и никогда представляется весьма значимым. Тем более что в развитии главной сюжетной коллизии его романа есть герои и образы, навеянные «Подростком». В первой из двух статей, посвященных отзвукам «Подростка» в романе Набокова, наше внимание было сосредоточено преимущественно на общности некоторых сюжетных линий и образов: Себастьяна и их общего с В. отца, с одной стороны, и Версилова, с другой, В. и Аркадия Долгорукого, первой жены отца Себастьяна Вирджинии и первой жены Версилова Фанариотовой, подруги Клэр мисс Пратт и «тетушки» Аркадия Татьяны Павловны Прутковой. Во второй статье речь идет о явном сходстве некоторых других героев этих двух романов: мадам Лесерф с Катериной Николаевной и Анной Андреевной Ахмаковыми, Клэр – с матерью Аркадия Софьей Андреевной, а также Пальчина с Бьорингом. Детальный анализ этой «обязательной» и «факультативной», по М. Риффатеру, интертекстуальности романа Набокова с произведением Достоевского и представляет собой настоящая статья. Роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» рассматривается в статье как явление «гибридной интертекстуальности», поскольку вторая часть его движется уже по сюжетным рельсам и мотивам не столько «Подростка», сколько другого романа Достоевского – «Игрок».

Ключевые слова: Набоков; Достоевский; роман; литература; русский; англоязычный; интертекстуальный; «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»; «Подросток»; «Игрок».

S.A. Kibalnik (Saint-Petersburg)

Nabokov's Novel "The Real Life of Sebastian Knight" as the Hybrid Dostoevsky's Hypertext (Article II)**

Abstract. Vladimir Nabokov's novel "The Real Life of Sebastian Knight" is not one of those works of the writer, which reveal a clear orientation to Dostoevsky. And yet, it has both obvious and rather hidden traces of the presence of this Russian classical writer's images. Nabokov himself never mentioned Dostoevsky's novel "The Adoles-

* Исследование выполнено за счет гранта РФФИ «Проблемы текстологии и поэтики романного творчества Ф.М. Достоевского» (№ 18-012-90002).

** The research was carried out with financial assistance of Russian Foundation of Basic Research (RFBR) "The Issues of Textology and Poetics of Feodor Dostoevsky" (No 18-012- 90002).

cent”, however, his orientation at this novel is so significant that just not mentioning it by the writer anywhere and never seems to be very significant. In the development of the main plot conflict of his novel there are heroes and images inspired by the “Adolescent”. In the first of two articles on the echoes of “The Adolescent” in Nabokov’s novel, our attention was focused mainly on the commonality of some plot lines and images: Sebastian and their father in common with V., on the one hand, and Versilov, on the other, V. and Arkady Dolgoruky, the first wife of Sebastian’s father Virginia and the first wife of Versilov Fanariotova, Claire’s friend Miss Pratt’s and Arkadiy’s “aunt” Tatyana Pavlovna Prutkova. The second article deals with the clear similarity of some of the other heroes of these two novels: Madame Leserf and Katerina Nikolaevna and Anna Andreevna Akhmakova, Claire and Arkady’s mother Sofya Andreevna, as well as Palchin and Byoring. The article contains a detailed analysis of this “obligatory” and “optional”, according to M. Riffater, intertextual ties of Nabokov’s novel with the work of Dostoevsky. “The Real Life of Sebastian Knight” is considered in the article as the phenomenon of “hybrid intertextuality”, since the second part of it moves along the plot tracks and motifs not so much of the “The Adolescent” as along the plot tracks and motifs of another Dostoevsky’s novel “The Gambler”.

Key words: Nabokov; Dostoevsky; novel; literature; Russian; English; intertextual; “The Real Life of Sebastian Knight”; “The Adolescent”; “The Gambler”.

1

Как было уже отмечено в первой нашей статье на настоящую тему, основная сюжетная коллизия «Подростка», связанная с наличием у Аркадия письма, компрометирующего Катерину Николаевну (так же, как и многое другое в романе Достоевского), в «Подлинной жизни...» существенным образом редуцируется. В результате центральную сюжетную линию романа образуют поиски В. женщины, в которую Себастьян влюбился незадолго до смерти, и его попытки понять, как он мог ради нее покинуть Клэр.

В «Подростке» никаких поисков, разумеется, нет. Однако стремление Аркадия избавить Версилова от его пагубного увлечения: «...Версиров, увидав, какая она мерзкая, *разом вылечится*, а ее выгонит пинками», «...с него надо сорвать пелену: *пусть увидит, какова она, и излечится*. <...> О, он любит маму; он целовал ее портрет; *он прогонит ту* на другое утро, а сам придет к маме...» (здесь и далее курсив мой – С.К.) [Достоевский 1975, 419, 420] – типологически соответствует недоумению В. по поводу «*последней, темной любви*» Себастьяна [Набоков 2004, 135].

Впрочем, отношение самого Себастьяна к мадам Лесерф отчасти напоминает то, как Версиров воспринимает свою собственную «страсть» к Катерине Николаевне: «...я могу вас очень ненавидеть, больше, чем любить... <...> Мне жаль только, что я полюбил такую, как вы...» [Достоевский 1975, 416]. Причем Себастьяну и Версирову вторят в этом В. и Аркадий. Вспомним, например, реплику последнего: «...этакая насильственная, дикая любовь действует, как припадок, как мертвая петля, как болезнь и – чуть достиг удовлетворения – тотчас же упадает пелена и является противоположное чувство...» [Достоевский 1975, 420].

Правда, она не избавляет самого Аркадия от увлечения Катериной Николаевной. Однако и этот мотив – хотя и снова в чрезвычайно редуцированном виде – также представлен в «Подлинной жизни...». Мадам Лесерф пытается соблазнить В., и это ей едва не удается: «...какой-то миг я помышлял о том, чтобы предаться любви с этой женщиной» [Набоков 2004, 161]. Разумеется, между мадам Лесерф и Катериной Николаевной – «дистанция огромного размера», но в глазах брата в романе Набокова и сына в романе Достоевского обе они представляют собой хотя и притягательную, но угрозу.

В то же время в замечании мадам Лесерф о Себастьяне: «Знаете, женщинам не очень нравятся мужчины с *idée-fixe*» [Набоков 2004, 159], – возможно, отозвалось отношение Катерины Николаевны к Версирову: «Я люблю... я люблю веселых людей... <...> Мне кажется, если б вы меня могли меньше любить, то я бы вас тогда полюбила...» [Достоевский 1975, 414]. Больше того, в автохарактеристиках мадам Лесерф, возможно, пародируется версировский идеал «живой жизни». Ср. у Набокова: «А моя подруга, она, знаете, скорее беззаботная, вернее, была такой, *très vive*...», «Она была так переполнена жизнью, готовностью всех приласкать, так полна этой *vitalité joyeuse qui est, d’ailleurs, tout-à-tait conforme à une philosophie innée, à un sens quasi-réligieux des phénomènes de la vie*» («веселой жизненной силой, которая, впрочем, вполне отвечает внутренней философии, почти религиозному отношению к жизни» (фр.)) [Набоков 2004, 154, 155, 567–568] – и у Достоевского: «...это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежесекундное...» [Достоевский 1975, 178].

«Приятно спокойная дама со спокойными движениями» [Набоков 2004, 148] – вот какое впечатление мадам Лесерф производит на В. во время первой встречи с ней. «Спокойно» отвечает она герою на его вопросы и позднее, в Леско [Набоков 2004, 163]. В «Подростке» «спокойствие» присуще многим персонажам: Соне, Васину [Достоевский 1975, 9, 328, 393], – однако в первую очередь это черта Анны Андреевны: «она всегда произносила *спокойно и тихо*», «*спокойно* произнесла она». Версиров именно так «ее давно уже» называет: «*спокойная девица*» [Достоевский 1975, 194, 197, 243, 410]. И Настасья Егоровна, и Аркадий словуно вторят друг другу, отмечая: «– Оне очень *спокойны-с*, очень. – Она и всегда была *спокойна*. – Всегда-с» [Достоевский 1975, 295].

Присуще «спокойствие» и Катерине Николаевне, но это спокойствие тихое и величавое: «Еще люблю *ваше спокойствие, вашу тихость* и то, что вы выговариваете слова плавно, *спокойно* и почти лениво...», «– О, я – не страстная, я – спокойная...», «прекрасная и, по-видимому, *спокойная, как всегда*», «– Да я – самая обыкновенная женщина; я – *спокойная женщина*, я люблю...», «...мне за ним будет всего *спокойнее*» [Достоевский 1975, 203, 368, 413, 414].

У мадам Лесерф, напротив, спокойствие равнодушное, в сочетании с хитростью и цинизмом: «...я ощущал, что ее *легкомысленно малопри-*

стойный взгляд на мое расследование чем-то оскорбителен для памяти Себастьяна» [Набоков 2004, 152]. Именно таково оно и у Анны Андреевны: «...она слушала меня потупившись, с какою-то хитренькою, но милою усмешкой», «Никогда не забуду и не прошу ей того жадного, но безжалостно спокойного и самоуверенного любопытства, с которым она меня выслушала...» [Достоевский 1975, 197, 410]. При этом спокойствие мадам Лесерф внешне также обманчиво похоже на спокойствие Клэр: «сказала она спокойно...», «Любям она нравилась, в ней была спокойная приятность, очаровательное неяркое лицо...» [Набоков 2004, 33, 90].

2

Соотнесены с героями «Подростка» и многие другие герои «Подлинной жизни...». Так, предыстория Клэр содержит некоторые элементы, отдаленно перекликающиеся с предысторией матери Аркадия. Ср. у Набокова: «Клэр, когда она встретила Себастьяна, исполнилось двадцать два года. Отца она не помнила, мать умерла тоже, а отчим женился опять...» [Набоков 2004, 90] – и у Достоевского: «Софья Андреевна (эта восемнадцатилетняя дворовая, то есть мать моя) была круглою сиротою уже несколько лет...» [Достоевский 1975, 8].

Набоков наделяет Клэр и некоторыми чертами внешности Софьи Андреевны: «Даже в ее довольно больших, с крупными костяшками, руках таилось редкое очарование...» [Набоков 2004, 90]. Ср. у Достоевского: «Она стыдилась и вспыхивала, когда я иногда смотрел на ее руки и пальцы, которые у ней совсем не аристократические» [Достоевский 1975, 381]. Правда, при этом Версилова все время мучает воспоминание о «вечной приниженности» Сони перед ним [Достоевский 1975, 381]. Другая общая их черта – это «впалые щеки». Ср. портретное изображение Клэр В.: «Она была неброско хороша: бледная, чуть веснушчатая кожа, слегка впалые щеки...» [Набоков 2004, 82] – и Сони по рассказам Версилова: «Я сладко глядел ей в глаза, тихо и нежно смеялся, а другой ладонью гладил ее милое лицо, ее впалые щеки», «За границей, в “тоске и счастья” <...> он вдруг вспомнил о маме – и именно вспомнил ее “впалые щеки”...», «Началось с ее впалых щек, которых я никогда не мог припоминать, а иногда так даже и видеть без боли в сердце...» [Достоевский 1975, 291, 380, 381] – и по описаниям Аркадия: «Щеки ее были очень худы, даже ввалились...» [Достоевский 1975, 83].

Однако главное, что их роднит – это особая одаренность натуры. Ср. у Набокова: «Она принадлежала к тем редким, исключительно редким женщинам, что не принимают мир как данность и видят в повседневных вещах не просто знакомые зеркала собственной женственности» [Набоков 2004, 91] – и у Достоевского: «...это лучшая из всех женщин, каких я встречал на свете», «...в жизни моей я не встречал с таким тонким и догадливым сердцем женщины» [Достоевский 1975, 104–105, 382].

Обеим героиням присуща естественность их совместной жизни – соответственно, с Себастьяном и Версильевым. Ср. у Набокова: «Она вошла

в его жизнь без стука, какходишь в чужую комнату из-за ее неуловимого сходства с твоей. <...> было просто естественное приятие жизни с Себастьяном, потому что жизнь без него представить было труднее, чем земную палатку в лунных горах», «...она так в пору пришла к его жизни...» [Набоков 2004, 89–90] – и у Достоевского: «Главным характером всего двадцатилетия связи нашей было – безмолвие. Я думаю, мы даже ни разу не поссорились» [Достоевский 1975, 104–105].

Как и Версильев с Соней (которая остается замужем за Макаром Долгоруким), Себастьян не вступает в брак с Клэр. Однако у Набокова это мотивировано иначе – менее драматичным, но зато более современным образом: «Если бы она родила ему ребенка, они, весьма вероятно, незаметно пришли бы к браку, потому что для всех троих он стал бы простейшим выходом...» [Набоков 2004, 89–90].

Впрочем, одновременно портретное изображение беременной Клэр: «Я узнал ее, хоть лицо у нее теперь было измученное, а тело неожиданно расплывшее. Она шагала медленно, грузно; и, пересекая улицу по направлению к ней, я понял, что она – на сносях. <...> в немногие эти мгновения меня потрясло совершенно ясное сознание того, что мне нельзя ни заговаривать с нею, ни даже поздороваться так или иначе. Это сознание не имело ничего общего ни с Себастьяном, ни с моей книгой, ни с перекорами между м-ром Бишопом и мной, но единственно – с ее величавой сосредоточенностью» [Достоевский 1975, 88–89] – представляет собой как будто бы отзвук аналогичной картины в финале «Подростка», на которой запечатлена сестра Аркадия: «Лиза осталась одна, с будущим своим ребенком. Она не плакала и с виду была даже спокойна; сделалась кротка, смиренна; но вся прежняя горячность ее сердца как будто разом куда-то в ней схоронилась» [Достоевский 1975, 450].

В то же время ласковый вид и улыбка Лизы как будто переданы в романе Набокова Елене Гринштейн. У нее «ласковые глаза»: «Она была очень молода и изящна, с маленьким припудренным лицом и удлинненными, ласковыми глазами, казалось, вытянутыми к вискам», «спросила она, взглядывая в меня неяркими, ласковыми глазами, чем-то напомнившими мне Клэр» [Набоков 2004, 134]. В «Подростке» это черта Лизы Версильевой: «ласково на меня посмотрев», «с ласковым видом ответила Лиза», «она ласково мне улыбалась» [Достоевский 1975, 84, 86, 133].

По-видимому, неслучайно дочь Елены Набоков называет «Соней», то есть по имени матери Лизы. Ведь она принадлежит к тому же типу личности: «...она, разумеется, и не могла оказаться той, которая столько несчастий принесла Себастьяну. Девушки, подобные ей, не ломают жизнь мужчины – они ее строят» [Набоков 2004, 134, 135].

Картавость Себастьяна в английской и особенно во французской речи: «Его начальные “r” раскатывались и рокотали, он делал смешные ошибки», «Gah-song, – сказал Себастьян. Я и прежде замечал, что он старается говорить по-французски, как то пристало подлинному трезвому британцу» [Набоков 2004, 63, 83] – отдаленно соответствует постоянной фран-

цузской картавости Ламберга: «← Хнычешь, чего ты хнычешь, дурак, духгак!», «“Духгак, духгак!” – шепчет он, изо всех сил удерживая меня за руку...», «← Я тебе говорю, это – все ужасная шушехга» [Достоевский 1975, 273, 274, 305].

Также отмечены параллелизмом образы Пальчина и Бьоринга. Ср. у Набокова: «Пальчин был *хам и дурак*...» [Набоков 2004, 34] – и у Достоевского: «Кричал же Бьоринг на Анну Андреевну, которая вышла было тоже в коридор за князем; он ей грозил и, кажется, топал ногами – одним словом, *сказался грубый солдат-немец*, несмотря на весь “свой высший свет”. <...> он налетел еще в том состоянии взбесившегося господина, в котором даже и остроумнейшие люди этой национальности готовы иногда драться, *как сапожники*» [Достоевский 1975, 436]. Этнокультурная мотивировка характера героя у Достоевского не отменяет, тем не менее, существенного сходства между ним и героем Набокова.

3

Набоков, правда, кажется, нигде не упоминает роман «Подросток», даже в своих позднейших «Лекциях о русской литературе». Однако это скорее естественно, поскольку его очерк биографии и творчества Достоевского (предваряющий конкретный анализ «Преступления и наказания», «Записок из подполья», «Идиота» и «Бесов») довольно краток, а «Подросток» не принадлежит к числу самых известных произведений писателя. К тому же ориентация писателя на этот роман в «Подлинной жизни...» имеет столь значительный характер, что как раз неупоминание его Набоковым нигде и никогда весьма значимо.

Разумеется, Набоков хорошо ощущал тесную связь своего творчества 1920–1930-х гг. с классическими произведениями Достоевского и, очевидно, с полным основанием полагал невыгодным – в особенности он осознал это уже в американский период своего творчества – наводить своих читателей еще на один факт подобного рода. Тем более что ему и без того приходилось читать в свой адрес упреки в своей вторичности по отношению к Достоевскому. Вспомним хотя бы, например, известную рецензию Ж.-П. Сартра на «Отчаяние», в котором он называет Набокова «писателем-поскребышем», имея в виду «духовных родителей Набокова, и прежде всего Достоевского» [Сартр 1997, 262]. Гипертекстуальность же «Подлинной жизни...» по отношению к «Подростку» и «Игроку» давала для них даже больше оснований, чем гипертекстуальность «Отчаяния» по отношению к «Преступлению и наказанию». Кстати, тот же Сартр отмечал, что герой «Отчаяния» «похож на персонажей “*Подростка*”, “*Вечного мужа*”, “*Записок из мертвого дома*”...» [Сартр 1997, 262–263].

Вспомнив принципы перевода, свойственные литературной культуре XIX века, которыми, в частности, руководствовался сам Достоевский в своем переводе «Евгении Гранде» Бальзака (у него получился очень свободный сокращенный перевод), можно сказать, что в «Подлинной жизни...» Набоков также в своем роде «перевел» некий гибридный текст

Достоевского, образованный скрещиванием «Подростка» с «Игроком», с русского на английский язык. Если в таком утверждении и будет преувеличение, то не такое уж гигантское.

Впрочем, два главных героя «Подлинной жизни...» на протяжении большей части действия достаточно молодые люди, а в первых трех главах – даже еще дети, отроки и юноши, то есть как раз «подростки». Так что чтение или перечитывание Набоковым перед началом и в ходе работы над ее созданием романа Достоевского «Подросток» представляется более чем уместным, а сопоставительный анализ двух произведений не оставляет относительно этого никаких сомнений. Тем более что первые отзвуки этого романа Достоевского проявляются как раз в конце третьей главы «Подлинной жизни...», а последние – в восьмой. Таким образом, в основном они относятся к первой половине романа.

Как только эти отзвуки стихают, в романе сразу, уже в конце восьмой главы, начинают звучать мотивы другого романа Достоевского – «Игрок». Отдельные образы Набокова: мистер Бишоп, мадам Лесерф, Себастьян, В. – отчасти стилизованы уже под героев этого романа Достоевского: мистера Астлея, M-lle Blanche, Алексея Ивановича.

Недаром в своем берлинском докладе 1931 года «Достоевский без достоевщины» Набоков высоко отзывался о Достоевском именно как о художнике [см. о нем: Бойд 2001, 424–425; Долинин 2004, 204–206]. Детальное знакомство писателя с Достоевским едва ли не во всем объеме его творчества в это время совершенно очевидно [см., например: Целкова 2011; Меерсон 2007].

Для творчества Набокова 1920–1930-х гг. вообще довольно характерна именно гибридная «достоевская» интертекстуальность. Так, «Отчаяние» представляет собой гипертекст «Преступления и наказания», с той разницей, что история главного героя – убийцы рассказана устами не Раскольникова, а, скорее, героя «Братьев Карамазовых» Смердякова (причем этот гипертекст одновременно скрещен с мотивами и образами «Двойника»). Такой же «гибридный гипертекст» представляет собой роман Набокова «Подлинная жизнь...» по отношению к «Подростку» и «Игроку» Достоевского.

Впрочем, детальный анализ обязательных и факультативных интертекстуальных связей «Подлинной жизни...» с «Игроком» заслуживает специального рассмотрения в отдельной работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. СПб., 2001.
2. Долинин А.А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 199–213.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 13. Л., 1975.
4. Набоков В.В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. Т. 1. СПб., 2004. С. 27–191.
5. Меерсон О. Набоков – апологет: Защита Лужина или защита Достоевско-

го? // Достоевский и XX век: В 2 т. Т. 1 / под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2007. С. 358–381.

6. Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 1997. С. 262–264.

7. Целкова Л. Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция. М., 2011.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Dolinin A.A. Nabokov, Dostoevskiy i dostoyevshchina [Nabokov, Dostoevsky, and Dostoevshchina]. *Dolinin A.A. Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina* [The Real Life of the Writer Sirin]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 199–213. (In Russian).

2. Meerson O. Nabokov – apologet: Zashchita Luzhina ili zashchita Dostoevskogo [Nabokov as Dostoevsky's Apologist]. *Kasatkina T.A. (ed.). Dostoevskiy i XX vek* [Dostoevsky and the 20th Century]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2007, pp. 358–381. (In Russian).

3. Sartre J.-P. Vladimir Nabokov. “Otchayaniye” [Vladimir Nabokov. “Despair”]. *V.V. Nabokov: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Nabokova v otsenke russkih i zarubezhnyh mysliteley i issledovateley* [Vladimir Nabokov's Personality and Works in assessment of Russian and Foreign Thinkers and Researchers]. Saint-Petersburg, 1999. (In Russian).

(Monographs)

4. Boyd B. *Vladimir Nabokov. Russkiye gody. Biographiya* [Vladimir Nabokov. The Russian Years]. Saint-Petersburg, 2001. (In Russian).

5. Tselkova L. *Romany Vladimira Nabokova i literaturnaya traditsiya* [Vladimir Nabokov's Novels and the Literary Tradition]. Moscow, 2011. (In Russian).

Кибальник Сергей Акимович, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Санкт-Петербургский государственный университет.

Ведущий научный сотрудник Отдела новой русской литературы, профессор, доктор филологических наук. Научные интересы: история русской литературы XIX – первой половины XX веков, теория литературы.

Email: kibalnik007@mail.ru, s.kibalnik@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-5937-5339

Serguei A. Kibalnik, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of RAS; St. Petersburg State University.

Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of New Russian Literature, Professor. Research interests: Russian literature of the 19th – the first half of the 20th centuries, poetics.

Email: kibalnik007@mail.ru, s.kibalnik@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-5937-5339

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00042

М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)

«ТИХО ЛЬЕТСЯ ТИХИЙ ДОН...»: ДОНСКОЙ КОНТЕКСТ ПОЭМЫ А.А. АХМАТОВОЙ «РЕКВИЕМ»*

Аннотация. Исследователи неоднократно задавались вопросом, почему в ленинградской поэме «Реквием», в колыбельной «Тихо льется тихий Дон...», появляется образ Дона. Ахматова, судя по мемуарам Э. Герштейн, объясняла это судьбой сына, Л.Н. Гумилева, его донскими экспедициями и любимым романом – «Тихим Доном» М. Шолохова. Однако комментаторы с недоверием отнеслись к свидетельству мемуариста и предложили свои версии. Они связали образ Дона в стихотворении либо с поэмой А. Пушкина «Кавказский пленник», либо с биографией О. Мандельштама и его воронежской ссылкой, либо с поэзией Н. Гумилева и А. Блока. Автор настоящей статьи предлагает поверить А. Ахматовой. Именно судьба сына – не только арест, но и факты его биографии, род его занятий – стала ближайшим контекстом стихотворения. На это указывает жанр – колыбельная. Среди фольклорных колыбельных есть песни, рассказывающие о мире матери, ее заботах и переживаниях. Их называют «лирикой материнства». Стихотворение А. Ахматовой воспроизводит эту «материнскую» линию колыбельных и обращено к испытывающему страдания сыну. Необычный образ колыбельной – «месяц в шапке набекрень» указывает на род занятий Л.Н. Гумилева. Всех знакомых с донской казачьей культурой он отсылает к конкретным историко-культурным реалиям. В казачьем фольклоре отмечено особое почитание месяца, что корреспондирует с «детской» темой колыбельной. Казаков отличает особая манера носить шапки – набекрень. Это зафиксировано в казачьих народных и авторских песнях. Интерес к казакам появился у Л.Н. Гумилева во время его донских экспедиций 1935 и 1936 гг. Руководителем экспедиций и учителем Л.Н. Гумилева был М.И. Артамонов, автор книги «История хазар». В ней впервые была намечена связь между хазарами и казаками. Эта тема была продолжена в книге Л.Н. Гумилева «Открытие хазарии», где казаки были названы потомками бродников, а те – потомками хазар. К казачьей теме Ахматова вернулась в 1946 г. в стихотворении «Со шпаной в канавке...». Это стихотворение может иметь отношение к «Тихому Дону» Шолохова – любимому произведению Л.Н. Гумилева. В нем говорится о разобщении, войне против своего народа, как и в романе Шолохова. Так сплелись в узел экспедиции Л.Н. Гумилева, его аресты, любимое произведение, М. Шолохов – и судьба матери и ее поэмы «Реквием». Даже одно глубоко личное стихотворение поэмы показывает, как лирика Ахматовой превращается в эпос, в рассказ о судьбах народа.

Ключевые слова: А.А. Ахматова; Л.Н. Гумилев; «Реквием»; Дон; казаки; Шолохов.

* Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта АААА-А19-119011190182-8.

M.Ch. Larionova (Rostov-on-Don)

**“The Quiet Don Bears Quiet Flood”:
the Don’s Images in A.A. Akhmatova’s Poem “Requiem”****

Abstract. Researches have always been interested in a question why in Leningrad poem “Requiem” the image of the Don appears in the lullaby “The quiet Don bears quiet flood”. According to memoirs by E. Gerstein, Akhmatova explained it by her son’s (Lev Gumilev’s) life – his expeditions to the Don and his favorite novel “And Quiet Flows the Don” by M. Sholokhov. However, commentators did not trust this evidence given by the author of memoirs and offered their own versions. They supposed that there is a connection of the Don’s image, which appears in the poem, either with A.S. Pushkin’s poem “The Prisoner of the Caucasus”, or with O. Mandel’shtam’s biography and his exile to Voronezh, or with poetry by N. Gumilev and A. Blok. The author of the paper suggests readers to believe A. Akhmatova. It was her son’s life (not only his arrest, but also facts from his biography, his occupation) that became the closest context for the poem. The genre of lullaby is an evidence of this fact. Among folk lullabies there are songs which tell about mother’s inner world and her worries, feelings. They are called “poems of motherhood”. In the poem A. Akhmatova creates this “maternal” motif of lullabies and it is addressed to her suffering son. The peculiar image in the lullaby – “the crescent in a cocked cap on head” – points to L.N. Gumilev’s occupation. Everyone who is acquainted with Cossack culture recognizes here its specific historic-cultural realities. It is noticed that in Cossack folklore they respect the crescent and it collocates with “infant” theme of the lullaby. One of the Cossack’s distinguishing features is a special way of wearing hats – they wear one’s hat on one side. It is recorded both in Cossacks’ folk and in author’s songs. L. Gumilev started to be interested in Cossacks during his expeditions to the Don in 1935 and in 1936 years. The head of the expedition and L. Gumilev’s teacher was M.I. Artamonov, the author of the book “History of the Khazars”. In this book the connection between Khazars and Cossacks was firstly set. This theme was developed in L. Gumilev’s book “The Discovery of Khazaria”, where Cossacks were called descendants of Brodnicis, and they in their turn were called descendants of Khazars. Akhmatova came back to this theme in 1946 in the poem “With local scum in the ditch...”. This poem can relate to Sholokhov’s “And Quiet Flows the Don” – L. Gumilev’s favorite novel. Like in the novel by Sholokhov, here she talks about dissociation and war against one’s own nation. So, that was the way how L. Gumilev’s expeditions, his arrests, favorite novel, M. Sholokhov, mother’s destiny and her poem “Requiem” became intertwined. Even one deeply personal part from this poem shows how Akhmatova’s lyrics turn into epos, into a story about nations’ fates.

Key words: A.A. Akhmatova; L.N. Gumilev; “Requiem”; the Don; Cossacks; M. Sholokhov.

Исследователи творчества А.А. Ахматовой неоднократно задавались вопросом, откуда и с какой целью появилась южнорусская река в поэме

** The publication has been supported through realization of the research project of the state assignment SSC RAS, the project № AAAA-A19-119011190182-8.

«Реквием». Э. Герштейн вспоминала: «Анна Андреевна почти все время лежит и, не приподнимаясь даже с подушки, читает мне, почти бормочет новое стихотворение “Тихо льется тихий Дон...”. Мне в голову не приходит, что это будущий “Реквием”. И она еще не помышляет об этом. Я не задумываюсь над тем, почему в ленинградском стихотворении откликнулась река Дон. Только значительно позже, в Москве, спросила Анну Андреевну об этом. Она ответила уклончиво: “Не знаю, может быть, потому, что Лева ездил в экспедицию на Дон?” Она сказала также, что “Тихий Дон” Шолохова был любимым произведением Левы. “А вы не знали?” – удивилась она» [Герштейн 1993, 152].

Казалось бы, ответ дан самой Ахматовой. Однако то ли потому, что она отвечала «уклончиво», то ли потому, что воспоминания Э. Герштейн были восприняты как «беллетризированный рассказ» [Королева 1998, 910], исследователи «Реквиема» предложили другие версии. Так, С.В. Бурдина, неоднократно обращаясь к художественному пространству поэмы, отметила: «географические указатели в буквальном, а не переносном смысле становятся в поэме знаками культуры – “вечными образами” культуры» [Бурдина 2006, 24]. Образ Дона она связывает с биографией О. Мандельштама, с его воронежской ссылкой. В качестве аргумента С.В. Бурдина приводит стихотворение Мандельштама «Пластинкой тоненькой жилета...», «в котором Мандельштам связывал Дон с русской историей» [Бурдина 2006, 24], и посвященное Мандельштаму стихотворение Ахматовой «Воронеж».

Указав на полигенетичность образа Дона в «Реквиеме», С.В. Бурдина, как и Н.В. Королева [Королева 1998, 910] и Св. Коваленко [Коваленко 1998, 397], возводит его к поэме А.С. Пушкина «Кавказский пленник», герой которой прощается с «домом отцов» и «тихим Доном», с русскими историческими песнями [Бурдина], а также вводит в круг своих интерпретаций образы Н. Гумилева и А. Блока [Бурдина 2006, 24; см. также Бурдина 2009]. С судьбой Н. Гумилева, через блоковский контекст, связывает образ Дона в поэме Р. Тименчик [Тименчик 1994, 215].

Не вступая в дискуссию с авторами приведенных точек зрения, предложим все же прислушаться к воспоминаниям Э. Герштейн и словам самой А. Ахматовой и обратим внимание, что стихотворение (или глава поэмы) «Тихо льется тихий Дон...» написано в связи со вторым арестом Льва Гумилева 10 марта 1938 г. Как нам кажется, именно судьба сына – не только арест, но и факты его биографии, род его занятий – стала ближайшим контекстом стихотворения.

В первую очередь, на это указывает жанр – колыбельная. Ахматова не следует строго жанровому канону таких песен, например, в стихотворении отсутствует обращение к ребенку, традиционные образы животных и мифологических существ (Сон, Дрема и пр.) Это дало основание С.В. Бурдиной полагать, что песня близка к плачу [Бурдина]. Однако исследователи фольклорных колыбельных говорят, что среди них есть песни, рассказывающие о мире матери, ее заботах и переживаниях. О.И. Капица назвала

их «лирикой материнства» [Капица 1972; см. также Литвин 1972].

Колыбельные песни наряду с утилитарно-бытовой функцией имели и магическую, охранительную. Они связаны с погребальной обрядностью [Мартынова 1974], но мотивы смерти в них имеют значение оберега и призваны обмануть злых существ, причиняющих ребенку боль, болезни и саму смерть [Мадлевская 2006]. Стихотворение А. Ахматовой воспроизводит эту «материнскую» линию колыбельных и обращено к испытывающему страдания сыну.

Есть в колыбельной деталь, которая не привлекла внимание комментаторов: «месяц в шапке набекрень». Месяц – образ, часто встречающийся в поэзии. Есть он и в стихотворениях Н.С. Гумилева: «месяц закачался и поблек» («Заклинание»), «только над городом месяц двурогий» («Возвращение Одиссея»), «двадцать раз обновлялся месяц» («Занзибарские девушки»), «все вы – дочери месяца» («Кха»), «лишь месяц любопытный к ней в окно» («Дездемона») и т.д. Можно счесть месяц в стихотворении Ахматовой отсылкой к творчеству Н.С. Гумилева.

Месяц есть и в стихотворениях Л.Н. Гумилева, поэзия которого, объединившая художественные принципы обоих родителей, еще ждет своего исследователя: «красный месяц играет агавой», «на ступеньках пыльных с лампой месяц» («Петербург»), «отблеск весеннего месяца» («Мадригалы») и др. [Гумилев 2002 а, 380, 381, 388]. Вместе с многочисленными «месяцами» Ахматовой «месяцы» мужа, который «в могиле», и сына, который «в тюрьме», не просто образуют поэтическую «семью», но придают стихотворению «Тихо льется тихий Дон...» особый драматический накал.

Но месяц в ахматовской поэме необычный – «в шапке набекрень». Может показаться, что это просто фантастический, детский образ. Однако всех знакомых с казачьей культурой он отсылает к конкретным историко-культурным реалиям. Во-первых, в казачьем фольклоре отмечено особое почитание месяца, а нарождающийся месяц казаки называли «молодиком» [Рыблова 2006, 8], что корреспондирует с «детской» темой колыбельной. Во-вторых, казаков отличает особая манера носить шапки – набекрень. Это зафиксировано в казачьих народных и авторских песнях:

Карабинер ладно шутит,
Сдвинет шапку набекрень...
[Песни казаков Кубани 1966, 101].

А мой милый расхороший,
Расхороший распригожий
У него ли хуражачка,
Хуражачка на бочечек.
[Листопадов 1953, 168].

Живо сабли на ремень,
Фураженьки набекрень

И на бой, как на пир, поскакали...
[Аркин 1999, 89].

Шапку сдвину набекрень,
За спину – винтовку...
[Солдатские военные песни... 1916, 52].

«Черная шапка набекрени» и у пушкинского казака («Казак»). На мотив казачьей шапки набекрень, неоднократно встречающийся в донском фольклоре, обратила внимание донской этнограф М.А. Рыблова [Рыблова 2006].

Откуда в колыбельной казачья шапка? При чем здесь вообще казаки? Вернемся к словам самой Ахматовой: «Лева ездил в экспедицию на Дон». Действительно, в 1935 г. Л.Н. Гумилев участвовал в археологической экспедиции в бассейне реки Маныч – притока Дона. А в 1936 г. – в раскопках хазарского городища Саркел. Обе экспедиции возглавлял М.И. Артамонов, известный археолог и историк, в будущем директор Государственного Эрмитажа. Л.Н. Гумилев попал в состав участников по его рекомендации. Манычская экспедиция М.И. Артамонова была вызвана необходимостью обследовать территорию, на которой через несколько лет должно было начаться масштабное строительство Волго-Донского канала, где будут работать более ста тысяч советских заключенных, в том числе – политических [Свечникова 2009]. Саркельская – с необходимостью раскопок почти уже утраченного хазарского и древнерусского памятника. Эти экспедиции «были для Л.Н. уроками жизни, общения, понимания огромности и разнообразия страны ... отрешением от Ленинграда – недоброго и все-таки любимого; они позволяли вдохнуть свежего воздуха, забыть об унижениях и опасностях “нормальной” жизни, вольно пожить “в среде дикарей”...» [Лавров 2007].

М.И. Артамонов утверждал, что хазары – это не кочевники, как принято было думать, а население империи, охватывающей обширные территории на юго-востоке Европы и по значению сравнимой с Византией. Он доказал, что Левобережное Цимлянское городище – это хазарская крепость Саркел, точнее – ее развалины. Результаты этих изысканий были опубликованы М.И. Артамоновым в книгах «Средневековые поселения на Нижнем Дону» (1935), «Очерки древнейшей истории хазар» (1936) и «История хазар» (1962). Последняя книга вышла под редакцией и с примечаниями Л.Н. Гумилева.

Именно благодаря сотрудничеству с М.И. Артамоновым и его влиянию Л.Н. Гумилев еще студентом заинтересовался хазарами и «в 1938-м в тюремной камере читал лекцию не о тюрках или монголах, а именно о хазарах» [Беляков 2013].

В «Истории хазар» впервые в связи с хазарами и их окружением упоминались казаки: «Болгары оставляли на голове пучок длинных волос, который иногда заплетали в косу. Такой пучок на бритой голове, как из-

вестно, носил русский князь Святослав, а позже им щеголяли украинские казаки («оселедец») [Артамонов 2001, 219].

«Казачью» тему продолжил Л.Н. Гумилев в книге «Открытие Хазарии», написанной по итогам его экспедиции на поиски столицы Хазарского каганата – Итиля и изданной впервые в 1966 г. Инициировал экспедицию М.И. Артамонов. Книга содержит посвящение «моему дорогому учителю и другу Михаилу Илларионовичу Артамонову» [Гумилев 2002b, 45].

В этой книге Л.Н. Гумилев прямо связал казаков с хазарами. Он полагал, что часть гребенских казаков, живущих до сих пор «около развалин древнего Семендера, <...> распространилась в IX в. на Нижний Дон <...> и стала известна под названием “бродники”» [Гумилев 2002 b, 234]. И далее о бродниках: «Бродники – народ русско-хазарского происхождения, наследники древних хазар <...> С XVI в. потомки бродников называются тюркским словом – казаки. Принято думать, что казаки – это русские крестьяне, бежавшие на Дон от ужасов опричнины. И, верно, значительная часть казаков образовалась именно таким способом. Но беглецы, приходя на Дон, попадали не в пустыню. <...> Очевидно, на Дону имелись места, где пришелец мог спокойно привыкнуть к новым условиям и новому образу жизни. Это значит, что с XIII по XVI вв. там жили потомки бродников, воевавшие со степью и нуждавшиеся в пополнении» [Гумилев 2002b, 179–180].

Не пришла ли эта мысль в голову Л.Н. Гумилеву еще после саркельской экспедиции 1936 г.? Не о хазарах-бродниках-казаках ли писал в 1937 г. Н.Н. Пунин: «Лева ничего; опять в исторической стихии, открыл какой-то новый народ» [цит. по: Черных 2016, 360]? И не потому ли в стихотворении Ахматовой 1938 года появляется совершенно «казачий» образ – «месяц в шапке набекрень»?

Примечательно, что Ахматова еще раз вернется к «казачьей» теме в 1946 г. в стихотворении «Со шпаной в канавке...»:

Под утренним туманом
Над Москвой-рекой,
С батькой-атаманом
В петельке тугой, –
Я была со всеми,
С этими и теми,
А теперь осталась
Я сама с собой...
[Ахматова 1999, 125].

«Батька-атаман» – это атаман Г.М. Семенов, забайкальский казак, активный противник советской власти. В 1921 г. он эмигрировал в Японию, а в 1945 г. после победы советских войск над Японией был арестован и в 1946 г. повешен.

Финальные строки этого стихотворения – «я сама с собой» – переключи-

каются с колыбельной: «эта женщина одна». Но есть в нем мысль, которая заставляет еще раз обратиться к воспоминаниям Э. Герштейн и словам Ахматовой о «Тихом Доне» – «любимом произведении Левы». Однако и здесь, как в случае с экспедициями Л.Н. Гумилева, связь не прямая. Возможно, поэтому М. Белянчикова категорически утверждала: «“тихий Дон” ... не символ грандиозного по своим масштабам уничтожения народов на Дону, а ... некая предметная деталь, не несущая, так же, как и “желтый месяц”, смысловой нагрузки» [Белянчикова 1989, 159]. Отрицает связь «тихого Дона» поэмы с романом М.А. Шолохова и О.А. Лекманов в виде-олекции о «Реквиеме». И только С.А. Васильев, автор статьи «Ахматова» в «Шолоховской энциклопедии», заметил, что стихотворение Ахматовой ассоциативно связано с романом Шолохова [Васильев 2012, 60]. К сожалению, объем словарной статьи не позволил автору развить эту мысль.

Трудно согласиться с исследователями, категорически отвергающими шолоховские ассоциации стихотворения Ахматовой. «Тихий Дон» – это повествование об «этих и тех», об их разобщении, противостоянии, о войне против своего народа, о великом разделе, как его назвал Шолохов. И показан этот раздел на примере судьбы донского казачества. Но это и «судьба ахматовской поэзии в эпоху, разделившую нацию на два стана, в каждом из которых жили ее стихи» [Тименчик 1989]. Неслучайно «шапка набекрень» отзовется в другом стихотворении поэмы, части VIII «К смерти», «верхом шапки голубой» – форменной фуражкой сотрудников НКВД.

Шолоховский «сюжет» в колыбельной продолжился в судьбе Ахматовой. В 1940 г. Шолохов выставил на Сталинскую премию сборник ее стихов «Из шести книг»: «Его поддержали А.Н. Толстой и Немирович-Данченко <...> Пошли доносы и все, что полагается в таких случаях: “Из шести книг” была запрещена и выброшена из книжных лавок и библиотек» [Ахматова 2001, 196].

В 1949 г. Л.Н. Гумилев был вновь арестован. Ахматова сразу же стала за него хлопотать, писала Сталину, чуть сама не подверглась аресту. В 1954 г. она написала письмо Ворошилову, Председателю Верховного Совета СССР, с просьбой о помощи [Чуковская 2007, 93]. Однако, как известно, получила отказ. По словам Э. Герштейн, «с тех пор Анна Андреевна прониклась убеждением, что подавать ходатайство от своего имени ей не следует» [Герштейн 1989, 59].

Вероятно, поэтому в 1955 г. Ахматова обратилась к Шолохову: «Арду-ву удалось узнать номер телефона московской квартиры Шолохова, и, когда он приехал летом из своей станицы, Ахматова позвонила ему, получила приглашение и была принята с почетом. Раза два после этого Анна Андреевна звонила Шолохову в назначенное время и получала ответ: “проверяют”, “подняли дело” и т.п. Затем Шолохов уехал» [Герштейн 1989, 59]. Л.К. Чуковская вспоминала рассказ Ахматовой о ее свидании с Шолоховым «по поводу Левы»: «Он был совершенно пьян <...> Но я должна быть ему благодарна, он твердо помнил две вещи: что я хорошая и что он мне действительно обещал. И обещанное он исполнил, хотя, с пьяных глаз,

перепутал все, что мог» [Чуковская 2007, 170–171]. В дальнейшем отношение Ахматовой к Шолохову вряд ли можно назвать положительным. Но это тема отдельного разговора.

Хлопотали за Л.Н. Гумилева и Н.Я. Мандельштам, и А.А. Сурков, и Н.И. Конрад, и М.И. Артамонов и др. Наконец, в мае 1956 г. Л.Н. Гумилев был освобожден.

Известно, что А.И. Солженицын, которому Ахматова прочитала «Реквием», сказал: «Это была трагедия народа, а у вас только трагедия матери и сына» [Роскина 1980, 53]. На самом деле, сплелись в узел экспедиции Л.Н. Гумилева, его аресты, «новый народ», «любимое произведение», М. Шолохов – и судьба матери и ее поэмы «Реквием». Благодаря историческим и литературным аллюзиям, пространственно-временные границы колыбельной раздвигаются от Ленинграда до Дона, от революции и Гражданской войны до сталинских репрессий. Даже одно небольшое стихотворение поэмы, колыбельная, которая, по определению, должна быть глубоко личной, показывает, как лирика Ахматовой превращается в эпос, в рассказ о судьбах народа и отдельных людей как его части.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркин Е.Я. Запевает казак песнь: песни казачьих станиц Омской области. Омск, 1999.
2. Артамонов М.И. История хазар. СПб., 2001.
3. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Кн. 1. М., 1999.
4. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 2001.
5. Беляков С. Гумилев сын Гумилева. М., 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=184638&r=85> (дата обращения: 02.02.2019).
6. Беляничкова М. Их грубой лести я не внемлю... // Дон. 1989. № 10. С. 152–160. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/belyanchikova-marina-ih-gruboj-lesti-ya-ne-vnemlyu.htm> (дата обращения 30.11.2018).
7. Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой: география и модель пространства // Филологические заметки. 2006. Т. 4. № 2. С. 22–31.
8. Бурдина С.В. Парадоксы хронотопа в «Реквиеме» А. Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С. 60–65.
9. Бурдина С.В. Поэма А. Ахматовой «Реквием»: «вечные образы» фольклора и жанр. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/burdina-poeма-ahmatovoj-rekviem-vechnye-obrazy.htm>. (дата обращения 18.01.2019).
10. Васильев С.А. Ахматова Анна Андреевна // Шолоховская энциклопедия. М., 2012. С. 60–61.
11. Герштейн Э. Мемуары и факты. (Об освобождении Льва Гумилева) // Горизонт. М., 1989. № 6. С. 59–64.
12. Герштейн Э. Лишняя любовь. Сцены из московской жизни // Новый мир. 1993. № 11. С. 151–185.
13. (а) Гумилев Л.Н. Чтобы свеча не погасла. Сборник эссе, интервью, стихот-

ворений, переводов. М., 2002.

14. (б) Гумилев Л.Н. Открытие Хазарии. М., 2002.
15. Капица О.И. Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Собрание. Обзор материала. Л., 1928.
16. Коваленко Св. Свершившееся и недовозмозженное. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М., 1998. С. 377–462.
17. Королева Н.В. Комментарии // Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М., 1998. С. 672–951.
18. Лавров С.Б. Лев Гумилев: судьба и идеи. М., 2007. URL: https://royallib.com/read/lavrov_serгей/lev_gumilev_sudba_i_idei.html#0 (дата обращения 25.02.2019).
19. Листопадов А.Л. Песни донских казаков: в 4 т. Т. 4. М., 1953.
20. Литвин Э.С. Песенные жанры русского детского фольклора // Советская этнография. 1972. № 1. С. 58–67.
21. Мадлевская Е. Колыбельные песни // Русские дети. Основы народной педагогики. СПб., 2006. С. 159–165.
22. Мартынова А.Н. Опыт классификации русских колыбельных песен // Советская этнография. 1974. № 4. С. 101–116.
23. Песни казаков Кубани / сост. Варавва И.Ф. Краснодар, 1966.
24. Роскина Н. Четыре главы. Из литературных воспоминаний. Париж, 1980.
25. Рыблова М.А. Донское братство: казачьи сообщества на Дону в XVI – первой трети XIX века. Волгоград, 2006.
26. Свечникова Е.Ю. Великая стройка коммунизма // Донской временник. Год 2010. Ростов-на-Дону, 2009. Вып. 18. С. 95–97. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m11/0/art.aspx?art_id=652 (дата обращения 14.04.2019).
27. Солдатские военные песни Великой Отечественной войны 1914–1915 гг. Собрал В. Крылов. 3-е изд. Харбин, 1916.
28. Тименчик Р.Д. Предисловие к книге «Реквием» // Ахматова А.А. Реквием. М., 1989. С. 3–25. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/timenchik-predislovie-k-knige-rekviem.htm> (дата обращения 14.04.2019).
29. Тименчик Р.Д. К генезису «Реквиема» Анны Ахматовой // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 215–216.
30. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889–1966. М., 2016.
31. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. Т. 2. М., 2007.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Belyanchikova M. Ih gruboy lesti ya ne vnemlyu... [I was Deaf to their Gross Flattery...]. *Don*, 1989, no. 10, pp. 152–160. Available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/belyanchikova-marina-ih-gruboj-lesti-ya-ne-vnemlyu.htm> (accessed 30.11.2018). (In Russian).
2. Burdina S.V. Paradokxy khronotopa v “Rekviyeme” A. Akhmatovoy [Paradoxes of Chronotope in “Requiem” by A. Akhmatova]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2009, no. 6, pp. 60–65. (In Russian).

3. Burdina S.V. "Rekviyem" A. Akhmatovoy: geografiya i model' prostranstva ["Requiem" A. Akhmatova: Geography and Space Model]. *Filologicheskiye zametki*, 2006, vol. 4, no. 2, pp. 22–31. (In Russian).

4. Litvin E.S. Pesennyye zhanry russkogo detskogo fol'klora [Song Genres of Russian Childlore]. *Sovetskaya etnografiya*, 1972, no. 1, pp. 58–67. (In Russian).

5. Martynova A.N. Opyt klassifikatsii russkikh kolybel'nykh pesen [Experience of Russian Lullabies' Classification]. *Sovetskaya etnografiya*, 1974, no. 4, pp. 101–116. (In Russian).

6. Timenchik R.D. K genezisu "Rekviyema" Anny Akhmatovoy [To Genesis of Anna Akhmatova's "Requiem"]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1994, no. 8, pp. 215–216. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Kovalenko Sv. Svershivsheyeya i nedovoploshchennoye. Poemy i teatr Anny Akhmatovoy [Accomplished and Under-embodied. Poems and Theater of Anna Akhmatova]. *Akhmatova A. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 6 vols. Vol. 3. Moscow, 1998, pp. 377–462. (In Russian).

8. Koroleva N.V. Kommentarii [Comments]. *Akhmatova A. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 6 vols. Vol. 1. Moscow, 1998, pp. 672–951. (In Russian).

9. Madlevskaya E. Kolybel'nyye pesni [Lullabies]. *Russkiye deti. Osnovy narodnoy pedagogiki* [Russian Children. Basis of National Pedagogy]. Saint-Petersburg, 2006, pp. 159–165. (In Russian).

10. Svechnikova E.Yu. Velikaya stroyka kommunizma [Great Construction Project of Communism]. *Donskoy vremennik. God 2010* [The Don Chronicle. 2010]. Rostov-on-Don, issue 18, 2009, pp. 95–97. Available at: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m11/0/art.aspx?art_id=652 (accessed 14.04.2019). (In Russian).

11. Timenchik R.D. Predisloviye k knige "Rekviyem" [Preface to the Book "Requiem"]. *Akhmatova A.A. Rekviyem* [Requiem]. Moscow, 1989, pp. 3–25. Available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/timenchik-predislovie-k-knige-rekviem.htm> (accessed 14.04.2019). (In Russian).

12. Vasil'yev S.A. Akhmatova Anna Andreyevna [Akhmatova Anna Andreevna]. *Sholokhovskaya entsiklopediya* [Sholokhov's Encyclopedia]. Moscow, 2012, pp. 60–61. (In Russian).

(Monographs)

13. Artamonov M.I. *Istoriya khazar* [History of Khazars]. Saint-Petersburg, 2001. (In Russian).

14. Belyakov S. *Gumilev syn Gumileva* [Gumilev Son of Gumilev]. Moscow, 2013. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=184638&p=85> (accessed 02.02.2019). (In Russian).

15. Chernykh V.A. *Letopis' zhizni i tvorchestva Anny Akhmatovoy 1889–1966* [Chronicle of the Life and Work of Anna Akhmatova 1889–1966]. Moscow, 2016. (In Russian).

16. (a) Gumilev L.N. *Chtoby svecha ne pogasla. Sbornik esse, interv'yu, stikhotvoreniy, perevodov* [So that the Candle does not Go out. Collection of Essays, Interviews, Poems, Translations]. Moscow, 2002. (In Russian).

17. (b) Gumilev L.N. *Otkrytiye Khazarii* [The Discovery of Khazaria]. Moscow, 2002. (In Russian).

18. Kapitsa O.I. *Detskiy fol'klor. Pesni, poteshki, draznilki, skazki, igry. Sobiraniye. Obzor materiala* [Childlore. Songs, Nursery Rhyme, Teasers, Fairytales, Games. Collection. Overview of the Material]. Leningrad, 1928. (In Russian).

19. Lavrov S.B. *Lev Gumilev: sud'ba i idei* [Lev Gumilev: Fate and Ideas]. Moscow, 2007. Available at: https://royallib.com/read/lavrov_serгей/lev_gumilev_sudba_i_idei.html#0 (accessed 25.02.2019). (In Russian).

20. Ryblova M.A. *Donskoye bratstvo: kazach'i soobshchestva na Donu v XVI – pervoy treti XIX veka* [The Don Brotherhood: Cossack Communities on the Don in 16th – the First Third of 19th Centuries]. Volgograd, 2006. (In Russian).

(Electronic Resources)

21. Burdina S.V. *Poema A. Akhmatovoy "Rekviyem": "vechnyye obrazy" fol'klora i zhanr* [A. Akhmatova's Poem "Requiem": "Eternal Images" of Folklore and Genre]. Available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/burdina-poema-ahmatovoj-rekviem-vechnye-obrazy.htm> (accessed 18.01.2019). (In Russian).

Ларионова Марина Ченгаровна, Южный научный центр РАН.

Доктор филологических наук, заведующая лабораторией филологии Южного научного центра РАН. Научные интересы: творчество А.П. Чехова, литература и традиционная культура.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID 0000-0002-2955-2621

Marina Ch. Larionova, Southern scientific center of RAS.

Dr. Habil. in Philology, head of laboratory of philology of the Southern scientific center of RAS. Research interests: the work of A.P. Chekhov, literature and traditional culture.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID 0000-0002-2955-2621

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00043

В.А. Гавриков (Брянск)
Л.Г. Кихней (Москва)**«КАБАЦКИЙ ЛОКУС» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА:**
статья вторая

Аннотация. Во второй статье, посвященной кабацкому тексту в русской поэзии XX века, рассматривается творчество С. Есенина, И. Бродского, В. Высоцкого, А. Башлачева. У Есенина этот комплекс «ресторанных мотивов» в первую очередь реализуется в цикле «Москва кабацкая». Есенин дает несколько ипостасей ресторанной темы, где аккумулируются практически все мотивы и образы, составляющие кабацкий текст в символизме и акмеизме. Высоцкий как ключевая фигура авторской песни и Башлачев – поэтический лидер рок-поэзии – в своих «кабацких текстах» наследуют основные мотивы и образы Серебряного века. Однако в произведениях поющих поэтов второй половины XX века присутствуют и элементы, ранее не входившие в пространство кабацкого текста, например, мотив кощунства. Бродский восстанавливает модернистскую мотивную матрицу почти без изменений. В завершение статьи дается общая типологическая матрица кабацких мотивов в русском модернизме и поэтической песенности (на материале обеих статей цикла). Система персонажей в кабацком тексте чаще всего следующая: «заблудший» лирический герой, потусторонние медиаторы, насельники гиблого места (своеобразный «персонал»), гости-бражники, женственно-эротические персонажи. Находящиеся внутри кабацкого локуса пьют, курят, дерутся, играют в азартные игры, пляшут и т.д. Пространство характеризуется, как замкнутое, мертвенное, inferнальное, миражное. В статье реконструируется сквозной сюжет, определяющий специфику кабацкого текста в русской поэзии XX века: затрудненный путь в гиблое место, вход в пограничье (преддверие), пребывание в кабацком локусе и выход из него, часто равнозначный спасению.

Ключевые слова: Сергей Есенин; Иосиф Бродский; Владимир Высоцкий; Александр Башлачев; кабацкий текст; русский модернизм; песенная поэзия; мотив; художественное пространство.

V.A. Gavrikov (Bryansk)
L.G. Kikhney (Moscow)**“The Tavern Locus” in the Russian Poetry of the 20th Century.**
Article 2

Abstract. The second article, dedicated to the tavern text in the Russian poetry of the 20th century, deals with the works of S. Yesenin, I. Brodsky, V. Vysotsky, A. Bashlachev. In Yesenin's poetry this complex of “restaurant motifs” is first and foremost implemented in a cycle of poems “Moscow of Taverns”. Yesenin presents several images of the restaurant theme, and it accumulates almost all the motifs and images that

form the tavern text in the symbolism and acmeism. Vysotsky as a key figure of a bard song and Bashlachev as a poetic leader of the rock poetry in his “tavern text” inherit the basic motifs and images of the Silver age. However, in the works of the bards of the second half of the 20th century there are the elements not being the part of the space of the tavern text, such as the motif of sacrilege. Brodsky restores the modernist motive matrix with almost no changes. A general typological matrix of the tavern motifs in Russian modernism and poetic songs is given at the end (on the material of both articles). The system of characters in the tavern text is most often the following characters: protagonist, infernal guards, “personnel” of the black spot, guests-drunkards, feminine-erotic characters. Characters drink, smoke, fight, gamble, dance, etc. The space of the tavern is closed, necrotic, infernal, mirage. Besides, the prevailing theme determining the specifics of the tavern text in the Russian poetry of the twentieth century is reconstructed. The structure of the plot is this: a difficult path to a black spot, an entrance to the borderland (vestibule), a stay in a tavern locus and exit from it.

Key words: Sergei Yesenin; Josef Brodsky; Vladimir Vysotsky; Alexander Bashlachev; the tavern text; Russian modernism; song poetry; motif; the art space.

Кабацкие мотивы в творчестве Сергея Есенина, без сомнения, заслуживают особого разговора – хотя бы уже потому, что один из ключевых есенинских циклов называется «Москва кабацкая» и с разных сторон раскрывает интересную нам тему. Кроме того, большинство рассмотренных в первой статье мотивно-образных элементов присутствуют в поэзии таких авторов второй половины XX века, как Иосиф Бродский («Подруга милая, кабацкая все тот же...», 1968), Владимир Высоцкий (диалогия «Очи черные», 1974) и Александр Башлачев (песня «Мельница», 1985), чье творчество многими нитями связано с русским модернизмом.

Что касается Есенина, то у него в кабацком тексте, как и у Гумилева, нередко появляется «двоящееся пространство». В этой связи показательное стихотворение «Годы молодые с забубенной славой...» (1924), герой которого отдает себе отчет в том, что оказался на стыке двух миров, каждый из которых может быть иллюзией. Более того, он поражен как бы слепотой: «Где ты, радость? Темь и жуть, грустно и обидно. / В поле, что ли? В кабаке? Ничего не видно. / Руки вытяну и вот – слушаю на ощупь» [Есенин 1977, I, 182]. Далее герой несется в какой-то бричке по заснеженному пространству. Бешеная скачка в итоге оборачивается пробуждением в больнице – герой хлещет не коней, а свою кровать, в руках я него не хлыст, а полотенце.

В тексте появляются узнаваемые маркеры кабацкого текста: сонный морок, некое марево, дымка, которая застит взор лирического героя. То же настроение и состояние: «жуть, грустно и обидно». Сразу три негативных эмоции, первой из которых назван ужас.

Обратим внимание и на наличие в тексте inferнальной тематики, которая присутствует в высказывании героя: «что за чёрт». Конечно, на первый взгляд данное выражение может быть соотнесено с неким «междометным возгласом», однако здесь кроется и второе дно: inferнальным

медиатором, перемещающим героя между двумя реальностями, может быть все тот же «чёрт» – представитель «темных сил» (по аналогии с гумилевским Асмодеем).

Похожим образом решен кабацкий текст и в стихотворении «Грубым дается радость...» (<1923>). Здесь присутствуют узнаваемые мотивы и образы, которые берут свое начало еще в произведении Анненского. Инфернальный статус кабака подчеркивается обращением к его посетителям: «Что ж вы ругаетесь, дьяволы?». Снова перед нами мотив двоящейся или замутненной реальности: «Мутно гляжу на окна». Уже знакомые нам по другим текстам эмоции испытывает лирический герой: «В сердце тоска и зной».

Лирический герой есенинского цикла и ряда других стихотворений, подобно блоковскому, озирает пространство вокруг кабака и находит там только безобразия. Словно окна заведения есть призма, которая замутняет взор и заставляет посетителя видеть все только в «черных красках»: «А на улице мальчик сопливый. / Воздух поджарен и сух. / Мальчик такой счастливый / И ковыряет в носу» [Есенин 1977, II, 276]. Как тут не вспомнить блоковские «канавы», «кривящийся диск», «горячий воздух», что «дик и глух».

Еще один «кабацкий текст» Есенина – «Да! Теперь решено. Без возврата...» (1922). Здесь снова можно найти инфернальную тематику: «А когда ночью светит месяц, / Когда светит... чёрт знает как! / Я иду, головою свесясь, / Переулком в знакомый кабак» [Есенин 1977, I, 172]. Опять Есенин играет с фразеологическим и прямым смыслами устойчивого словосочетания («светит месяц», «чёрт знает как» – уж не гоголевская ли аллюзия?).

Далее кабак называется «логовом жутким», а его посетители – те же опустившиеся люди, что и у других авторов-модернистов. Причем в данном стихотворении, в отличие от есенинских текстов, разобранных выше, возникает тема блуда, падших женщин: «Я читаю стихи проституткам». Среди всех кабацких женских образов Серебряного века именно этот кажется наиболее грубым. В инфернальном пространстве присутствуют и бандиты. Правда, в стихотворении нет описания интересера.

Завершается «кабацкий блок» в данном произведении строками: «Я такой же, как вы, пропащий, / Мне теперь не уйти назад» [Есенин 1977, I, 173]. Заострим внимание на невозможности покинуть гиблое место: по сути, перед нами тот же мотив смерти и конечной расплаты за кабацкие бесчинства, что и у Анненского, Гумилева, а также безвыходность ситуации, эксплицированная в «Золотом» Мандельштама.

Наконец, текстом, в котором ярко эксплицируется кабацкая тематика, является произведение «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» (1922). Тут, в отличие от предыдущего стихотворения, дана довольно широкая панорама кабацкого бытия. Первое, о чем говорит поэт, это о тех занятиях, в которых проводят время бражники: «...пьют, дерутся и плачут». Это же делает и лирический герой: «Заливаю глаза вином». Вполне соотносимы с плачем (горькими сожалениями) и его риторические восклицания: «Что-

то всеми навек утрачено. / Май мой синий! Июнь голубой!» [Есенин 1977, I, 174].

Большое значение в тексте имеет семантика смерти, которая эксплицирована в ряде образов. Например: «...чадит мертвечиной / Над пропащею этой гульбой», «Жалко им тех дурашливых, юных, / Что сгубили свою жизнь сгоряча» [Есенин 1977, I, 174]. И хотя не говорится о посмертном «расчете», однако расплата реализуется уже в самом факте гибели, которую можно рассматривать как в физической, так и в метафизической проекции.

Что касается инфернальной семантики, то косвенно с ней связан «гармонист с провалившимся носом», который поет про Чека. В мифологическом дискурсе есть устойчивая традиция изображения пришельцев из потустороннего мира (разумеется, инфернального статуса) как существ, у которых отсутствуют глаза и нос, с черепом вместо головы.

Снова здесь, как и в других текстах, появляется мотив одурманивания, безумия. Кроме того, речь идет о конфликтных ситуациях, показывается, почему не только пьют и плачут, но и дерутся: виной тому – «злое во взорах», «непокорное в речах». А в последнем катрене присутствует фраза о том, что биндюжникам «бесшабашность гнилью дана», где сохраняются в единой семантике мотив буйства (драки) и мотив тления (смерти). Таким образом, мы видим, что кабацкий текст русского модернизма имеет целый ряд общих мест, сквозных образов и мотивов, в которых он реализуется.

В 1968 году Иосиф Бродский пишет в Паланге стихотворение «Подруга милая, кабак все тот же...», где сконденсированы основные мотивы кабацкого локуса, отраженные в стихотворениях поэтов Серебряного века. С этим временем у поэта была живая связь – дружба с Ахматовой. Нет сомнения, через нее Бродский познакомился со множеством текстов, которые были недоступны рядовому советскому читателю. Тема «Бродский и Серебряный век» настолько огромная, что не может быть рассмотрена здесь даже в виде основных точек пересечения: так их много. Поэтому мы остановимся лишь на перекличках интересного нам текста с русской поэзией начала XX века.

Итак, первое, что бросается в глаза, это инобытийный статус кабака, где время словно остановилось: «всё тот же», «всё те» – повторяется несколько раз. А завершается это перечисление сентенцией: «Прогресса нет. И хорошо, что нет». Интересны и слова с оценочными коннотациями: «кабак», «дрянь на стенах» (видимо, плохая живопись), которые так контрастируют с обращением «подруга милая». Однако последняя строфа удостоверяет, что «милая» здесь, скорее, сарказм, а не выражение возвышенных чувств, потому что эта «милая» лгала лирическому герою. Таким образом, женская линия, хотя и не обладает ярко выраженным эротизмом, имплицитно все же соотносится с линейкой блудниц, явленной в предшествующей традиции. Ведь не сказано, в чем конкретно эта героиня обма-

нывала, поэтому допустим и вариант с изменой. В любом случае в Библии сатана называется «отцом лжи», хотя бы уже поэтому данный образ имеет скрытые демонические смысловые «обертонны». При этом женский образ не лишен блоковской таинственности и притягательности, которая коренится в речевой мелодике: лирический герой готов слушать даже ложь, лишь бы она исходила из милых (здесь уже без кавычек) уст. Но аксиологическая «подложка» этого чарующего наваждения все же амбивалентна.

Если в женском образе демонизм скрыт, то явно он реализован во второй строфе, где появляется пилот почтовой линии, который «как падший ангел, глушит водку». И звучит странная музыка – скрипки, которые волнуют воображение лирического героя. То есть перед нами двойной выход в инобытие: с одной стороны, это демоническое темное царство, с другой – потусторонний мир искусства, которые сплавлены в кабаке в нечто цельное. Обратим внимание и на алкогольные напитки: «падший ангел» пьет водку, лирический герой – вино. Все это вкупе с женскими чарами, которые герой мучительно пытается в себе изжить, и с музыкой составляет единое пространство иллюзий, погружающих в инобытие.

На контрасте с «дрянью» кабака видится пространство за окном: Бродский пишет о белых («как девство») крышах домов. То есть внешнее пространство заснежено, то же, как мы помним, было и у Мандельштама. Кстати, в фольклоре загробный мир часто явлен в образе снежной пустыни. Кроме того, слышится гудящий колокол (тоже образ-символ, связанный со смертью), а потом – на контрасте с белыми крышами – появляется двусловное предложение: «Уже темно». То есть перед нами пограничное время, вероятно, окончание сумерек, раз крыши все еще видятся безупречно белыми. Значит, перед нами граница не только между мирами (пространственная), но и временами суток (темпоральная).

И даже образ расплаты, пусть и неявно, можно отыскать в тексте Бродского. Мы говорим о фразе «всё те же цены» из первой строфы. За вино, которое пьет лирический герой, да и вообще за посещение этого inferнального места нужно будет впоследствии рассчитаться. И хотя пилот-демон как будто не тот, кто должен «сводить счеты», тема расплаты все же проступает и у Бродского. То есть у поэта мы видим линейку мотивов, организующих кабацкий текст в поэзии Серебряного века. У Бродского особенностью кабацкого мира является статичность и безжизненность последнего. Здесь нет ругани и драк, а inferнальный женский образ вынесен за пределы ресторанного пространства.

Современник Бродского Владимир Высоцкий, по мнению многих критиков и ученых, является лидером такого направления в русской словесности, как «авторская песня» (второе название – «бардовская песня»). Нет сомнения в том, что Высоцкий интересовался творчеством поэтов Серебряного века. В его библиотеке были книги многих русских модернистов, в том числе изданные в царское время или за границей. Среди

русских модернистов самое сильное влияние на поэта оказал, пожалуй, Сергей Есенин. Об этом есть сведения и в мемуарах, однако наиболее релевантны здесь собственно поэтические тексты, в которых есть масса есенинских заимствований. Соответственно, и исследователи охотно обращались к теме «Высоцкий и Есенин». В этой связи можно указать на работы А.Е. Осипова [Осипов 1995], В.Ю. Чибрикова [Чибриков 2001], С.В. Вдовина [Вдовин 2006], И. Захариевой [Захариева 2008] и других. Поэтому можно предположить, что решающее значение в выстраивании «кабацкого текста» у Высоцкого сыграл именно есенинский мотивно-сюжетный комплекс, связанный с «ресторанной тематикой». Однако оставим этот тезис «в виде версии».

В.А. Гавриковым и А.В. Скобелевым исследованы поэтические связи Высоцкого с Мандельштамом: как оказалось, между поэтами имеется немало текстуальных переключек, в том числе есть и ряд примеров прямого цитирования [Гавриков, Скобелев 2016]. О текстуальных связях Высоцкого с Блоком рассуждает В.И. Новиков [Новиков 2011]. Теме «Высоцкий и Анненский» посвящена статья В.А. Гаврикова [Гавриков 2016]. Это, конечно, не все точки соприкосновения Высоцкого с русским модернизмом: например, в поэтике «барда» отчетливо прослеживается влияние Маяковского (правда, последний «кабацкую тему» в духе символистско-акмеистического двоемрия не разрабатывал).

Кроме того, темы и мотивы кабацкого текста Высоцкий мог усвоить и из общекультурного пространства, где рассматриваемый мотивно-образный комплекс существует в виде архетипов, воспроизводимых не всегда осознанно. В любом случае, тексты Высоцкого свидетельствуют, что он, обращаясь к кабацкому тексту, конструировал его в тех же семантических «координатах», что и его предшественники.

В этой связи показательна диалогия «Очи черные». Имплицитным заимствованием из есенинского стихотворения «Годы молодые с забубенной славой...» можно считать мотив бешеной скачки, связанной с кабаком. Только у предшественника это движение кажущееся, а Высоцкий, вероятно, ведет речь о реально происходящей погоне, после которой он попадает в inferнальный дом у дороги.

Как мы помним, окружает гиблое место такое же по валентности пространство (у Блока, Есенина), то есть, строго говоря, двоемрие реализуется не по линии «внешнее – внутреннее пространство», а на противопоставлении пространств наличного, кабацкого и запредельного (грезы, мечты). У Высоцкого окружающий мир также враждебен, пейоративен: «И болотную слизь конь швырял мне в лицо», «Дождь, как яд с ветвей, / Не добром пропах» [Высоцкий 1999, 367]. Отдельного внимания заслуживает качество небесной влаги. У Высоцкого она отравлена, связана с ядом. Здесь можно припомнить «желтый туман» Мандельштама, окружающий мир в «Незнакомке» Блока.

Но, конечно, наиболее интересно то, что открывается при анализе собственно трактирного текста, который дан во второй части диалогии Высоц-

кого: в песне «Что за дом притих...». Здесь в первую очередь обращают на себя внимание жители гиблого места. Первый из них явно связан с загробной (инфернальной) тематикой: «Эй, живой кто-нибудь, выходи, помоги! / Никого, – только тень промелькнула в снях...» [Высоцкий 1999, 368]. Исходя из контекста, можно заключить, что этот некто не является «живым»: да, есть устойчивое звательное выражение «есть кто живой?», однако Высоцкий, включая в микроконтекст образ тени, явно актуализирует и буквальное прочтение данного сочетания – «нет никого из живых». Кроме того, вместе с «тенью в снях» появляется и стервятник, этот образ говорит сам за себя.

Еще один персонаж – некто неназванный, чей голос мы слышим в ответах лирическому герою. Не понятно, откуда исходит этот голос и кто говорит, что может тоже свидетельствовать о его потустороннем статусе. Этот некто, раскрывающийся в диалоге, произносит следующие примечательные фразы: «сисли душами», «опрыщавели», «разорjali дом», «дрались» и т.д. Попутно обратим внимание, что «голос» проявляет свою «неправильность» и акцентологически, он говорит: «щавеле» вместо положенного «щавелё», «дрáлись» вместо «дралíсь». Вспомним, что еще у Анненского в тексте появляется просторечие как своеобразное выражение «неправильности» мира. Перед нами деформация языка, а значит – и деформация сознания (вспомним похожий ход у Ахматовой в «Царскосельской оде»).

В тексте Высоцкого присутствует вор, который действует не так, как это ожидается от представителя подобной «профессии»: «И припадочный малый, придурок и вор, / Мне тайком из-под скатерти нож показал» [Высоцкий 1999, 368]. Вообще, вор должен красть, а не угрожать ножом. Мы можем вспомнить персонажей Мандельштама, в семантическом облике которых мы уже отмечали «сему» «воровство». Что же касается мотива насилия, то он проявляется в тексте Высоцкого несколько раз: это указанный нож, это уже упоминавшееся слово «дрались» как привычное действие жителей «чужого дома» (одно из названий песни), это и характеристики других обитателей гиблого места: «своротят скулу». Причем Высоцкий прямо называет их врагами: «А народишко – / Каждый третий – враг» [Высоцкий 1999, 368]. В Евангелиях, кстати, врагом называется сатана.

Мотив насилия связуется и с мотивом смерти. Завидя нового человека, входящего в «дом-кабак», спускается стервятник, «сужает круги»: значит, падальщик знает, что скоро у него будет пища. Вероятно, на счету «чужого дома» уже не один насильственный мертвец. Причем в тексте как бы рука об руку идут «тень в снях» и стервятник – будто бы это звенья единой цепи. Излишне говорить о том, сколь важны мотивы убийства и потусторонних существ, ожидающих душу после смерти, в текстах модернизма (укажем здесь хотя бы на стихотворение «У цыган» Гумилева). Отметим также, что местом обитания и гробовщика в стихотворении Анненского, и тени у Высоцкого являются сени – то внешнее пространство, которое, по сути, оказывается некоей запредельной, загробной сферой.

Практически во всех текстах «падшие персонажи» злоупотребляют алкоголем, не исключение здесь и герои Высоцкого: «...да еще вином много тешились»; «В дом заходишь как / Все равно – в кабак». Вероятно, именно пьянство продуцирует бред, выпадение из реальности, погружение в болезненные миражи: «...затеялся смутный, чудной разговор».

В тексте Высоцкого присутствуют риторические восклицания лирического героя. Напомним, что подобные эмоциональные взрывы (отчаяния, негодования) являются общим местом кабацкого текста в Серебряном веке. К обитателям дна обращается герой Есенина, Мандельштам же, напротив, взывает к Богу. Кстати, в этом риторическом по своей сути высказывании героя Высоцкого заложено блоковское двоимирие, проходящее, что нам сейчас важно, не по линии «явь – бред», а в разрезе отношений «гиблое место» vs «светлое, гармоничное пространство». Ср. у Высоцкого: «Укажите мне край, где светло от лампад! / Укажите мне место, какое искал, / Где поют, а не стонут, где пол не покат!» [Высоцкий 1999, 368]. Данное восклицание остается без ответа: «нечистые» как раз для того и сидят в своем логове, чтобы губить зашедшего к ним. Им ли показывать путь в светлые обители? Поразительно, но вопреки логике, эти восклицания-заговоры срабатывают: после них лирический герой покидает гиблое место, чего не было в большинстве рассмотренных в первой статье текстов.

Отельного разговора заслуживает описание интерьера у Высоцкого. Дом является местом неуютным, душным. Упоминается о сквозняках, дом стоит «на семи лихих продувных ветрах», «двери настезь» – вспомним, как часто у представителей Серебряного века встречался мотив загробного холода. При этом, несмотря на кажущуюся открытость, дом в тексте Высоцкого не впускает свежего воздуха: «Воздух вылился». В этом пространстве парадоксально сочетаются духота и холод, что, конечно, вызывает ассоциации с могилой. На них работает и указание, что дом полон «смрада», это «барак чумной». Как тут не вспомнить ахматовские «навсегда забитые окошки», которые прямо связывают кабацкое пространство с мертвым домом, гробом.

У Высоцкого не понятно, откуда появляется копоть на иконах («Ипокону мы – / В зле да шепоте, / Под иконами / В черной копотии» [Высоцкий 1999, 369]), но если дом по всему напоминает кабак, то, значит, и курят здесь, как в кабаке. Это также связывает текст с рядом модернистских произведений, уже у Анненского появляется гашиш, который, как известно, курят. То же у Ахматовой: «Ты куришь черную трубку, / Так странен дымок над ней» [Ахматова 1990, 48]. У Гумилева: «Мне ли видеть его в дыму сигарном...» [Гумилев 1988, 334].

Следует отметить, что у Высоцкого купирована женственно-сексуальная тема, она появляется лишь косвенно – в песне, которую поет лирический герой («Очи черные»). То есть женский образ как бы выведен из кабацкой семантики, словно находится в инобытии. Здесь можно провести некоторые параллели с блоковской Незнакомкой, которая тоже выглядит пришельцем из другого мира, однако у Высоцкого светлый женский об-

раз находится «за скобками» гиблого пространства, тогда как у Блока речь идет все-таки о присутствии Прекрасной Дамы – пусть даже и умозрительном (если речь идет о галлюцинации).

Ну и, конечно, следует сказать о цыганских мотивах. У Высоцкого они заявлены имплицитно – через песню «Очи черные», при этом гумилевское «У цыган» прямо апеллирует к данной тематике.

А вот мотив утраченной веры (перекошенные образа, погасшие лампы) является уникальным – присутствует только у Высоцкого. По крайней мере, в тех произведениях Серебряного века, о которых речь шла в первой статье, он не эксплицирован. Там есть приметы ада (которые можно отыскать и у Высоцкого), а вот ничего райского, пусть даже и в «запущенном состоянии», у поэтов-модернистов не обнаруживается (разве что купола у Есенина – но это приметы внешние по отношению к пространству кабака). Вероятно, это объясняется особенностями эпохи, в которую жил и творил Высоцкий: следы великой православной культуры, вытравливаемой атеистическим советским строем, были налицо. Как налицо было и их повсеместное уничтожение. Поэтому гиблое место воспринималось Высоцким как нечто постхристианское, в отличие от Серебряного века, где речь шла преимущественно о нехристианском дискурсе.

Что касается Башлачева, который моложе Бродского и Высоцкого на два десятилетия, то, по общему мнению, этот автор является поэтическим лидером советского рок-искусства, оказавшим серьезное влияние практически на всех видных рок-деятелей: Б. Гребенщикова, Ю. Шевчука, В. Цоя, Е. Летова, Я. Дягилеву, К. Кинчева и др. При этом следует отметить генетическую преемственность русского модернизма и советской рок-поэзии, в которой именно модернистский код является определяющим. Такая ориентация могла способствовать появлению «кабацкого текста» в рок-песенности, обусловив его решение в единых семантических координатах. Хотя многое рокерами было переоткрыто интуитивно: глубокого погружения в Серебряный век здесь не наблюдается. Этот вопрос подробно был рассмотрен С.В. Свиридовым, который справедливо отмечает, что «“модерность” рок-песенности скорее типологическая, опосредованная, нежели заимствованная» [Свиридов 2002, 14].

Данный тезис справедлив в отношении большинства советских рок-поэтов, но Башлачев здесь скорее исключение. Достаточно сказать, что у него есть целая россыпь цитат из творчества Мандельштама, Есенина, Блока, Маяковского и других представителей русского модернизма начала века. Таким образом, можно утверждать, что Серебряный век для этого поющего поэта был важной традицией, из которой он усваивал темы, сюжеты, образы...

В этой связи остановимся на песне «Мельница» (1985), где полно реализован интересный нам «кабацкий текст». Начнем с пути в гиблое место: пересечение внешнего пространства у Башлачева затруднено – как и у

Высоцкого, а также Мандельштама (у последнего, напомним, лирический герой двигался «по пояс в тающем снегу»). Ср. у Башлачева: «Дальний путь – канава торная: / Все через пень-колоду-кочку кувырком да поперек» [Наумов 2017, 94]. Внешнее пространство (как у Блока, Есенина, Мандельштама) враждебно и неудобно: «Черных туч котлы чугунные кипят / Да в белых трещинах шипят гадюки-молнии» [Наумов 2017, 94].

У Башлачева нет пограничного пространства, но есть, если так можно выразиться, «пограничный персонаж», соотносимый с гробовщиком Анненского и подобными ему героями. Он встречает лирического героя на входе: «Здравствуй, Мельник Ветер-Лютый Бес! / Ох, не иначе черти крутят твою карусель» [Наумов 2017, 94]. Здесь же обратим внимание на работников гиблого места. Если в других текстах они могут быть названы лакеями, имплицитно – продавцами (у Мандельштама в «Золотом»), то тут они названы прямо – чертями. Другие персонажи также inferнальны: это воры («Цепкий глаз. Ладони скользкие. / – А ну-ка кыш! – ворье, заточки-розочки!» [Наумов 2017, 94]), дезертиры («А парни-то все рослые, плечистые. / Мундиры чистые. Погоны спороты» [Наумов 2017, 94]). Женственно-эротические персонажи решены в духе Есенина (вспомним упоминавшихся проституток), даже более жестко: «На мешках... – бабы сытые» (слово «бабы» присутствует только в списках, пел Башлачев иначе...). Свообразными «некротическими» персонажами у Высоцкого и Башлачева становятся летающие падальщики: у Высоцкого – стервятник, у Башлачева – «мухи жирные» (как тут не вспомнить еще одну птицу, ассоциируемую со смертью, – ворона из ахматовской «Царскосельской оды»).

В тексте Башлачева эксплицированы мотивы пьянства (причем бесконечного, безудержного) и азартных игр: «Что крутят вас винты похмельные», «У нас ковши бездонные / Да все кресты – козырные» [Наумов 2017, 95]. Вспомним, что и у Анненского «кости» в одном из значений связаны с игровой семантикой. Слово «кресты» вместо привычного обозначения карточной масти «крести» является намеком на христианский код. Он присутствует и далее. Как и у Высоцкого, у Башлачева дан редко встречающийся в Серебряном веке мотив кошунства: «С утра пропитые кресты нательные» (правда, в гумилевском стихотворении «Крест» этот мотив станет центральным сюжетным «пуантом»). Есть у Башлачева и мотив курения: «Черный дым ползет из трубочек. / Смеется, прячется в густые бороды» [Наумов 2017, 95].

Большое значение для сюжета «Мельницы» имеет мотив избияния лирического героя inferнальными сущностями: «Ближе лампы. Ближе лица белые. / Да по всему видать – пропала моя голова! / Ох, потянуло, понесло, светло, смело меня / На камни жесткие, да прямо в жернова! / Тесно, братцы. Ломит-давит грудь. / Да отпустили б вы меня – уже потешились» [Наумов 2017, 95].

Четко в рамках «кабацкого текста» у Башлачева изображено внутреннее пространство гиблого места. Мельница с виду выполняет свою защитную функцию, однако она дает только иллюзию тепла: «Жарко в комнатах

натоплено. / Да мелко сыплется за ворот нехороший холодок» [Наумов 2017, 95]. Лирический герой Башлачева зябнет, то же было и в других текстах, особенно ярко это эксплицировано у Мандельштама.

Наконец, выход из гиблого места у Башлачева реализуется наиболее радикально: мельница сгорает, лирический герой приходит в себя на ее пепелище.

В завершение попробуем реконструировать мотивно-образную матрицу кабацкого текста, основываясь на материалах двух статей.

Система персонажей

В «кабацком тексте» выделяется 5 типов персонажей.

- Лирический герой.

- Страж на границе миров (медиатор, судья, «приемник» души), причем часто эта граница названа сениями (Анненский, Мандельштам, Высоцкий).

- Работники (населенники) гиблого места, периодически это лакеи. Этот inferнальный «персонал» присутствует примерно в половине рассмотренных текстов.

- Гости-бражники (своеобразные двойники лирического героя), нередко – в демоническом облики.

- Женственно-эротические персонажи. Часто прямо или косвенно фигурируют цыганки (Блок, Мандельштам, Высоцкий).

С точки зрения авторской модальности, все эти персонажи, кроме, пожалуй, самого лирического героя, могут быть отнесены к inferнальной сфере. Правда, в редких случаях женский персонаж может не быть таким или, по крайней мере, казаться амбивалентным (у Блока). Заметим, что в «кабацком тексте» нет традиционного для сказок и мифов героя-помощника: лирический герой одинок во враждебной ему действительности. То есть нет традиционного для «культуры бражничества» собутельника или двух собутельников, с которыми алкоголь распивается «на троих».

У всех рассмотренных авторов помимо лирического героя в кабаке присутствуют гости-бражники и женственно-эротические образы. Потусторонний медиатор есть у Анненского и Гумилева (показательная связка!), а также у Высоцкого и Башлачева, что тоже симптоматично. Данные образы-посредники всегда связаны с преддверием («сениями»), хотя оно иногда как будто и пусто, например, у Мандельштама.

Пространственные характеристики

Описываемое пространство двух-, трех- или даже четырехчленно. Последний случай можно встретить в диалогии Высоцкого (здесь есть некий «рай»). В любом случае, даже при указании на идеальный мир, в текстах как модернистов, так и представителей песенности, нет его подробных описаний. Это может свидетельствовать, что авторы намечают новую про-

странственную модель – она лишь обозначается как существующая, но перехода к ней не происходит.

Таким образом, локативная модель «кабацкого текста» бинарна и сводится к базовой оппозиции: внутреннего и внешнего пространств, каждое из которых может быть определено как гиблое.

К основным свойствам этого пространства следует отнести следующие.

- Inferнальность. Не нее работают как пейоративные характеристики пространства, так и недолжное поведение персонажей.

- Симулятивность (миражность). К ней примыкает мотив демонической подмены.

- Мертвенность. В некоторых текстах кабак напрямую уподобляется гробу, преисподней. Но даже там, где заведение может соотноситься с жизнью, это не настоящая жизнь, а лишь разыгрывание ее, некое «анти-бытие».

- Замкнутость (безвыходность). В большинстве текстов герою все-таки удастся покинуть гиблое место, однако часто это происходит с большим трудом: локус призван не отпускать героя.

- Физическая неуютность. Кабак оказывается холодным, смрадным, дымным, душным. В любом случае, он не является комфортным местом для путника.

- Опасность. Лирический герой часто подвергается опасности, иногда смертельной, причем угроза исходит и от inferнального судьи-медиатора, и от «работников» кабака, и от других бражников, и даже от женственно-эротических персонажей (например, у Гумилева).

Интересно, что указанные характеристики присутствуют в подавляющем числе текстов, а некоторые качества (мертвенность, inferнальность, неуютность) в той или иной форме проявляются во всех текстах.

События, происходящие в кабаке, и занятия персонажей

- Бражничанье. Алкоголь присутствует у всех авторов, чаще всего его употребляют гости – двойники лирического героя, иногда – он сам, изредка – женский персонаж. Зато никогда не пьют спиртного судья-медиатор и «работники» кабака.

- Трапезничанье. Часто это поедание чего-то не пригодного в пищу или малоприспособного.

- Курение табака, наркотика. Тут интересная связка: с одной стороны, этот мотив проявлен у Анненского, Гумилева, Ахматовой, с другой – у Высоцкого и Башлачева. Ранее мы видели, что эти связки возникают и при анализе других аспектов.

- Ругань, истерика.

- Драка (избиение) или угроза побоев. Чаще всего угроза исходит от гостей-бражников и направлена в отношении лирического героя.

- Убийство или угроза убийства. А вот здесь опасность может исходить

не только от гостей-бражников, но иногда и от медиатора, даже женского персонажа. Причем в той или иной форме этот мотив присутствует во всех текстах, меньше всего он проявлен у Мандельштама (но и у него есть странный образ – «нож в солонке»).

- Пляска, пение, игра на музыкальных инструментах. А здесь из общего контекста выламываются хронологический первый и последний авторы: Анненский и Башлачев. У всех остальных авторов музыкальные коды так или иначе прописаны.

- Азартные игры (карты, кости). Снова соответствия: Аннексий Гумилев, Башлачев; у других авторов этот мотив не отмечается.

- Монотонные, механические действия – присутствуют у всех авторов. Здесь можно выйти на темпоральные характеристики хронотопа: inferнальное пространство – место, где время как минимум искажено, а как максимум – остановлено. Собственно, концепция завершения времен («времени больше не будет») вполне увязывается с трансцендентальным инобытием, где явлена некая «симультанная вечность» – отсюда и постоянство, монотонность этих бесконечных действий.

Авторская модальность

Это чувства, которые испытывает лирический герой, находясь в кабаке, часто – его оценка происходящего, интерьера, эмоциональный отклик на события.

- Скука. Скучающими могут быть бражники, «работники» кабака, сам лирический герой. Часто это чувство продуцируется монотонными, механическими действиями.

- Тоска. Справедливо все сказанное в отношении скуки.

- Страх. В первую очередь это чувство испытывает лирический герой. Причем страх может быть связан с угрозой расправы («страх физический»), а может – со странными, непонятными событиями, происходящими в симулятивном пространстве кабака («страх метафизический»).

- Отчаяние. Это чувство присуще и лирическому герою, и бражникам. Оно возникает в связи с потерей ориентира в жизни, это «долгосрочное» чувство, не привязанное к конкретным сюжетным событиям.

- Желание забыться. Как правило, в омут беспамятства толкают героя и бражников безобразия, которые творятся вокруг. Либо пагубное пристрастие к алкоголю.

- Физический дискомфорт. Связан с характеристиками кабака: холодом, духотой, плохим запахом.

В итоге можно восстановить общий матричный сюжет, который либо целиком, либо в узловых частях реализуется во всех произведениях.

1. Ночной или вечерний путь по враждебному пространству. Как правило, сопровождается непогодой, преодолением тех или иных неудобств, препятствий.

2. Вход в пограничье (преддверие), где ожидает inferнальный меди-

атор.

3. Пребывание в кабаке, сопровождаемое целым рядом пейоративных действий как со стороны лирического героя, так и гостей-бражников. Это центральный блок всех произведений (за исключением первой части дилогии у Высоцкого).

4. Выход из «гиблого места» или взгляд во внешнее пространство.

Если первые три этапа у всех поэтов представляют собой единый мотивный комплекс, то четвертый этап реализован по-разному. Чаще всего герой покидает кабак на лошадях, все завершается скачкой (Мандельштам, Высоцкий, Есенин, правда, у последнего скачка предваряет последний этап). В некоторых текстах выход происходит только «зрительный»: герой лишь наблюдает пространство вне кабака. В остальном же – почти полное несовпадение. У Блока выход происходит ментально – в сладкую грезу (физически герой, видимо, остается в кабаке). У Гумилева выход – в смерть, потустороннее пространство (передвижение в ладье по загробной реке), у Блока тело также остается на месте – путешествует душа. У Мандельштама выход из кабака означает дорогу в неизвестность, как и у Высоцкого. У последнего, правда, намечен ориентир – «и где люди живут, и как люди живут». У Есенина возвращением из inferнального локуса становится пробуждение, либо говорится, что выход невозможен. Бродский видит внешнее пространство через окно, но оно явно связано со смертью (снег, звук колокола). У Башлачева – гиблое место сгорает, герой приходит в себя на пепелище. Таким образом, намечается несколько возможных выходов: путешествие души, уход в собственные психологические глубины, физическое перемещение за пределы кабака.

Рассмотренная матрица мотивов свидетельствует, что представители песенной поэзии, по крайней мере Высоцкий и Башлачев, были в какой-то степени продолжателями традиции Серебряного века, однако в их текстах появляются и некоторые моменты, которые свидетельствуют о трансформации мотивно-комплексной системы «кабацкого текста», ее адаптации к историческим реалиям советского времени (образ поруганной веры). Интересная связка намечается по линии Анненский – Гумилев – Высоцкий – Башлачев. Словно акмеисты (за исключением Мандельштама), а затем и представители песенной поэзии выстраивают свой подтип кабацкого локуса. Собственно, это можно объяснить и биографическими причинами: понятна связь Анненского и Гумилева, да и Высоцкий для Башлачева – один из двух (наряду с Пушкиным) любимых и самых цитируемых поэтов, а также старший современник. Можно осторожно предположить здесь прямое влияние, то есть у указанных поэтов проявляется не «бродячая» архетипическая матрица, а речь в каждой из связок идет о наследовании. Хотя это, конечно, подтвердить не так просто.

Второй подтип образуют почему-то Блок, Мандельштам и Есенин: они совпадают почти во всем. Например, касаясь персонажных характеристик: из 12 случаев соединения персонажа и его характеристики (3 автора, у каждого – по 4 персонажных типа) – только одно несовпадение. Очень

близки свойства пространства, разве что у Блока, в отличие от Мандельштама и Есенина, не выражена такая характеристика кабацкого локуса, как опасность. Во всем остальном – почти полное совпадение. Например, об отсутствии у этих трех авторов мотивов курения и азартных игр уже говорилось.

А вот Бродский заимствует классическую мотивную структуру, которая идет еще от Анненского, без актуализации какого-либо из ее подтипов: позицию поэта второй половины XX века можно назвать интегральной – он берет наиболее частотные мотивы из предшествующей традиции, не склоняясь к какому-либо подтипу. Хотя он все же ближе к традиции Блока, Мандельштама, Есенина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
2. Вдовин С.В. Золотоволосый «хулиган» и «златоустый блатарь» (Есенин и Высоцкий) // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: сб. науч. ст. / ред.-сост.: С.А. Голубков, М.А. Перепелкин, И.Л. Фишгойт. Самара, 2006. С. 200–218.
3. Высоцкий В. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1999.
4. Гавриков В.А. Высоцкий и Анненский // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2015–2016 гг.: сб. науч. тр. / редкол.: Г.А. Шпилевая, С.М. Шаулов, А.Б. Семин, А.В. Скобелев. Воронеж, 2016. С. 38–33.
5. Гавриков В.А. Скобелев А.В. Высоцкий и Мандельштам // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2015–2016 гг.: сб. науч. тр. / редкол.: Г.А. Шпилевая, С.М. Шаулов, А.Б. Семин, А.В. Скобелев. Воронеж, 2016. С. 39–53.
6. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
7. Есенин С. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1977.
8. Захариева И. Диалог в русской поэзии XX века (С. Есенин – Вл. Высоцкий) // Захариева И. Аспекты формирования канона в русской литературе XX века. София, 2008. С. 89–98.
9. Наумов Л. Александр Башлачев: человек поющий. 3-е изд., испр. и доп. М., 2017.
10. Новиков В. «Эта муза...»: Блок и Высоцкий – на фоне Пушкина // В поисках Высоцкого: Науч.-популяр. период. изд. Пятигорск, 2011. С. 26–31.
11. Осипов А.Е. «История сердцу знакомая»: С.А. Есенин и В.С. Высоцкий // С.А. Есенин: Проблемы творчества, связи: Межвуз. сб. науч. тр. Рязань, 1995. С. 65–71.
12. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 5–32.
13. Чибриков В.Ю. Сергей Есенин и Высоцкий: Влияние поэзии Сергея Есенина на творчество Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сб. статей. Самара, 2001. С. 66–70.



REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Chibrikov V.Yu. Sergey Esenin i Vysotskiy: Vliyanie poezii Sergeya Esenina na tvorchestvo Vysotskogo [Sergei Yesenin and Vysotsky: Influence of Sergei Yesenin's Poetry on Vysotsky's Works]. *Tvorchestvo Vladimira Vysotskogo v kontekste khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [The Works of Vladimir Vysotsky in the Context of the Artistic Culture of the 20th Century. Collected Articles]. Samara, 2001, pp. 66–70. (In Russian).
2. Gavrikov V.A. Skobelev A.V. Vysotskiy i Mandel'shtam [Vysotsky and Mandelstam]. *Shpilevaya G.A., Shaulov S.M., Semin A.B., Skobelev A.V. (eds.). Vladimir Vysotskiy: issledovaniya i materialy 2015–2016 gg.* [Vladimir Vysotsky: Studies and Materials of 2015–2016: Collected Scientific Works]. Voronezh, 2016, pp. 39–53. (In Russian).
3. Gavrikov V.A. Vysotskiy i Annenskiy [Vysotsky and Annensky]. *Shpilevaya G.A., Shaulov S.M., Semin A.B., Skobelev A.V. (eds.). Vladimir Vysotskiy: issledovaniya i materialy 2015–2016 gg.* [Vladimir Vysotsky: Studies and Materials of 2015–2016: Collected Scientific Works]. Voronezh, 2016, pp. 38–33. (In Russian).
4. Novikov V. “Eta muza...”: Blok i Vysotskiy – na fone Pushkina [“This Muse...”: Blok and Vysotsky are on the Background of Pushkin]. *V poiskakh Vysotskogo: Nauchno-populyarnoye periodicheskoye izdaniye* [In Search of Vysotsky: Popular Scientific Periodical], Pyatigorsk, 2011, pp. 26–31. (In Russian).
5. Osipov A.E. “Istoriya serdtsu znakomaya”: S.A. Esenin i V.S. Vysotskiy [“The Story Familiar to the Heart”: S.A. Esenin and V.S. Vysotsky]. *S.A. Esenin: Problemy tvorchestva, svyazi: Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [S.A. Esenin: Problems of Works and Communication: Interuniversity Collected Scientific Works]. Ryazan, 1995, pp. 65–71. (In Russian).
6. Sviridov S.V. Rok-iskusstvo i problema sinteticheskogo teksta [Rock Art and the Synthetic Text Problem]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock-poetry: Text and Context]. Vol. 6. Tver', 2002, p. 5–32. (In Russian).
7. Vdovin S.V. Zolotovolosyy “khuligan” i “zlatoustyy blatar” (Esenin i Vysotskiy) [The Golden-haired “Hooligan” and the “Eloquent Rogue” (Yesenin and Vysotsky)]. *Golubkov S.A., Perepelkin M.A., Fishgoyt I.L. (eds., comp.). Vladimir Vysotskiy v kontekste khudozhestvennoy kul'tury: sbornik nauchnykh statey* [Vladimir Vysotsky in the Context of the Artistic Culture: Collected Scientific Articles]. Samara, 2006, pp. 200–218. (In Russian).
8. Zakhariyeva I. Dialog v russkoy poezii XX veka (S. Esenin – Vl. Vysotskiy) [Dialogue in the Russian Poetry of the 20th Century (S. Esenin – V. Vysotsky)]. *Zakhariyeva I. Aspekty formirovaniya kanona v russkoy literature XX veka* [Aspects of the Canon Formation in the Russian Literature of the 20th Century]. Sofiya, 2008, pp. 89–98. (In Russian).

Гавриков Виталий Александрович, Брянский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Доктор филологических наук, профессор кафедры менеджмента государ-

ственного и муниципального управления. Научные интересы: автор монографий и научных работ, посвященных интермедальности, гипертекстуальности в литературе, различным аспектам песенной поэзии, поэтики модернизма, мифопоэтики.

E-mail: yarosvettt@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

Кихней Любовь Геннадьевна, Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории журналистики и литературы. Научные интересы: русская поэзия XX века в коммуникативном, жанровом, мифопоэтическом аспектах; поэтические течения Серебряного века; акмеизм как художественная система; творчество Ин. Анненского, Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама; авторская песня и творчество В. Высоцкого.

E-mail: lgkihney@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Vitaliy A. Gavrikov, Bryansk branch of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation.

Doctor of Philology, Professor of Department of Management, State and Municipal Administration. Research interests: the author of monographs and scientific articles, devoted to intermediality, hypertextuality, interactivity in literature, different aspects of the song poetry, modernism poetry, mythopoetics.

E-mail: yarosvettt@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

Lyubov G. Kikhney, Institute of International Law and Economics named after A.S. Griboedov.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism History and Literature. Research interests: The Russian poetry of the 20th century and its communicative, genre, and mythopoetic aspects; the poetic trends of the Silver Age; acmeism as a system of art; the works of I. Annensky, N. Gumilev, A. Akhmatova, O. Mandelstam; the bard song and the works of Vladimir Vysotsky.

E-mail: lgkihney@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00044

А.Е. Масалов (Москва)

**IDEM-FORMA, МЕТАБОЛА, ТОЖДЕСТВО.
ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА ПОЭМЫ ВЛАДИМИРА АРИСТОВА
«ДЕЛЬФИНАРИЙ» (Статья первая)**

Аннотация. Владимир Аристов – поэт русскоязычного метареализма, литературной школы, поиски которой находятся в области поэтической метафизики и усложнения семантики словесного образа. Осмысляя переходный период русской культуры и общества в 80-е годы XX века, он пишет цикл «Реализации», состоящий из трех поэм («Дельфинарий», «Кинорежиссер», «Омега моря») и двух стихотворений («Балтийские отражения» и «Пробуждение»). В поэме «Дельфинарий» поэт выражает поиски «пространства всеобщей родственности» и общего языка, общей телесности. Свою работу в этом ключе В. Аристов обозначает понятием «idem-forma», которое означает и особую технику создания стихотворений, и метод анализа художественных текстов. Данное понятие коррелирует с понятием «метабола», введенным М.Н. Эпштейном для анализа образной структуры и поэтического языка метареализма. В поэтике В. Аристова метабола является одним из элементов idem-forma, выражающим отношения синкретизма, синтеза и тождества на тропическом уровне. Несмотря на то что термин «idem-forma» был предложен поэтом только в начале XXI века, образная структура анализируемой поэмы «Дельфинарий» говорит о том, что творческие поиски в этом русле В. Аристов ведет на протяжении всего литературного пути. Специфическими чертами использования этой техники в поэме является синтез на уровнях хронотопа и фокализации, субъектный неосинкретизм и образы-метаболы, выражающие и пересемантизацию деталей советского быта, и синтез миров – человеческого и природного, телесного и языкового. В данной статье анализируются I и II части поэмы «Дельфинарий».

Ключевые слова: русскоязычная поэзия; образная структура; поэтический язык; метареализм; метабола; idem-forma; тождество; субъектный неосинкретизм; синтез пространств.

А.Е. Masalov (Moscow)

**Idem-forma, Metabola, Identity. Image Structure of the Poem by
Vladimir Aristov “The Dolphinarium” (Article I)**

Abstract. Vladimir Aristov is a poet of the Russian metarealism, which is a poetic school, searches of which is poetic metaphysics and complicating the semantics of verbal image. Comprehending the transition period of Russian culture and society in the 1980s, he writes a cycle of poems “The Realizations”, which consists of three long poems (“The Dolphinarium”, “The Film Director”, “The Omega of the Sea”) and two short poems (“The Baltic Reflections” and “The Awakening”). In the poem “The

Dolphinarium” he expresses “the space of general likeness” and a common language, a common corporality. This work he named a concept of “idem-forma”, which means both a special technique of creating poems and a method of analysis of artistic texts. This concept correlates with metabola concept, which was created by M.N. Epstein for analysis of image structure and poetic language of metarealism. In V. Aristov’s poetics metabola is one of the elements of idem-forma, which express relationships of syncretism, synthesis and identity at the trope level. While that the poet only proposes the term “idem-forma” in early 21st century, image structure of the poem “The Dolphinarium” shows us that V. Aristov searches in this domain all his literary way. The specifics of the use of idem-forma technique in the poem are the synthesis at the levels of chronotope and focalization, the subject neosyncretism and the images-metabolas, which express both resemantization of the details of the Soviet life and the synthesis of the human and the natural, the corporality and the language worlds. In this article the author analyses parts I and II of the poem “the Dolphinarium”.

Key words: Russian poetry; image structure; poetic language; metarealism; metabola; idem-forma; identity; subject neosyncretism; synthesis of spaces.

В восьмидесятые годы XX века происходит смена культурных парадигм, трансформируются механизмы словопреобразования в русском поэтическом языке. Так, поэт-метареалист В. Аристов пишет: «...в 80-х мы выходили в то, что можно было назвать первыми признаками чувства – отращения от омертвления и наркоза реальной душевности и телесности» [Аристов 2017, 61]. Метареализм как поэтическая школа новой субпарадигмы художественности стремился преодолеть инерцию подцензурной литературы посредством усложнения семантики словесного образа за счет обращения к гностической метафизике.

Результатом осмысления В. Аристовым (поэтом и одним из теоретиков данной школы) этого периода явился цикл «Реализации», состоящий из трех поэм («Дельфинарий», «Кинорежиссер», «Омега моря») и двух стихотворений («Балтийские отражения» и «Пробуждение»). Первым текстом была создававшаяся с 1982 по 1985 годы поэма «Дельфинарий», которая, по словам поэта, была «фрагментарием» жизни 80-х, которая устала ждать в бесконечных обессточенных, обезвоженных пространствах и просила дать ей возможность создать нечто общее и невыразимо – пока невыразимо – сильное, что подобно общему языку, телу и человеческому будущему» [Аристов 2017, 62]. В данной статье мы проведем анализ обрванной структуры первых двух частей этой поэмы.

Уже в заглавии и посвящении («Дельфинарий» и «Посвящается Оружейным баням» [Аристов 2016, 197]) выражается эта общность, синтез различных пластов художественной реальности через тождество двух пространств: дельфинария и оружейных бань. О слиянии различных дискурсов говорят и два эпиграфа, взятые из текстов разных функциональных стилей: один из «Словаря иностранных слов» (1954) («Дельфин – морское млекопитающее из подотряда зубатых китов, служит предметом промысла, его сало идет на выработку жиров, шкура дает прочную кожу, плавники

и хвост – клей» [Аристов 2016, 197]), а другой из стихотворения Т.С. Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруффрака», причем цитата дается на языке оригинала:

Let us go then, you and I...
[Аристов 2016, 197]

Первые строки I части поэмы Аристова также отсылают к указанному тексту. Однако затем возникает иной сюжет, в котором задается сложная система отождествлений между разнородными пространствами:

И в переулке
За водной гладью воздуха
Расстанемся
Здесь по сторонам решетки,
Где кладбище осенних самолетов –
Обезображенной случайно кленовой жести.
[Аристов 2016, 197]

Подобный прием создания «структур отождествления», изобретенный В. Аристовым, обозначается им же понятием «idem-forma», оглашенным в 2003 году [см.: Фещенко 2017, 59; Аристов 2004]: «“Idem-forma” – это фигура поэтического изображения (и элемент нового миропонимания), где не только уходит двойственность, уже преодолеваемая метаболой, но создается эффект отождествления с другим и в другое, где единичное уникальное раскрывается через множественное» [Аристов 2004, 129].

Понятие idem-forma коррелирует с понятием метаболола, введенным М.Н. Эпштейном для анализа метареалистического словесного образа [см.: Эпштейн 2005, 152–155, 177–184]. В современной филологии под метаболой понимается такой тип контаминирующего тропа, в котором за счет механизма реализации метафоры могут возникать отношения синкретизма, синтеза и тождества разнородных явлений [см.: Парщиков 2006, 28–29; Северская 2007, 65; Зейферт 2016; Масалов 2017; Масалов 2019]. Основываясь на эссеистике В. Аристова, В. Фещенко считает, что idem-forma – это «расширение термина метаболола, ее “теологическое острие”», а также «техника создания стихотворений» [Фещенко 2017, 61]. В этом смысле понятие «idem-forma» оказывается шире, чем понятие «метаболола». Так, в эссе «“Idem-forma” и границы миметического метода в современной поэзии» В. Аристов в связи с концепцией «внутреннего пластического театра» пишет: «В воплощении “idem-forma” образы становятся пронцаемыми, единицы-эйдосы не исчезают, но границы размыты и разомкнуты, эти сущности собирают границы свои в охапку и множат, и играют ими, их грани становятся невероятными бесконечномерными плоскостями нового многогранника» [Аристов 2012, 307].

Таким образом, можно говорить о том, что idem-forma – это особая

техника, *литературный прием*, основанный на поэтической онтологии и метафизике метареализма и индивидуальной рецепции этих поисков В. Аристовым. *Idem-forma* обеспечивает отношения тождества, синтеза или синкретизма не только на тропеическом уровне, но и на уровне субъектов, хронотопа, поэтического синтаксиса, ритмической и, возможно, даже фонетической организации стихотворения. Иными словами, данная техника задает установку на создание «структур отождествления» во всей образной организации художественного произведения, и метабола в этом случае оказывается только одним из способов создания такого тождества.

Данная установка на создание «структур отождествления» как раз и выражается в синтезе различных пространств в процитированных выше строках: метабола «в переулке / За водной гладью воздуха» объединяет семантические поля улицы и дельфинария и подготавливает читателя к смысловому содержанию поэмы. Метафора «решетки» может интерпретироваться и как забор во дворе, и как клетка с дельфинами на основе ассоциаций, заданных заголовочным комплексом. Возможны и более сложные ассоциации, связанные с восприятием тела как клетки души. В связи с этим образ «кладбища осенних самолетов», понимаемый как падающая листва за счет следующей за ним строки, также развивает синтез природного и человеческого, который раскрывается в следующих строках:

Ты скрылся в последнюю арку,
И я губы обвел изнутри языком,
И язык мой недвижно лег,
К зубам припав головою.

Ты мелькнул, как дельфин со свирепым лицом,
С огоньком сигареты
Уходя ночью Москвою.

И язык мой, блеснув,
Ушел вглубь меня,
Пробираясь по крови
С фонариком речи.
[Аристов 2016, 198]

В сравнении «как дельфин со свирепым лицом» выражается субъектный синкретизм (лирическое «ты» постепенно отождествляется с персонажем-дельфином). Точнее стоит называть это явление «субъектный неосинкретизм», так как, по сути, оно представляет собой возрождение архаичных форм субъектной организации [см.: Малкина 2019]. Образ языка в первой из процитированных строф раскрывается в третьей, при этом за счет образа «фонарика речи» он наделяется синсемией («совмещение нескольких значений многозначного слова в одном употреблении» [Изов 1998, 86]), совмещая значение и органа, и знаковой системы. Иными сло-

вами, телесность становится способом коммуникации, что раскрывается в следующих строках:

Выходи на поверхность, дельфин,
Это тело твое проступило во тьме
Еще ранних сырых переулков,
И из влажной глубины
Твоей и моей
Шел голос морской.
[Аристов 2016, 198]

Переход от сравнения субъекта с дельфином к отождествлению с ним так же свидетельствует о том, что дельфин – это Другой человека в рамках данной поэмы, ведь отождествление Я и Другого является одной из характерных черт поэтической философии метареализма. В статье «“Тот человек в человеке...”» (метод *Idem-forma* и поэтика Другого)» В. Аристов об этом пишет следующее: «Внутренний человек и Другой способны соединиться. И метафора как новое слово в структуре метабола обретают смысл в понятии отождествления. В ней есть возможности, где нет противоборства как безысходного сражения с самим собой – в этом условии их совместного существования. Другой и “внутренний человек” (вовлеченные в действие внутренним пластическим театром) отождествляются посредством *idem-forma*» [Аристов 2006, 1125]. Ориентация при анализе на авторские метатексты позволяет и определить степень реализации творческих установок, и дать более точную интерпретацию актуального поэтического произведения с его высокой степенью метаязыковой и метапоэтической рефлексии.

На основе отождествления Я и Другого возможна метабола «из влажной глубины / Твоей и моей / Шел голос морской», задающая абстрактный хронотоп, упраздняющая границы между внешним и внутренним и объединяющая в одном образе семантические поля телесности и языка. Абстрактность этого синтетического хронотопа усиливается в последней строфе I части:

Стрекотал в фонтане дельфин
С медным плещущим мундштуком во рту,
Застыв перед входом
У зашторенных иллюминаторов глаз.
[Аристов 2016, 198]

Образ дельфина в фонтане вызывает ассоциации с фонтаном «Дружба народов» на ВДНХ, частом месте прогулок советского человека, ведь трубки во рту этих скульптур действительно похожи на мундштуки. Данный нюанс говорит о пересемантизации деталей советского быта, так как образ «медного мундштука» воспринимается в контексте образа «огонька

сигареты» из предыдущих строк, также как «иллюминаторы глаз» с «кладбищем осенних самолетов», что говорит о специфике создания «структур отождествления» между пространствами, предметами и деталями. Подобным способом «общая телесность» как ключевой концепт поэмы, выраженный в семантике тождества, создается не только в хронотопической парадигме, но и на уровне фокализации, уровне «кадронесущих сегментов речи» [Тюпа 2004, 30]. При этом образ «дельфина с медным мундштуком» является тождественным образу живого дельфина, Другого для человека, что говорит об «оживлении» этой реалии советского быта.

Таким образом, в I части обнаруживается специфика образной структуры поэмы: синтез на уровнях хронотопа и фокализации, субъектный неосинкретизм и образы-метаболы, выражающие пересемантизацию деталей советского быта и синтез человеческого и природного, телесного и языкового миров.

Тема поэмы перекликается со стихотворением Т.С. Элиота, использованным в качестве прецедентного текста в эпиграфе и первых строках. И если «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» посвящена духовному кризису интеллигенции начала XX века [см.: Толмачев 2011, 18–20], то в «Дельфинарии» эта проблема трансформируется в тему духовного поиска в конце XX века, которая, согласно самому В. Аристову, раскрывается следующим образом: «Дискредитированные и осмеянные “дельфины” или люди – пытались, оказавшись в общем невероятном языке, составить новую телесность, но кто им мог поверить и услышать их. Проблема соединенности физической, соприкосновения через язык – это было не только реализацией проекции из будущего, но и постоянное восстание образов настоящего, словно морские брызги, поднимающиеся вверх...» [Аристов 2017, 61]. Следование авторской интерпретации тут необходимо, так как при понимании общего смысла мы анализируем именно образную структуру произведения.

Следует учитывать тот факт, что в христианской традиции «дельфин мог символизировать Христа или церковь как спасителей человечества» [Пчелов 2017, 95]. Это усиливает тему духовного поиска, заложенную в поэме посредством синтеза телесного и языкового, и с особенной конкретностью раскрывается в следующей части поэмы:

Кто слышал крик дельфина?

Я не слышал...

Кто дешифровывал в ночи их голоса

Из влажной донаучной тьмы

Родного переулка,

Кто с ними говорил на эсперанто междометий?

И погружаясь с головою
В поддельные осциллограммы
Их голос на руках вздымал?

Но разве мы там его ищем?
[Аристов 2016, 199]

Вопросительная интонация этого фрагмента усиливает мотив поиска того самого «общего языка», который, по видимости, отсылает к экспериментам этологов Билла Эванса и Джарвиса Бастиана (1964–1968 гг.), коррелируя с возникающим мотивом утраты. Яркий образ «эсперанто междометий», отсылающий к социальному содержанию поисков «общего языка», в соединении с метаболами «влажной донаучной тьмы / Родного переулка», «погружаясь с головою / В поддельные осциллограммы» реализует синтез научной и метафизической картин мира, обнажая неверное направление поисков этого языка во вне, так как общность обнаруживается внутри:

Плещется в нас ночной дельфинарий,
Не усидеть у окошек его.

Выйдем к внешнему морю,
Где мы плыли без глаз.
Где оголенные спали
У раскаленных вод
И нараспев считали
Длинный перечень лет.
[Аристов 2016, 199]

Метабола «ночной дельфинарий», синтезируя внешнее и внутренне пространство, задает систему тождеств в мотивах старения, обнаженности перед лицом природы, которые плавно перетекают в синтез пространства Оружейных бань и дельфинария:

Ах эти бани –
Вот наш забытый сад морской...
Как описать их?

В предбанной ночи сохнут полотенца,
Их махровые пальцы залетают в мир,
И мыло прижав к самой груди,
По переулкам шли мы, как в мастерские.

Мастеровые или лингвисты
С языками, спрессованными из бронзовых

мелких опилок,
Все мы стеклись во тьме в Оружейные бани.
[Аристов 2016, 200]

Фантазмагорический пейзаж «Оружейных бань» связан с прототипом, реальными банями на Оружейном переулке, одним из самых старых зданий данного назначения в Москве, снесенными в начале XXI века. Видимо, архаичность постройки позволяла видеть в них не только центр досуга, но и пространство, в котором могут отождествляться различные начала. Поэтому синтез этого пространства с «забытым садом морским» и образ «предбанной ночи», отсылающий к особому «банному дню», также говорят о пересемантизации деталей советского быта в рамках поэмы, а определение «забытый» развивает мотив утраты, который раскрывается в следующих частях.

Образ мастерских выражает то ли ремонтные, то ли художественные мастерские, сравнение с которыми усиливает абстрактность и синтетичность хронотопа, в котором уравниваются «мастеровые» и «лингвисты» посредством материализованного образа языков, «спрессованных из бронзовых мелких опилок». При этом субъектный неосинкретизм усиливается дейксисом «все мы».

Итак, в поэме «Дельфинарий» с помощью техники *idem-forma* и разов-метабола возникает отождествление различных пространств, субъектный неосинкретизм и синтез человеческого и природного, телесного и языкового миров. В проанализированных I и II частях появляется и мотив утраты связи между Я и Другим («человеком» и «дельфином» в рамках данной поэмы). Описанию этой утраты и восстановления связи будут посвящены другие части поэмы, анализ которых будет продолжен в следующей статье.

Таким образом, «Дельфинарий» (так же, как и другие произведения этого периода: книга стихов И. Жданова «Портрет», «Невенки сонетов» А. Еременко, поэмы А. Парщикова «Новогодние строчки» и «Я жил на поле Полтавской битвы» и др.) является программным текстом возникающего нового поэтического языка, поэтического языка метареализма, который посредством синтетической образности решает художественные задачи создания «пространства всеобщей родственности».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристов В. «Idem-forma» и границы миметического метода в современной поэзии // Новый метафизис. М., 2012. С. 301–310.
2. Аристов В. «Тот человек в человеке...» (метод *Idem-forma* и поэтика Другого) // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006. С. 1117–1126.
3. Аристов В. 80-е: Агония времени и «усилие воскресения» // Комментарии. 2017. № 31. С. 59–65.
4. Аристов В. Возможности «внутреннего изображения» в современной поэзии и поэтике // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. М., 2004. С. 124–131.

5. Аристов В. Дельфинарий // Аристов В. Открытые дворы: стихотворения, эссе. М., 2016. С. 197–213.

6. Зейферт Е.И. Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения. Вып. 15. Ижевск, 2016. С. 358–370.

7. Изотов В.П. Параметры описания системы способов русского словообразования. Орел, 1998.

8. Малкина В. Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. № 3. С. 33–38.

9. Масалов А.Е. Метабола Алексея Парщикова // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 2 (75). С. 137–143.

10. Масалов А.Е. Семиотика метабола. Статья 1: Семантика // Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 1 (82). С. 122–126.

11. Парщиков А. Рай медленного огня. М., 2006.

12. Пчелов Е.В. Символика дельфина: от Античности к Московскому царству // Мир животных в мифопоэтическом ракурсе. Vicenza; Москва, 2017. С. 83–98.

13. Северская О.И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М., 2007.

14. Толмачев В.М. Т.С. Элиот // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2011. № 1 (23). С. 7–64.

15. Тюпа В.И. Структура художественного текста // Теория литературы: в 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Титаренко. М., 2004. С. 26–43.

16. Фещенко В. *Esse-homo*: Аристов-эссеист // Владимир Аристов. Статьи и материалы. М., 2017. С. 50–66.

17. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Malkina V.Y. Sub'yektnyy neosinkretizm v rossiyskoy lirike XX veka: problemy tipologii i analiza [The Neosyncretism of Subjects in the Russian Lyrics of the 20th Century: the Problems of Typology and Analysis]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i iazyka*, 2019, vol. 78, no. 3, pp. 33–38. (In Russian).

2. Masalov A.E. Metabola Alekseye Parshchikova [Alexei Parshchikov's Metabola]. *Uchenyye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, no. 2 (75), pp. 137–143. (In Russian).

3. Masalov A.E. Semiotika metaboly. Stat'ya 1: Semantika [Semiotics of Metabola. Article 1: Semantics]. *Uchenyye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2019, no. 1 (82), pp. 122–126. (In Russian).

4. Tolmachev V.M. T.S. Eliot [T.S. Eliot]. *Vestnik PSTGU. Seriya III: Filologiya*, 2011, no. 1 (23), pp. 7–64. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Aristov V. Vozmozhnosti "vnutrennego izobrazheniya" v sovremennoy poezii i poetike [Possibilities of "Inner Drawing" in Contemporary Poetry and Poetics]. *Poetika iskaniy, ili Poisk poetiki* [Poetics of Searches, or Search of Poetics]. Moscow, 2004, pp. 124–131. (In Russian).

6. Feshchenko V. Esse-homo: Aristov-esseist [Esse-homo: Aristov the Essayist]. *Vladimir Aristov. Stat'i i materialy* [Vladimir Aristov. Articles and Materials]. Moscow, 2017, pp. 50–66. (In Russian).

7. Pchelov E.V. Simvolika del'fina: ot Antichnosti k Moskovskomu tsarstvu [Dolphin Symbolism: from Antiquity to the Moscow Kingdom]. *Mir zhivotnykh v mifopoeicheskom rakuze* [Fauna in the Mythopoeitic Perspective]. Vicenza; Moscow, 2017, pp. 83–98. (In Russian).

8. Tyupa V.I. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text]. *Tamarchenko N.D. (ed.) Teoriya literatury: v 2 t. T. 1* [The Literary Theory: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2004, pp. 26–43. (In Russian).

9. Zeyfert E.I. Metafora kak indikator proyavleniya doslovesnogo [Metaphor as Indicator for Processing of Before-verbal]. *Kormanovskiye chteniya* [Korman's Readings]. Izhevsk, 2016, vol. 15, pp. 358–370. (In Russian).

(Monographs)

10. Epshteyn M.N. *Postmodern v russkoy literature* [Postmodern in Russian Literature]. Moscow, 2005. (In Russian).

11. Izotov V.P. *Parametry opisaniya sistemy sposobov russkogo slovoobrazovaniya* [Parameters of Description of the System of Types of Russian Word Formation]. Orel, 1998. (In Russian).

12. Severskaya O.I. *Yazyk poeticheskoy shkoly: idiolekt, idiosstil', sotsiolekt* [Language of the Poetic School: Idiolect, Idiostyle, Sociolect]. Moscow, 2007. (In Russian).

Масалов Алексей Евгеньевич, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики. Область научных интересов: семиотика, лингвистическая, историческая и теоретическая поэтика, русскоязычная поэзия XX века, русскоязычный постмодернизм, современный литературный процесс.

E-mail: uchkuduk202@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2985-1170

Alexey E. Masalov, Russian State University for the Humanities.

PhD student of Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History. Research interests: Semiotics, Linguistic, Historical and Theoretical Poetics, Twentieth-Century Russian Poetry, Russian Postmodernism, Contemporary Literary Process.

E-mail: uchkuduk202@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2985-1170

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00045

Н.С. Чижов (Тюмень)

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В КНИГЕ ИВАНА ЖДАНОВА «ВОЗДУХ И ВЕТЕР»*

Аннотация. Заглавия разделов, стихотворений и прозаических миниатюр в шестой книге И. Жданова «Воздух и ветер» рассматриваются как сравнительно самостоятельный текст, выражающий смысловое единство многосоставной книжной структуры, и ключ к художественному миру поэта (В.И. Тюпа). Анализ показал, что лексико-грамматические особенности заголовочного комплекса стихотворений (48% (51 ед.) от общего числа текстов, из них 30% жанровые и более 60% выражены одним словом; традиционная, общепозитическая лексика) сближают И. Жданова с такими русскими поэтами второй половины XX века, как А. Тарковский, О. Чухонцев, А. Кушнер, О. Седакова. Установлено, что проза поэта, в отличие от стихотворных текстов, практически не озаглавлена (7% от общего числа). Причина этого видится в подключении И. Жданова к литературно-философской традиции, идущей от Л. Шестова («Апофеоз беспочвенности») и В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья» и др.). В системе заглавий текстов были выделены следующие семантические группы: 1) природный мир; 2) человек и его духовный путь; 3) искусство; 4) история и христианская модель мира. Структурообразующие связи между заглавиями этих групп обуславливаются лежащими в их основе семантическими доминантами, что определяют своеобразие художественного мышления автора. К таковым были отнесены семы векторной динамики, циклического возвращения и статики как постоянства, духовной неразменности. Сема динамики в заглавиях преимущественно воплощается в образах частной и всеобщей истории, спроецированной на христианский метафизический вектор (Крещение) – «Плач Иуды» – «До слова» – «Преображение» – «Восхождение» – «Воскресение или повторение» – «Когда времена проходят»). Сема цикличности – в образах природы и человеческого бытия, где прослеживается мистериальный комплекс умирания-воскресения («На новый год», «Возвращение», «Ода ветру»). Жанровые заглавия в книге «Воздух и ветер», с одной стороны, формируют образ мира большой культуры, куда «транслируется» духовный опыт поэта, с другой стороны, наравне с «природными» заглавиями, наделяются семантикой мистериальности, гармонизации бытия. Наконец, образный строй таких заглавий, как «Неразменное небо», «Дом», «Воздух и ветер», «Где сорок сороков», выражает метафизические представления поэта о духовной первооснове мира, идеально устроенном Космосе. Делается вывод, что в системе заглавий книги «Воздух и ветер» воплощается ждановская концепция «освидетельствования», направленная на преодоление эсхатологической заданности развития истории путем возвращения к всеобщему единению людей, Бога и природного мира. Обосновывается, что истоки мистериального мышления И. Жданова восходят к архетипическому

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-012-00503\19 «Модернизационный вызов в литературе Сибири».

комплексу народной сибирской духовности.

Ключевые слова: И. Жданов; заглавие; мистериальность; история; возвращение; христианская метафизика.

N.S. Chizhov (Tyumen)

The Poetics of the Titles in Ivan Zhdanov's Book "Air and Wind"^{**}

Abstract. The titles of sections, poems and prosaic miniatures in I. Zhdanov's sixth book "Air and Wind" are considered as a comparatively independent text expressing the semantic unity of the multipart book structure, as well as a key to the poet's artistic world (V.I. Tiupa). The analysis demonstrates that the lexical and grammatical features of the title complex of the poems (48% (51 units) of the total number of texts, 30% of which are genre-related and more than 60% are one-word titles; traditional, common poetic vocabulary) relate I. Zhdanov to such Russian poets of the second half of the 20th century, as A. Tarkovskii, O. Chukhontsev, A. Kushner, O. Sedakova. It has been determined that unlike poems, the poet's prose is practically not entitled (7% of the total number). We suggest that it can be explained by a literary and philosophical tradition which originates in L. Shestov ("Apotheosis of Groundlessness") and V. Rozanov ("Solitaria", "Fallen Leaves", etc.) and is continued by I. Zhdanov. Within the system of text of the book under consideration, the following semantic groups can be distinguished: 1) the world of nature; 2) a person and their spiritual path; 3) art; 4) history and the Christian model of the world. The structure-forming relations between the titles of these groups are determined by the underlying semantic dominants which comprise the author's artistic license. These include the semes of vector dynamics, cyclic return, and statics as continuity, unchangeability, and harmony. The linear seme in the titles is mainly expressed in the images of private and universal history, projected onto a vector of Christian metaphysics ("Baptism" – "Lamentations of Judah" – "Before the Word" – "Transfiguration" – "Ascension" – "Resurrection or Repetition" – "When the Times Pass"). The cyclic seme is embodied in the images of nature and human existence, expressing the author's spiritual experience (marked by a date in the section titles), in which we can trace a mysterious dying-resurrection complex ("On New Year's Day", "The Return", "An Ode to the Wind"). The genre titles in the book "Air and Wind", on the one hand, form an image of the world of a big culture where the poet's spiritual experience, on the other hand, on an equal basis with "natural" titles "is broadcast", are allocated with semantics of "mysteriousness", life harmonization. At last, the figurative system of such titles as "Unchangeable Sky", "Home", "Air <and Wind>", "Where a Multitude", expresses the poet's metaphysical ideas of a spiritual fundamental principle of the world, the ideally arranged Space. In conclusion, we suggest that the title system of Zhdanov's book "Air and Wind" embodies his "survey" of the history concept, meaning that a mysterious act of restoration of the spiritual unity of people transcends the eschatologically predetermined outcome of the history. The article justifies that the sources of Zhdanov's mysterious way of thinking originates in the archetypal complex

^{**} This work was written with financial support from the Russian Foundation for Basic Research, project No. 19-012-00503\19 "Modernization Challenge in Siberian Literature".

of Siberian folk spirituality.

Key words: I. Zhdanov; title; mysteriousness; history; return; Christian metaphysics.

Книга И. Жданова «Воздух и ветер», опубликованная в 2006 году, объединяет основной корпус стихотворений, прозу и пейзажные фотоработы поэта. С этой шестой книги начинается новый этап в творческой практике И. Жданова, поскольку с 2000-х годов он отходит от активной стихотворной деятельности и переключается на создание книжных макроструктур из ранее созданных текстов. Другими словами, книга как многокомпонентное художественное целое становится основным жанром в творчестве поэта. В соответствии с законами книготорчества перед читателем ставится задача постижения сложного художественного единства книги как авторского мирообраза. Это предполагает, с одной стороны, актуализацию сотворческой интуиции реципиента, позволяющей воспринимать книгу в горизонте целостного высказывания автора, с другой стороны, аналитическое изучение «системы внутренних связей» между отдельными текстами [Мирошникова 2003, 18].

В рамках статьи мы остановимся на исследовании заглавий книги «Воздух и ветер» как элементов композиции. В современном литературоведении принято рассматривать заглавия, объединенные в оглавление книги, в качестве «относительно самостоятельного текста» [Тюпа 2011, 382], воплощающего «в снятом виде темы, проблематику и смысловую структуру целого» [Веселова 1998, 19]. В этом плане система заглавий литературных текстов понимается как ключ к художественному миру автора [Тюпа 2011, 382; Веселова, Орлицкий].

Помимо названий стихотворений и прозаических миниатюр, в заголовочный комплекс книги «Воздух и ветер» входят заглавия разделов, представляющие собой строчку из стихотворений: например, первый раздел озаглавлен как «следы за мной мой первый снег». Вынесение в «сильную» позицию [Фоменко 2006, 36] отдельных стихов (или строк) непосредственно определяется авторским замыслом и является не менее значимым элементом композиции, чем заглавия стихотворений и прозаических миниатюр.

Озаглавленным в книге «Воздух и ветер» является 51 стихотворение, что составляет 48% от общего числа текстов данного рода. Более половины из них (33 ед.) выражены одним словом, конкретным или отвлеченным именем существительным. Оставшаяся часть заглавий представляет собой сочетание двух слов, в редких случаях – трех (18 ед.). Еще один важнейший показатель, характеризующий ждановскую книгу, – 30% (16 ед.) жанровых заглавий, относящихся к основным видам искусства: литература («Поэма дождя», «Баллада», «Письмо»), музыка («Джаз-импровизация», «Концерт», «Собачий вальс»), живопись («Орнамент», «Портрет», «Портрет отца»). Широкий «жанровый» диапазон указывает на синтетическую ориентированность творческих поисков поэта и задает читателю пер-

вичные контекстуальные координаты. При этом в большинстве случаев И. Жданов при озаглавливании стихотворений применяет традиционную, общепозитивную лексику, отсылающую к известным образцам русской классической и неклассической лирики: например, «Стол», «Поезд», «Гроза», «Осень», «Дом», «Пророки», «Зима», «Гора», «Возвращение», «Холмы» и т.д. Такие заглавия, включаясь в ассоциативное поле культуры, нередко обретают статус «скрытой цитаты, аллюзии, не разгаданного читателем намека» [Джанджакова 1979, 208].

Едва ли не единственным выбивающимся из общей тенденции является заглавие «Рапсодия батареи отопительной системы», нетрадиционная образность которого формировалась под влиянием творчества английского поэта-модерниста Томаса Элиота (ср.: «Рапсодия ветреной ночи»). В целом лексический и морфологический строй заглавий книги «Воздух и ветер» указывает на близость И. Жданова к таким мало экспериментирующим в этой области русским поэтам второй половины XX века, как А. Тарковский, О. Чухонцев, А. Кушнер, О. Седакова. К примеру, у последней, согласно подсчетам Г.М. Колеватых, 70% озаглавленных текстов, из них 30% являются жанрообразующими терминами, а 40% состоят из одного слова с традиционной для ЗФК русской поэзии лексикой [Колеватых 2008, 13].

Прозу в книге «Воздух и ветер» поэт практически не озаглавливает: только шесть миниатюр имеют название (7% от общего числа). Причина этого видится в подключении поэта к литературно-философской традиции, у истоков которой стояли Л. Шестов («Апофеоз беспочвенности») и В. Розанов («Уединенное», «Опавшие листья» и др.). Влияние поэтической культуры на формирование данной традиции, восходящей к стихотворениям в прозе И. Тургенева, дневниковым записям, заметкам, афористическим высказываниям крупных писателей XIX века, обосновал Ю.Б. Орлицкий. Помимо неозаглавленности текстов, на связь с данной традицией указывают такие структурные признаки ждановской прозы, как

- а) миниатюрность,
- б) фрагментарность,
- в) отсутствие внешней упорядоченности и тематической систематизации,
- г) «стирание границ между типами широко понимаемой (литература, философия, религия, наука <...>) словесности» [Орлицкий 2002, 260].

Кроме того, неозаглавленность прозы И. Жданова можно объяснить описанной Ю.Б. Орлицким тенденцией в русской литературе второй половины XX века: включение прозаических миниатюр в стихотворный контекст книги или журнальной подборки «приводит к тому, что <...> тексты, написанные поэтами, начинают, условно говоря, мимикрировать, приспособившись к контексту» [Орлицкий 2002, 260]. Для стихотворных текстов, как известно, заглавие во многом является факультативным компонентом, функцию которого может выполнять занимающая «сильную» позицию в тексте первая строка [Орлицкий 2008, 74].

Переходя к семантике заглавий, прежде всего хотелось бы указать на наличие датировок в скобках после названий разделов. Они выстраивают в книге временной вектор, совпадающий с этапами творческого пути автора. Характерно, что И. Жданов в книгах до и после «Воздух и ветер» никогда не фиксировал время создания стихотворных текстов. В результате этот элемент ЗФК наделяется дополнительным значением в системе книготворчества поэта и не сводится только к выражению композиционного упорядочивания текстов (как, например, в собрании сочинений).

Заглавия разделов условно можно разделить на три группы: к первой относятся стихотворные строки, в которых присутствует одна из форм личного местоимения: «следи за мной, мой первый снег (1968)» [Жданов 2006, 12] – «расстояние между тобой и мной – это и есть ты (1986)» [Жданов 2006, 98] – «мы – толпа одного и того же (1997)» [Жданов 2006, 160]. На грамматическом уровне между местоимениями прослеживается динамическая связь в виде последовательного перехода от единичного («я») к всеобщему («мы») через посредничество «ты». С учетом контекста книги «Воздух и ветер» можно предложить следующую интерпретацию обозначенной динамики в заглавиях разделов: в первом разделе речь идет о начале жизненного (творческого) пути лирического «я» и в то же время об осознании им неизбежности утраты первоначального состояния дорефлексивной цельности (рая), единения с природным миром, воплощенного в виде образа «первого снега». Во втором – о поиске утраченной цельности в единстве с Другим (возлюбленной, самим собой, Богом, природой и т.д.). Наконец, в третьем – о новой ценностной точке зрения субъекта на мир и место в нем человека, «нераздельного и неслиянного» с Другими.

Ко второй группе были отнесены заглавия остальных разделов, кроме четвертого, объединенных семантикой смерти, распада, небытия: 2) «внутри деревьев падает листва (1971)» [Жданов 2006, 26] – 3) «или смерти коснуться и глаз не закрыть (1974)» [Жданов 2006, 46] – 6) «вечность – миг, неспособный воскреснуть давно (1993)» [Жданов 2006, 140]. Инверсивный образ второго заглавия обозначает зиму, время увядания, смерти природы: по мысли поэта – листопад продолжается круглый год, даже в зимнее время, только внутри деревьев. Заглавие третьего раздела – строка из стихотворения «Поезд», где по сюжету происходит разрушение границы между загробным и здешним миром. В этом контексте касание смерти с открытыми глазами прочитывается, с одной стороны, как пребывание по эту и одновременно по ту сторону бытия, а с другой стороны, как возвращение из загробного мира, что подразумевает смерть с последующим воскресением. Миг же в заглавии шестого раздела является метафорической производной от крылатого выражения «тихий ангел пролетел». Возникшая во время разговора пауза в поэтической оптике И. Жданова расширяется до масштаба «кризиса взаимопониманий людей, общества» [Дойти до полного предела], равносильного духовной смерти, невозможности воскресения, сравним: «Прозревай в слепоту и с нечетной ноги воскресай, / догоняя безногих, / по дороге хромой в заповеданный рай, / ставший адом

для многих» [Жданов 2006, 141].

Заглавие четвертого раздела – «Море, что зажато в клювах птиц – дождь», – располагаясь в центре оглавлений разделов, синтезирует на разном уровне концептуальные основания, представленные в выделенных нами группах. С одной стороны, через посредничество птицы осуществляется метаболический синтез земного и небесного как искомого обретения цельности, восстановления единства человеческого и божественного миров, сравним: «Верблюда помнят, а разве Царство / в ушке игольном застрять не может, / когда б решилось пойти навстречу? / Запретный плод облечен в лекарство / от тех сомнений, что жизнь итожит, / но где он спрятан, я не отвечу» [Жданов 2006, 145]. С другой стороны, море, чтобы обрести новое бытие в форме дождя, должно пройти через смерть (трансформацию) и воскресение (возвращение) в новом качестве.

Теперь обратимся к системе заглавий стихотворных и прозаических текстов в книге «Воздух и ветер» с учетом выявленных смысловых закономерностей в номинации разделов. Здесь можно выделить следующие «семантические группы» [Тюпа 2011, 386]: 1) природный мир; 2) человек и его духовный путь; 3) искусство; 4) история и христианская картина мира. При этом некоторые из заглавий можно отнести одновременно к двум или нескольким группам. Наиболее частые корреляции отмечаются между второй и четвертой группами, что обусловливается проекцией духовного пути человека в художественном мире И. Жданова на христианский метафизический вектор развития: «Крещение» – «Плач Иуды» – «До слова» – «Преображение» – «Возвращение» – «Восхождение» – «Воскресение или повторение» – «Воскресение или воскрешение».

Христианская система координат в данных заглавиях включает и историю мироздания («До Слова» – «Воскресение или воскрешение» – «Когда времена проходят»), и историю Христа («Крещение» – «Плач Иуды» – «Преображение» <Господне> – «Воскресение»), и историю духовного опыта отдельно взятого человека («Крещение» – «Плач Иуды» – «Преображение» – «Возвращение» – «Восхождение»). Однако несмотря на очевидную связь заглавий с христианской традицией, художественная философия И. Жданова не растворяется в ней, а по-модернистски осваивает в качестве «духовного опыта человечества». О.А. Дашевская одна из первых проанализировала семантику заглавий стихотворных текстов И. Жданова (на материале книги «Неразменное небо») с точки зрения отражения и преломления христианской метафизики [Дашевская 2005, 111–113]. Исследователь фиксирует трансформацию христианского мифа о земном воплощении души в художественном мире И. Жданова, сохраняющего эвристический потенциал в философской и художественной системах Вл. Соловьева: «воскресение (рождение) – преобразование (смерть) – возвращение (воскресение)» [Дашевская 2005, 112].

При этом частотный анализ показал высокое использование лексемы «воскресение» в книге «Воздух и ветер» (26 сл.), что является показателем программного интереса поэта к основному догмату христианской веры.

Но, в отличие от книги «Неразменное небо», интенция воскресения во внутреннем мире шестой книги И. Жданова, с одной стороны, раскрывает смысловой потенциал в аспекте метафизической интуиции и историко-философских построений поэта, но, с другой стороны, наполняясь авторским содержанием, становится эквивалентной ждановской идее возвращения. Другими словами, поэт сохраняет общую историческую динамику в рамках христианской картины мира, неизбежно ведущую к концу времен как необходимого условия Воскресения (см.: «Поезд»). Последнее подчеркивается в заключительном заглавии книги («Когда времена проходят» [Жданов 2006, 168]). В то же время поэт направляет вектор духовного развития человека на возвращение в дом как прообраз всеобщего единения людей. Это приводит к формированию в его художественных текстах индивидуально-авторского мифа (см.: [Чижов 2017, 209–252]).

Нужно подчеркнуть, что возвращение не приравнивается поэтом к повторению, поскольку последнее в сопоставлении с воскресением в одноименном заглавии программной прозаической миниатюры отвергается как ложное: «Но цель повторения – восстановление утраченного времени, воскресение же всегда владеет нерастрчиваемым временем. Потому что *повторение – это ревность, а воскресение – любовь*» [Жданов 2006, 132]. В результате в системе заглавий книги «Воздух и ветер» воплощается как линейное мировосприятие автора в рамках христианской традиции, предполагающее конечное и эсхатологическое развитие истории, так и идея возвращения к единству людей и мира, ориентированная на преодоление катастрофической предопределенности исторических событий.

В заглавиях «природного ряда» также прослеживается номинация стихотворных текстов, где присутствует динамика, устремленность: «Ода ветру», «Ты, как силой прилива...», «Плыли и мы в берегах...», «Холмы», «Гора». Если в первых трех заглавиях динамизм природной стихии (ветра и воды) открыто выражается, то в последних двух его актуализация возможна за счет ассоциативного сближения с ситуацией восхождения. Отдельно нужно сказать о ветре, поскольку эта ключевая природная стихия в лирике И. Жданова, программно вынесенная в заглавие рассматриваемой книги, является сюжетообразующим звеном многих стихотворений поэта. Ветер в художественном мире автора книги «Воздух и ветер» – разрушительная, inferнальная сила и в то же время искомый элемент мистериального преобразования человека и мира [Чижов 2017, 238–253]: «Один стакан, и тот разбит, / со дна Алenuшка глядит, / и ветер шепот шевелит. / Мы молча в шепот сходим / и там себя находим» [Жданов 2006, 33].

Помимо семы динамики, в заглавиях группы «Природный мир» наличествует традиционная для данного сегмента сема цикличности, например: «Осень», «Зима», «День». С циклическим ритмом умирания и возрождения живой природы резонирует бытие ждановского человека, осознающего себя частью всеединого мира. В данном ключе следует рассматривать заглавие стихотворения «На новый год», укорененное в традиции русской рождественской поэзии (например, «Новый год» Н. Некрасова,

«На новый 1816 год» Ф. Тютчева, «Рождественский романс» И. Бродского и др.). Лирическое событие текста – мистериальное обновление мира – имеет мифологическую основу, а именно отсылает к годовым (циклическим) ритуалам: наступающий год тигра лирическому субъекту представляется в образе ковчега (мифологической модели мира), разделенного на ярусы-времена года: «Вооруженный четверней сезоном, / сияющих как ярусы ковчега, / всплывает год под шорохом кометы, / бросающей тигриные следы. / И мы вступаем на помост вседневный: / Мы нижний ярус отведем для снега, / Второй засеет, третий даст нам всходы, / А на последнем будем ждать плоды» [Жданов 2006, 100]. В этих стихах поэт утверждает веру в активизацию жизнестроительных потенциалов человека на основе восстановления мистериального мировосприятия, сочетающего элементы христианской и языческой метафизики.

Среди «природных» заглавий выделяется «Неразменное небо», поскольку содержащиеся в нем компоненты – определение и определяемое слово – несут семантику статики, стабильности, неизменности, постоянства.

В таком же значении используются поэтом заглавия «Дом» и «Где срок сороков», сравним: «Знать бы, в каком краю будет поставлен *дом* / тот же, каким он был при роковом уходе, / можно было б к нему перенести тайком / то, что *растратить нельзя* в нежиге и свободе» [Жданов 2006, 125]. Обозначенная семантика в «Неразменном небе» подчеркивается фольклорным подтекстом: неразменный рубль или пятак – сказочный атрибут героя, который при любых условиях возвращается в нерастратченном виде к своему владельцу. В результате в ждановской формуле неба актуализируется неразменность небесной твердыни и преодолевается неподвластная человеческому сознанию (метафизическая) «высота», отделяющая мир земной от мира небесного («*парень и дыбу*» [Жданов 2006, 113]). Именно люди в рассматриваемом стихотворении, разрушив стену духовной разобщенности, словно демиург, восстанавливают мироздание, где небо является неразменным и «соразмерным» человеку [Жданов, Шатуновский 1997, 32]: «И по мере того как земля, расширяясь у ног, / будет снова цвести пересверками быстрых дорог, / мы увидим, что небо начнёт проявляться и длиться, / как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы, – / мы увидим его и поймём, что и это порог» [Жданов 2006, 102]. Нужно отметить, что О.А. Дашевская обосновала возможность интерпретации образа «неразменное небо» как «аналога дома и человеческого всеединства» [Дашевская 2005, 114].

Неразменностью в лирике И. Жданова наделяется еще и воздух – вторая ключевая стихия, представленная, наряду с ветром, в заглавии книги. Данный образ в текстах поэта, в соответствии с мифологической традицией, символизирует духовную основу бытия, животворную энергию природного мира, сообщающуюся с миром души человека, сравним: «Дуновение же, дыхание связаны с принципом жизни, животворящим духом, эманацией (ср. др.-евр. *ruah*, др.-греч. *πνεύμα*, лат. *spiritus* – слова, обознача-

чающие как дыхание, так и дух, а также рус. «дух» и «воздух»; ср. также представление о душе – дыхании)» [Мейлах 1980, 241]. Так, в стихотворении «Ода ветру» мистериальное разрушение ветром мироздания описывается через образные параллели в форме рифмы и анафоры, раскрывающие внутреннюю форму лексемы «воздух»: «И *воздух* рифмами прошит, / и чернота меня слепит / и за собою тянет. / И, ветром каменным полны, / шуршат седые валуны, / мерцают сжиженные сны, / и в них *дыханье вянет*» [Жданов 2006, 64].

Неслучайно поэт в одном эссе, размышляя об условиях гармонии, утверждает, что возможность явления красоты, мира зависит от существования «вечности, духа» как первоосновы, на которую наброшена «некая парча», что образует форму. И если в наше время эта парча – «гноище, язвиге», то в обретении «гармонии ее прообраза», считает поэт, «остается прорвать ее, и если за ней бездна – пройти бездну, иного не остается» [Жданов 2006, 155]. (На модернистский генезис ждановской мифопоэтической модели мира указывает следующее программное высказывание Вл. Соловьева по поводу поэзии Ф. Тютчева: «Наш поэт одинаково чуток к обеим сторонам действительности; он никогда не забывает, что весь этот светлый, дневной облик живой природы, который он так умеет чувствовать и изображать, есть пока лишь «*златотканый покров*», *расцвеченная и позолоченная вершина*, а не основа мироздания» [Соловьев 1914, 125]).

В высказывании поэта для нас важна актуализация двух важнейших компонентов, определяющих идейно-тематическое своеобразие его поэтической системы, – первооснова бытия и мистериальная направленность. На наш взгляд, две эти составляющие в образной форме наличествуют в заглавии книги: воздух, учитывая обозначенный выше мифопоэтический подтекст, выступает в качестве неразменной первоосновы, тогда как ветер, являясь хаотической стихией, становится динамическим элементом мистериального преобразования (обновления) человека и мира. Причем воздух и ветер, подчеркнем, – стихии соприродные, потому что, как было показано выше, *дуновение* <ветра> коррелирует с *дыханием*, *духом* и *душой*.

Наконец, обратимся к еще одной группе заглавий в книге «Воздух и ветер», которые в большинстве своем являются жанровыми и относятся к различным видам искусства. Около трети заглавий данной семантической группы отсылают к музыкальному искусству: «Контрапункт», «Концерт», «Джаз-импровизация», «Рапсодия отопительной системы», «Собачий вальс». Известно, что поэт в молодости серьезно увлекался классической и неклассической музыкой, изучал поэтику музыкальных произведений [Козлова, Изотова 2017, 31]. Этот интерес проявился не только в характерных заглавиях, но и в просодии стихотворных текстов, воссоздающей ритмическое и мелодическое своеобразие музыкальных композиций (см.: «Джаз-импровизация» и «Рапсодия отопительной системы»).

Другие заглавия относятся к портретной живописи и фотографии («Портрет», «Портрет отца»), декоративно-прикладному искусству («Орнамент»), иконописи («Оранта»), жанровой системе лирики («Поэма до-

жда», «Ода ветру», «Баллада»), системе литературных персонажей («Персонаж», «По поводу Дон-Кихота»). В результате в заголовочном комплексе книги «Воздух и ветер» возникает в некотором роде синтез искусств, отсылающий к творчеству поэтов-модернистов: например, синтезирующее начало музыки в художественном мышлении символистов и синхронное восприятие культурных эпох в поэзии акмеистов.

Нужно отметить, что во многих стихотворениях с жанровыми заглавиями прослеживается мистериальный сюжет. Так, в «Концерте» процесс возникновения поэтического слова как музыкальная импровизация становится мистериальным действием, направленным на преодоление разобщенности (стены разногласия становятся прозрачными) и восстановление утраченного единства между людьми: «Наполни шорохами звук, / верни его в зерно немое – / пускай он выпадет из рук. / И прорастет, усилясь вдвое, / в молчанье брошенный испуг. / А после стены прорастут / своей прозрачностью, и лица / из тьмы появятся. И тут / никто не сможет поручиться, / что стебли нас не обоймут» [Жданов 2006, 52]. Учитывая, что заглавие в художественном творчестве несет повышенную семантическую нагрузку, замещая основной текст и аккумулируя его смысловый потенциал [Кржижановский 1931, 17], можно говорить о мистериальной основе мира искусства, наравне с миром природы, в ЗФК книги «Воздух и ветер». Неслучайно в некоторых заглавиях стихотворений И. Жданова происходит совмещение лексических компонентов, относящихся к семантическим группам «Искусство» и «Природный мир», в частности, в упомянутой выше «Оде ветру» и «Поэме дождя».

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что в семантике заглавий книги «Воздух и ветер» воплощается авторская концепция времени и истории. Ее можно описать как синкретическое совмещение линейной направленности в будущее и мистериального возвращения к актуальному прошлому в зоне самосознания человека как всеискупляющего и гармонизирующего настоящего, освященного духовным единением с Другим (человеком, природным миром, Богом). По большому счету И. Жданов в новых культурно-исторических обстоятельствах пытается решить задачу, что стояла перед старшими модернистами (в частности, акмеистами). Эту задачу поэт формулирует следующим образом в предисловии к книге «Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова»: «стихи – это то, что, не являясь дневником, имеют отношение к освидетельствованию, к нахождению равновесия между частным существованием и общей историей» [Жданов, Шатуновский 1997, 6]. Именно О. Мандельштам и А. Ахматова стремились восстановить «соотносимость истории и человека» путем синхронизации «нравственно-личностной памятью» в актуальном настоящем эстетического опыта предшествующих эпох: «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба» [Левин и др. 1974, 51].

Отсюда дополнительный смысл обретает датировка заглавий разделов в книге «Воздух и ветер» как не столько фиксация времени создания по-

этом стихотворных и прозаических текстов, сколько актуализация этапов духовного пути частного человека, остро переживающего трагический ход истории XX века. В этом контексте жанровые заглавия, несущие, подобно заглавиям группы «Природный мир», семантику мистериальности, прочитываются еще и как образ мира большой культуры, куда транслируется поэтом духовный опыт по преодолению всеобщей «немоты», богооставленности, разрыва между людьми и эсхатологической заданности развития истории.

Для нас важно, что С.М. Козлова обосновала генезис ждановского понимания времени и истории с точки зрения онтологической философии поэта, «в основе которой древняя аграрная идея кругооборота природы, вечной смены и возвращения духа и материи в их неразложимом единстве», «ощущение народного христианства», идейная основа учения «Платона и неоплатонизма (Плотин, Августин Блаженный, русская философская традиция)» [Козлова, Изотова 2017, 65–67]. Обнаруженные семантические доминанты заглавий выражают архетипический комплекс народной мифологии аграрной Сибири в качестве мистериальной составляющей онтологической философии автора книги «Воздух и ветер». И если в поэзии акмеистов (1910–1920-х гг.) преодоление трагического разделения истории и человека мыслится творческими силами «авторского “Я”», что «оказывается равновеликим культуре, природе, истории» [Левин и др. 1974, 59], то ждановское «освидетельствование» предполагает поиск единства Бога, людей, природного мира с точки зрения актуализации мистериальных ресурсов народной сибирской духовности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселова Н.А. Заглавия литературно-художественного текста: онтология и поэтика: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.06. Тверь, 1998.
2. Веселова Н.А., Орлицкий Ю.Б. Заметки о заглавии // Арион. 1998. № 1. URL: <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/vesel-ork.htm> (дата обращения 20.05.2019).
3. Дашевская О.А. Некоторые аспекты метафизики всеединства в книге И. Жданова «Неразменное небо» // Мифотворчество В. Соловьева и «соловьевский текст» в поэзии XX века. Томск, 2005. С. 116–127.
4. Джанджакова Е.В. О поэтике заглавий // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 207–214.
5. Дойти до полного предела. Иван Жданов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского // Топос. 2003. URL: <http://www.topos.ru/article/1170> (дата обращения 20.05.2019).
6. Жданов И.Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М., 2006.
7. Жданов И., Шатуновский М. Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова. М., 1997.
8. Колеватых Г.М. Заглавие в русской поэзии 1980–1990-х гг.: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Калуга, 2008.
9. Козлова С.М., Изотова Я.П. Иван Жданов: о себе, о нем, о его творчестве //

Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография (Литературные звезды Сибири; вып. 3) / отв. ред. С.А. Комаров. Тюмень, 2017. С. 16–72.

10. Кржижановский С. Поэтика заглавия. М., 1931.

11. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8. С. 47–82.

12. Мейлах М.Б. Воздух // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 241.

13. Мирошникова О.В. Специфика рецепции и анализа лирической книги // Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические штудии – 3. Учебное пособие / отв. ред. О.В. Мирошникова. Омск, 2003. С. 16–22.

14. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

15. Орлицкий Ю.Б. Заглавие // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 74–75.

16. Соловьев В.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. СПб., 1914.

17. Тюпа В.И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

18. Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М., 2006.

19. Чижов Н.С. Поэзия Ивана Жданова: проблемы поэтики // Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография (Литературные звезды Сибири; вып. 3) / отв. ред. С.А. Комаров. Тюмень, 2017. С. 158–343.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Doyti do polnogo predela. Ivan Zhdanov otvechayet na voprosy Dmitriya Babil'skogo [To Reach the Limit Point. Ivan Zhdanov Answers Dmitry Babil'sky's Questions]. *Topos*, 2003. Available at: <http://www.topos.ru/article/1170> (accessed 20.05.2019). (In Russian).

2. Levin Y.I., Segal D.M., Timenchik R.D., Toporov V.N., Tsiv'yan T.V. Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsial'naya kul'turnaya paradigma [Russian Semantic Poetics as Potential Cultural Paradigm]. *Russian Literature*, 1974, no. 7/8, pp. 47–82. (In Russian).

3. Tyupa V.I. “Doktor Zhivago”: kompozitsiya i arkhitektonika [“Doctor Zhivago”: Composition and Architectonics]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 1, pp. 380–410. (In Russian).

4. Veselova N.A., Orlickiy Yu.B. Zametki o zaglavii [The Notes on Titles]. *Arion*, 1998, no. 1. Available at: <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/vesel-orl.htm> (accessed 20.05.2019). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Chizhov N.S. Poeziya Ivana Zhdanova: problemy poetiki [Ivan Zhdanov's Po-

etry: the Issues of Poetics]. *Komarov S.A. (ed.) Russkaya poeziya Sibiri XX veka: Ivan Zhdanov: monografiya (Literaturnyye zvezdy Sibiri; Vol. 3)* [The Russian Poetry of Siberia of the 20th Century: Ivan Zhdanov: Monograph (Literary Stars of Siberia)]. Tyumen, 2017, pp. 158–343. (In Russian).

6. Dashevskaya O.A. Nekotoryye aspekty metafiziki vseystva v knige I. Zhdanova “Nerazmennoye nebo” [Some Aspects of Metaphysics of a “Vseystvo” in the Book by I. Zhdanov “The Unchangeable Sky”]. *Mifotvorchestvo V. Solov'yeva i “solov'yevskiy tekst” v poezii XX veka* [V. Solovyov's Formation of Myths and “the Solovyevsky Text” in 20th Century Poetry]. Tomsk, 2005, pp. 116–127. (In Russian).

7. Dzhandzhakova E.V. O poetike zaglaviy [About the Poetics of Titles]. *Lingvistika i poetika* [Linguistics and Poetics]. Tomsk, 1979, pp. 207–214. (In Russian).

8. Kozlova S.M., Izotova Ya.P. Ivan Zhdanov: o sebe, o nem, o ego tvorchestve [Ivan Zhdanov: On Himself, On Him, on his Legacy]. *Komarov S.A. (ed.) Russkaya poeziya Sibiri XX veka: Ivan Zhdanov: monografiya (Literaturnyye zvezdy Sibiri; Vol. 3)* [The Russian Poetry of Siberia of the 20th Century: Ivan Zhdanov: Monograph (Literary Stars of Siberia)]. Tyumen, 2017, pp. 16–72. (In Russian).

9. Meylakh M.B. Vozduh [Air]. *Mify narodov mira: Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1980, pp. 241. (In Russian).

10. Miroshnikova O.V. Spetsifika retseptii i analiza liricheskoy knigi [The Specifics of the Reception and Analysis of a Lyrical Book]. *Miroshnikova O.V. Kniga kak khudozhestvennoye tseloye: razlichnyye aspekty analiza i interpretatsii. Filologicheskiye shtudii – 3. Uchebnoye posobiye* [The Book as an Artistic Unity: Various Aspects of the Analysis and Interpretation. Philological Studies – 3. Education Guidance]. Omsk, 2003, pp. 16–22. (In Russian).

11. Orlickiy Yu.B. Zaglaviye [The Title]. *Tamarchenko N.D. (ed.) Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 74–75. (In Russian).

(Monographs)

12. Fomenko I.V. *Prakticheskaya poetika: ucheb. posobiye dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Practical Poetics: A Textbook for Students of Philological Faculties of Higher Educational Institutions]. Moscow, 2006. (In Russian).

13. Krzhizhanovskiy S. *Poetika zaglaviya* [The Poetics of Titles]. Moscow, 1931. (In Russian).

14. Orlickiy Yu.B. *Stikh i proza v russkoy literature* [The Verse and Prose in the Russian Literature]. Moscow, 2002. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. Kolevatykh G.M. *Zaglaviye v russkoy poezii 1980–1990 godov* [The Title in the Russian Poetry of the 1980s–1990s]. PhD Thesis Abstract. Kaluga, 2008. (In Russian).

16. Veselova N.A. *Zaglavniya literaturno-khudozhestvennogo teksta: ontologiya i poetika* [The Titles of the Literary and Artistic Text: Ontology and Poetics]. PhD Thesis Abstract. Tver', 1998. (In Russian).

Чижов Николай Сергеевич, Тюменский государственный университет.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: русская литература XX века, неклассическая поэзия, аксиология художественного творчества, историческая поэтика.

E-mail: n.s.chizhov@utmn.ru

ORCID ID: 0000-0001-7636-0780

Nicolay S. Chizhov, Tyumen State University.

Candidate of Philology, Senior Lecturer of Russian and Foreign Literature Department. Research interests: Russian literature of the 20th century, nonclassical poetry, axiology of artistic creativity, historical poetics.

E-mail: n.s.chizhov@utmn.ru

ORCID ID: 0000-0001-7636-0780

Филология плюс...
Philology and...

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00046

A.V. Shvets (Moscow)

**“POEM-PAINTINGS” BY V. KAMENSKY: PERFORMATIVE
GESTURE AND ITS MATERIAL EMBODIMENT**

Abstract. The paper focuses on the poem-paintings (“stikhokartiny”) by V. Kamensky, verbo-visual texts published in his experimental book “Tango with Cows” (1915). Given that the poems were seen as located halfway between literature and painting, the author tries to account for the hybrid character of the poems by placing them in a wider communicative and aesthetic context. One of the contexts to be taken into consideration is the visual arts background, namely, artistic exhibitions that became a site of meeting for most Futurist poets. Besides providing futurists with publishing and financial resources, visual arts unions and groups exerted conceptual influence on the artists suggesting a new aesthetic orientation. That orientation could be described as stressing the pragmatic dimension of the text over its semantics, choosing an act produced by the words over their literary meaning. Elaborating on that artistic choice, the paper addresses scandal as a PR strategy and asserts that this strategy was promoted by the means of gesture as a device. A few examples and testimonies from Futurist practices are examined as the body of evidence. Then the paper transitions to arguing that gesture as a device for generating an overall pragmatic effect of shock, scandal etc. could be recreated virtually, by material properties of the book. A few examples of Futurist productions are called for to prove the point. Then the paper provides a thorough analysis of one of ferroconcrete poems.

Key words: avant-garde; futurism; Kamensky; ferroconcrete poems; performance; gesture.

А.В. Швец (Москва)

**«Стихокартины» В. Каменского: перформативный жест
и его материальное воплощение**

Аннотация. Автор анализирует «стихокартины» В. Каменского (также известные под названием «железобетонные поэмы»), вербо-визуальные тексты, опубликованные в экспериментальной книге стихов «Танго с коровами» в 1915 г. Утверждая, что современники рассматривали «железобетонные поэмы» как промежуточный жанр между картиной и стихотворением, автор пытается проанализировать гибридный характер этих произведений, помещая их в более широкий социо-эстетический коммуникативный контекст. Один из значимых контекстов –

контекст изобразительного искусства – или, если точнее, взаимодействий поэтов-футуристов и художников в рамках выставок, ставших для многих из них местом встреч и знакомств. Художественные объединения не только (иногда) обеспечивали футуристов публикационными и финансовыми возможностями, но также оказывали на них концептуальное влияние, в частности, предлагая им новую эстетическую установку. Эта установка состоит в акцентировании прагматики текста над его семантикой, фокусе на действии, производимом словами, а не на их буквальном смысле. Раскрывая специфику подобного эстетического выбора, автор рассматривает скандал и привлечение внимания как рекламную стратегию футуристов, ключевым приемом для создания которой был жест, опираясь на некоторые примеры из реальной практики выступления поэтов. Затем автор утверждает, что жест как инструмент создания особого прагматического эффекта мог быть воссоздан виртуально, при помощи материальных качеств публикации, подкрепляя тезис несколькими примерами из публикационной практики. Статью завершает анализ одной из «железобетонных поэм».

Ключевые слова: авангард; футуризм; Каменский; железобетонные поэмы; перформанс; жест.

When Vassily Kamensky published so-called ferroconcrete poems (железобетонные поэмы) in 1915, hardly anyone would classify these graphic constructions as poetic texts. The poems had to be seen rather than conventionally read, which seemed to be problematic for the first readers. Ilya Zdanevich (strangely enough) scoffed at the idea of “giving too much room for the eye” (“уделять слишком много места глазу”) [Молок / Molok 1990, 390–391] since it was not “appropriate” [Молок / Molok 1990, 390–391] for poetry; Sergei Spassky called ferroconcrete poems “bizarrely split into graphic blocks” (“причудливо разграфленные”) [Спасский / Spassky 1940, 23]. Nor were Kamensky’s texts recognized as examples of painterly art: “His pieces of color calico sewn together and strewn with weird words... are not paintings at all” [Молок / Molok 1990, 401].

Thus, ferroconcrete poems came to be a halfway house between literature and visual arts. Its unorthodox character could be neatly captured by Kamensky’s own genre definition, “поэм-картина” (стихокартина) (also see [Фешченко / Feshchenko 2015] [Стригалева / Strigaleva 1995]). Yet this definition begs the question of a context of socio-aesthetic communication in which a need for such a genre definition might have risen, and of peculiar aspects inherent to this genre and called for by that context.

Visual Arts Background: “Impressio”, not an “Illustrated Supplement”

According to Kamensky’s testimony, the beginning of his literary career could be traced as early back as 1910s when a young man would take an apprenticeship in literature as an editor of a little magazine “Vesna” (characterized by his contemporaries as a site for graphomaniacs buying out space for printing verse [Спасский / Spassky 1940, 4]). Kamensky invested a lot of energy into

mastering the craft of literary writing (“built new images”, “reformed literary patterns” [Каменский 1968, 77]). While trying to establish his literary presence, Kamensky was repelled by “boredom”, writerly isolation and a lack of opportunity to be noticed in the literary world.

Around 1909–1908 [Харджиев / Khardzhiyev 2006, 42], Kamensky would visit the exhibition of modern painting (вернисаж выставки картин современной живописи) to meet the brothers Burliuk, the future nucleus of Cubo-Futurist group, and Nikolay Kulbin, a doctor, trying his hand at painting, and a patron of arts sponsoring the exhibition, along with other painters. At that time, visual arts institutions served as a platform for meeting like-minded individuals and as a source of new aesthetic conception.

For artists, clustering around David Burliuk, a peculiar kind of experience takes center stage. It comes down to the painter’s particular sensibility of perceiving the reality, or the structures of his visual experience, translated into the art of painting. At the exhibition in 1909, Kulbin would elaborate that a painter like him, an impressionist, communicated an “impression”, the way the painter sees the world. Communicating this kind of sensibility presupposes rendering the dynamics of a feeling rather than picturing a referent, since the painting is not “a free illustrated supplement to *Neva* magazine”, in Burliuk’s phrase [Каменский / Kamensky 1968, 86].

Kamensky advocates and reiterates the stance expressed in Kulbin’s circle later, in 1912, in his short note on Impressionists paintings (*On Modern Art*). In his view, an impressionist communicates “perceptions” (восприятия), and these perceptions could be described as “a host of sensations, merging into certain organized series of soul movements and moods” (“Это множество ощущений, слившихся в очень определенные стройные ряды душевных переживаний”) [Каменский / Kamensky 2018, 18].

An emphasis on “impression”, first discovered in the visual arts, foregrounds a “transverbal” level of communication, the locus of a pragmatic import of the text, with regards to literature. Pragmatics lays stress not on the semantics of discrete verbal units and their meanings but rather *on an act* produced by the words, its effect, residing “between the lines”. As Russian theorist S. Zenkin posits, this movement to a transverbal dimension of literary pragmatics, “beyond the word” (*au-delà du mot*) [Zenkin 2018], pulls into the orbit of analytical attention such terms as *gesture*, *priyem* (device; technique), in its primary meaning: an act, a *physical movement*; intonation (as a synthesis of articulatory, bodily movements, vocal inflection, and linguistic meanings).

“The Easiest Way to Get in”: Scandal as a Literary Strategy, Gesture as a Device

At the 1909 exhibition Kamensky met the Burliuks and their colleagues, not knowing that this encounter would prove to change his literary career. The company would hold together for a few years, attracting new poetically-minded sympathizers (such as Khlebnikov in 1910, Livshits in 1911, Mayakovsky,

Kruchenykh in 1912) and transforming first into the literary group called *Hylaea* (in 1912), and then appropriating a scandalous nickname “futurism” (in 1913), coined by Marinetti in Italy and popularized in Russia by Igor Severyanin [Markov 1968, 61–62].

The group’s first move, a collection “A Trap for Judges” went largely unnoticed in the literary world, with more blows to come. Piggy-backing off the resources of artistic groups (such as Jack of Diamonds and Union of Youth) under the aegis of David Burliuk, hylaeans managed to be invited to the debates about modern visual art, hosted by artistic groups, as speakers (February 1912 and February 1913 debates of Union of Youth and Jack of Diamonds). These debates became an instrumental platform for shaping and articulating new group’s literary program and finding new allies and opportunities for publication [see Крусанов / Krusanov 1996]. After the debates, an avalanche of books followed, starting with a “A Slap in the Face of Public Taste”, Khlebnikov’s and Kruchenykh’s “A Game in Hell”, Kruchenykh’s “Old-Fashioned Love”, a collection “A Trap for Judges II” etc. [see Janecek 1984]. Literary evenings ensued, resulting in a tour across Russian provinces.

An interest toward a transversal act on the part of Russian futurists, albeit informed by visual arts, seemed to have practical reasons. Coming up with a pragmatically successful (meaning: recognized by the public as such [see Йоффе / Yoffe 2012]) act was at heart of Russian futurism PR strategy. Pragmatics-wise, acting out and reaching the addressee by the means of a deliberately calculated act, sometimes to the detriment of getting across the literal content of the message, attracted much needed readerly attention so that futurists could stop being an obscure and minor unknown group and obtained some symbolic capital and an audience.

One of the strategies of emphasizing act over the semantics of message was scandal, to the point of becoming an unofficially declared term. When writing a history of Russian futurism, Kruchenykh made a note: “Futurists’ scandals were not drunk scandals, the likes of which we encounter in everyday life... but purely literary, serving as an advertisement” (“скандалы ф<у>туристов</ф> не пьяные ск<андалы>, не бытовые, житейские... а чисто лит<ературного> порядка для рекламы” [Гурьянова / Gur’yanova 2006, 19]). Shklovsky would advocate scandal as a strategy too, stressing that “the very thought of getting published was impossible yet one could have a public presentation” (“о том, чтобы печататься, не было и разговора, но можно было и выступать”). A presentation required a poster, with an abstract sounding as if “the Turks had conquered the city and were announcing it with the beats of their drums” (“такие тезисы, будто турки заняли город и оповещают об этом под барабан”), for journalists to pick up on. “A journalist, – concluded Shklovsky, – has to be given the easiest way to get in. And the journalist would not go beyond the doorstep” [Шкловский / Shklovsky 1966, 240].

Ways of provoking the addressee (who could be both real and imaginary), performing an act and thus stirring a potential scandal were manifold. Often scandal was associated with the device of “impeded perception” when routine

habits of meaning-making all of sudden fail, confronting an unfamiliar phenomenon. (Futurists’ practice of using this device would be epitomized and extended as applicable to art in general several years later in Shklovsky’s essay “Art as a Device”). In terms of technique, deautomatization of perception was produced by relying on performative practices, including gesture. Gesture could be defined, according to J. Kristeva, as “the elaboration of the message, the work which precedes the constitution of the sign (of the meaning) in communication” [Kristeva 1978, 267]. Gesture is placed before the meaning communicated orally or in written speech, as a process of constituting the meaning in front of the addressee.

In 1911, David Burliuk at his home estate would rehearse a presentation of a painting at a Jack of Diamonds winter exhibition of 1912 in front of B. Livshits. While the Cubist portrait was being polished by his brother, David improvised an analysis of the painting by shouting out esoteric phrasings (“The canon of transposed construction!”, “Switching the planes of a projection!”, “A synthetic landscape: elements of sky and planes disintegrating, introduced from four points of view”) (“Перемена плоскостей проекции!”, “Синтетический пейзаж: элементы неба и моменты разложения плоскостей, интродуцированные в изображение с четырёх точек зрения”) [Лившиц / Livshits 1933, 38]. The ultimate goal consisted in producing an effect of an “impede<d> perception” to “detach perception from a habitual reflex” [Лившиц / Livshits 1933, 38], with the issue being not the term “transposition of a construction” itself but the way this term was perceived [Лившиц / Livshits 1933, 38]. That effect was created by a performative gesture of appropriating recondite and erudite vocabulary and employing the utterance in a playful manner.

The same effort to “detach perception from a habitual reflex”, or to break conventional expectations, was made by Kruchenykh at “The First Recital of Speech Creators” (“Первый вечер речетворцев”) on 13 October 1913 [Markov 1968, 133] when the poet allegedly “spilled a glass of hot tea on the first row of orchestra seats” [Markov 1968, 134], to the outrage of the audience. In reality, spilling a glass of tea was a performative gesture, a staged act, according to the author:

Мне подали чай. Я его выпил, пока все сидели. Осталось немного на дне. Когда надо было вступать... посмотрел... сзади меня стояла... декорация. Я тогда читаю стихотворение... выплескиваю чай назад... Но журналистам... нужно было “сочинить” что-нибудь... Впереди в зале сидели гусары с дамами, хорошо одетыми... Можете себе представить, что со мной было бы, если бы я это проделал по-настоящему» [Крученых / Kruchenykh 1990, 231].

I was given some tea. I finished the tea while the audience was waiting. There was some left... When it was my turn, I took a look around... there was a decoration behind me... Then I read the poem... and spilled the tea leftovers behind my back... But journalists had to “come up” with something... The front row was taken by hussars with their ladies in fine clothing... You could only imagine what would have happened to me, had it been for real [Крученых / Kruchenykh 1990, 231].

The gesture of spilling tea went against the conventions of a public recitals as an uncommon practice, and the effect was immediately exaggerated, so that a scandal became almost real.

Gesture and Its Material Embodiment

The performative gesture was not solely restricted to the reality of performance (with or without audience). The gesture also obtained a material embodiment in the form of small books of poetry, leaflets and posters. Some of these productions boasted an unusual material in terms of its tactile qualities, not really “fit” for print. “A Trap for Judges”, as well as “Tango with Cows”, was made out of thick, cheap wallpaper leaves with decorative patterns on the reverse side of each leaf. The poster for “The First Recital of Speech Creators”, on the other hand, was printed on toilet paper (not perforated toilet paper rolls that we have today but rather packages of flat sheets, made out of poor quality paper). The lithographs of Kruchenykh were described as “usually the cheapest and... the most perishable variety; thin, brittle and made of wood pulp” [Janecek 1984, 70].

Such a strange choice in all cases was motivated not only by financial constraints but also by the desire to shock the reader out of her complacency, breeding scandal in the absence of the author, by proxy of his books (defined as “literary bombs” [Каменский / Kamensky 1968, 96]).

The material embodiment of the text implied an active interaction with it, an alternative use of the book. Khlebnikov and Kruchenykh suggested the following in their manifesto “Word as Such”: “Once you’ve read it (the book – A.S.) – tear it up” [Kruchenykh, Khlebnikov 2004, 62]. Tearing texts up, cutting the thick paper, looking at the page rather than through it, touching rough edges of the book, actively interacting with it instead of passively holding a book in one’s hands were the options on the table. This interaction was also a gesture capable of impeding routine ways of perception, yet a gesture accomplished on the part of the reader.

The material cover of a text presupposes a deautomatizing gesture on the part of the reader but could also be said to contain the authorial gesture, or the gesture of an imaginary subject behind an utterance. In the manifesto “Letter as Such”, Khlebnikov and Kruchenykh state “(1) that mood influences handwriting during writing; (2) that the handwriting, idiosyncratically influenced by mood, conveys this mood to the reader independently of words” [Janecek 1984, 90]. “A text transcribed... by one who is not reliving the original experience while transcribing, loses all the charms with its script” [Janecek 1984, 90–91]. The written word contains the dynamics of a gesture of writing, inspired by the mood as a sum of affective and physical sensations. This affected and affective gesture is reproducible by the reader and, while being repeated, generates the same emotion in her, thus making the reader replace the conventional meaning of the word with an affective, defamiliarizing, idiosyncratic one.

This understanding is projected onto the printed word. The size, font choice,

curves and thinness as characteristics of a printed letter are also indicative of a certain “dynamics” and of a certain movement, especially when there is a typographic contrast between the letters with regards to these aspects. The line, abounding in typographic play, partakes of “cinematography”, as Kruchenykh termed it in 1919, speaking of Zdanevich’s typographic experiments (“cinema of perpendiculars”, “кинематограф перпендикуляров” [Крученых 1919, 1], perpendiculars being the lines of letters). The lines, changing from one letter to another, defamiliarize the look of the word and are seen independently of it, as moving elements. The letters become “actors”, stretching and gesturing with their “bodies” in front of the reader. Such text is seen as producing a performative effect on the viewer, not just communicating information. For instance, a poster of a Futurists evening, with its unconventional typographic design, was described as “agitating” and “deafening” [Спасский / Spassky 1940, 22].

Vasya Kamensky’s Airplane Flight in Warsaw

Kamensky’s experiments are located at a crossroads of performative practices (including gesture) and their material embodiment, in this case taking shape of a strangely shaped book, printed on wallpaper, with top edges of pages cut.

Let us have a look at the poem *Vasya Kamensky’s Airplane Flight in Warsaw*, a “visual and sonic evocation of an airplane takeoff” [Janecek 1984, 159], according to Gerald Janecek. Indeed, the poem focuses on the biographical experience of driving an airplane [Желтова / Zheltova 2018, 83] (Kamensky received pilot’s certificate) on a runway and taking off the ground. In this poem, a sonic and sensory bodily experience of being on an airplane is staged and performed visually.

The poem is turned into a “verbal icon”, consisting of a triangular-like text (in fact, it is rather a combination of one triangle and a trapezoid structure with rounded lines), a line underneath, and a typographically baffling heading, with the letters breaking the grid of a linear sequence by varying in size, font, and typographic pressure and extending into either the superscript or subscript areas. A bewildering array of fonts, sizes, space and capitalization choices is preserved in the body of the poem as well, so that the words are torn apart, broken down into smaller fragments, and regrouped within a sentence. Spaces, often breaks off in midword, form, in Janecek’s observation, three “vertical corridors”, piercing the text of the poem and eventually intersecting at the “ю” and “i” letter positions, presumably ending at the “i”’s dot.

In iconic terms, that visual form might be said to represent several things. First obvious guess would an airplane runway, receding while the aircraft gains speed. Secondly, the triangle with three “vertical corridors” is indicative of an airplane keel, with the axes forming a tail-skid. Third, the “corridors” and the whole spaced structure are also reminiscent of wings support, with the cables extended from two vertical poles to the wings (much like in a suspended bridge).

In terms of gestures and physical experiences, the spatial arrangement of

words plays a crucial role. Blank spaces inserted in the middle of a word abound in the poem and shape a particular rhythm, evoking a physical sensation. The first line, devoid of unorthodox spacing, might be read as possessing a conventional iambic rhythmic pattern (iambic hexameter): “Аэродром. Толпа. Механик суетится”. That conventional rhythm is discarded in the next lines because of unusual spacing in the middle of words, suggesting an alternative rhythm of reading:

контакт есть з_авелпро_пеллеръ
 ВЕТЕР В_ЗДРоГ_НуЛикРы_ЛБЯ ЗН
 вдруг легко земля ук_атила
 ПОЛО_сы пол_ей БЕГУТ в ы ш е
 ГОР_иЗоНт_ы растут све_
 ви_раж кс_олнцу яр_ны_
 в_ыше го_род синь_ю
 трепе_т величї
 альн_айтам
 тум_анито
 чу_ть ещ_

Here, we are dealing with a visual rhythm that translates into our bodily reality. If the first line, containing iambic hexameter, is articulated and read naturally, in a series of consecutive breaths uninterrupted by sudden breaks, the following lines introduce a broken word as a unit and an interrupted breath as a sensation. The break in the process of reading (as a procedure based on seeing and recognizing the word as image) and the attendant break in breathing occurs when we encounter such letter combinations as “з_авелпро_пеллеръ”, “В_ЗДРоГ_Н НуЛикРы_ЛБЯ”, “ук_атила” etc. The reader has to perform a series of glottal stops and sudden pauses, stressing throat and stomach muscles. That process invokes a bodily sensation of experiencing a shift in gravitational force, be it weightlessness or, on the contrary, a stronger gravity pull. Other breaks might suggest an experience of being shaken inside airplane cabin when the aircraft faces turbulence. As a consequence, not only do we see a plane composed out of words while we are reading the poem, but also go through the physical process of taking off by turning graphic rhythms into articulatory movements and bodily sensations.

Finally, the graphic execution of this poem is in alignment with the soundscape referred to in the text. The variance in capitalizing, bolding, italicizing, size and font handling imitates a sonic environment of a take-off. For instance, the lines “контакт есть з_авелпро_пеллеръ”, “ВЕТЕР В_ЗДРоГ_НуЛикРы_ЛБЯ ЗН”, suggest an experience of being unable to make out what is being said in the noise. The words are shouted out loud several times and barely reach the listener, turning into audible fragments (for example, the sentence “завёл пропеллер” repeated three times would turn into “з...!...авёлпро!...пеллер!”, and “вздрогнули крылья” is broken down into “здрог”, “нуликры”). Also, the

combination of uppercase and lowercase letters points to a fluctuation in noise level. Uppercase letters suggest that the noise is getting stronger while lowercase letters indicate a decrease in noise (“НуЛикРы” thus becomes a representation of a noise pattern, with its ups and downs).

Thus, the poet creates a textual installation for an experience of flying, in which the reader sees an image of the space of action, feels its soundscape, performs a series of gestures that could only be performed in that environment.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Гурьянова Н.А. Биография дичайшего. Воспоминания Крученых в литературном контексте 1920–1930-х годов // Кручёных А. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М., 2006. С. 7–29.
2. Желтова Е.Л. Василий Каменский – поэт-авиатор // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные Тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. СПб., 2018. С. 77–101.
3. Йоффе Д.Г. Прагматика и житнетворчество (еще раз о концепции авангарда у М.И. Шапира) // Philologica. 2012. Vol. 9. № 21–23. С. 405–421.
4. Каменский В.В. О современной живописи // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные Тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. СПб., 2018. С. 16–22.
5. Каменский В.В. Путь энтузиаста. Пермь, 1968.
6. Крусанов А.В. Русский авангард: в 3 т. Т. 1. М., 1996.
7. Крученых А.Е. Аполлон в перепалке // Газета 41°. Тифлис, 1919. С. 1.
8. Крученых А.Е. Память теперь много разворачивает. Из литературного наследия Крученых. Berkeley, 1990.
9. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. Л., 1933.
10. Молок Ю.А. Типографские опыты поэта футуриста // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Верн, 1990. С. 387–403.
11. Спасский С.Д. Маяковский и его спутники. Л., 1940.
12. Стригалева А.А. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 505–539.
13. Фещенко В.В. Телесный дейксис в экспериментальной поэзии: опыт Э.Э. Каммингса // Новое литературное обозрение. 2015. № 5 (135). С. 43–55.
14. Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных. Избранные работы о русском футуризме. М., 2006.
15. Шкловский В.Б. Жили-были: воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX в. по 1964 г. Л., 1966.
16. Janeczek G. The Look of Russian Literature. Princeton, 1984.
17. Kristeva Ju. Gesture: Practice or Communication // The Body Reader. Social Aspects of the Human Body. New York, 1978. P. 265–276.
18. Kruchenykh A.E. Khlebnikov V. Word as Such // Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes, 1912–1928 / ed. Anna M. Lawton, Anna Lawton, Herbert Eagle. Washington, DC, 2004. P. 57–62.
19. Markov V.F. Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968.

20. Zenkine S. *La forme et l'énergie : L'esthétique du formalisme russe*. Paris, 2018.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Feshchenko V.V. Telesnyy deysis v eksperimental'noy poezii: opyt E.E. Kamingsa [Body Deixis in Experimental Poetry: E.E. Cummings' Experience]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2015, no. 5 (135), pp. 43–55. (In Russian).

2. Strigalev A.A. Kartiny, "stikhokartiny" i "zhelezobetonnyye poemy" Vasiliya Kamenskogo [Paintings, "Poem-paintings" and "Ferroconcrete poems" by Vassily Kamensky]. *Voprosy iskusstvoznaniya*, 1995, no. 1–2, pp. 505–539. (In Russian).

3. Yoffe D.G. Pragmatika i zhiznetvorchestvo (eshche raz o kontseptsii avangarda u M.I. Shapira) [Pragmatics and Life-Creation (Once More on M.I. Shapir's View of Avant-Garde)]. *Philologica*, 2012, vol. 9. no. 21–23, pp. 405–421. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Gur'yanova N.A. Biografiya dichayshego. Vospominaniya Kruchenykh v literaturnom kontekste 1920–1930-kh godov [An Autobiography of the Wildest One. Kruchenykh's Memories in the Literary Context of 1920-1930s]. *Kruchenykh A. K istorii russkogo futurizma. Vospominaniya i dokumenty* [Toward a History of Russian Futurism. Memories and Documents]. Moscow, 2006, pp. 7–29. (In Russian).

5. Kamensky V.V. O sovremennoy zhivopisi [On Modern Painting]. *Rossomakhin A. (ed.). Vasilij Kamenskiy. Poet. Aviator. Tsirkach. Neopublikovannyye Teksty. Faksimile. Kommentarii i issledovaniya* [Vassily Kamensky. The Poet. The Pilot. The Circus Artist. Unpublished texts. Fax Documents. Commentaries and Articles]. Saint-Petersburg, 2018, pp. 16–22. (In Russian).

6. Kristeva Ju. Gesture: Practice or Communication. *The Body Reader. Social Aspects of the Human Body*. New York, 1978, pp. 265–276. (In English).

7. Kruchenykh A.E., Khlebnikov V. Word as Such. *Lawton A., Eagle H. (eds.). Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes, 1912–1928*. Washington, DC, 2004, pp. 57–62. (In English).

8. Molok Yu.A. Tipografikiye opyty poeta futurista [Typographic Experiments by the Futurist Poet]. *Zaumnyy futurizm i dadaizm v russkoy kul'ture* [Transrational Futurism and Dadaism in Russian Culture]. Bern, 1990, pp. 387–403. (In Russian).

9. Zheltova E.L. Vasilij Kamenskiy – poet-aviator [Vassily Kamensky. The Pilot-Poet]. *Rossomakhin A. (ed.). Vasilij Kamenskiy. Poet. Aviator. TSirkach. Neopublikovannyye Teksty. Faksimile. Kommentarii i issledovaniya* [Vassily Kamensky. The Poet. The Pilot. The Circus Artist. Unpublished texts. Fax Documents. Commentaries and Articles]. Saint-Petersburg, 2018, pp. 77–101. (In Russian).

(Monographs)

10. Janeczek G. *The Look of Russian Literature*. Princeton, 1984. (In English).

11. Kamensky V.V. *Put' entuziasta* [The Path of an Enthusiast]. Perm, 1968. (In Russian).

12. Khardzhiyev N.I. *Ot Mayakovskogo do Kruchenykh. Izbrannyye raboty o russkom futurizme* [From Mayakovsky to Kruchenykh. Selected Works on Russian Futurism]. Moscow, 2006. (In Russian).

13. Kruchenykh A.E. *Pamyat' teper' mnogo razvorachivayet. Iz literaturnogo naslediya Kruchenykh* [Memory Speaks Now. From Kruchenykh's Literary Heritage]. Berkeley, 1990. (In Russian).

14. Krusanov A.V. *Russkiy avangard* [Russian Avant-Garde]: in 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1996. (In Russian).

15. Livshits B.K. *Polutoraglazyy strelets* [The One and a Half-Eyed Archer]. Leningrad, 1933. (In Russian).

16. Markov V.F. *Russian Futurism: A History*. Berkeley; Los Angeles, 1968. (In English).

17. Shklovsky V.B. *Zhili-byli: vospominaniya, memuarnyye zapisi, povesti o vremeni: s kontsa XIX v. po 1964 g.* [Once Upon a Time. Memories, Memoirs, Tales of Time from the End of the 19th Century till 1964]. Leningrad, 1966. (In Russian).

18. Spassky S.D. *Mayakovskiy i ego sputniki* [Mayakovsky and his Contemporaries]. Leningrad, 1940. (In Russian).

19. Zenkine S. *La forme et l'énergie : L'esthétique du formalisme russe*. Paris, 2018. (In French).

Anna V. Shvets, Lomonosov Moscow State University.

M.A. in Philology (MSU), M.A. in Comparative Literature, (University of Georgia, Athens, GA, USA), Ph.D. student at Discourse and Communication Department at MSU. Research interests: avant-garde, modernism, media studies, pragmatics of literary communication.

E-mail: ananke2009@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

Швец Анна Валерьевна, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Магистр филологии (МГУ), магистр в области «Сравнительное литературоведение» (Университет Джорджии, Атенс, Джорджия, США), аспирант кафедры общей теории словесности МГУ. Научные интересы: авангард, модернизм, медиа, прагматика литературной коммуникации.

E-mail: ananke2009@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00047

Г.В. Волкова, А.В. Марков (Москва)

ФОТОПОЭЗИЯ И ФОТОТЕОРИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ: В.В. ВЕЙДЛЕ

Аннотация. В статье рассматриваются противоречия в теории фотографии В.В. Вейдле, стимулировавшие его позднее поэтическое творчество. Вейдле критически относится к фотографии и кинематографу как к подмене искусства развлечением и восприятием поверхности предметов, но размышления над свойствами поверхности самого медиа и изменение ситуации в искусстве после Второй мировой войны заставили его изменить позицию. Вейдле заменил исторический критерий риторическим и стал противопоставлять украшенную риторику живописи и простую риторику фотографии. При этом исторический взгляд на фотографию внутри ценностного анализа был вытеснен оценкой эффектов фотографии как эффектов простой и искренней речи. В статье доказывается, что такой переход был поддержан и поэтическим творчеством Вейдле, который в стихотворении «Похвала фотографии» дал ключи к своей поздней теории. Внимательный анализ стихотворения позволил вскрыть в нем отсылки к истории царскосельского парка, истории русской драматургии и театральной практики, а также намеки на сюжет стихотворения в прозе Тургенева «Мы еще повоюем», которое тоже по сути оспаривает старую риторику жеста ради новой риторики непосредственного чувства. Тем самым примирение Вейдле с фотографией оказывается частью такой поздней «простоты», которая обосновывается как отказ от риторики, дискредитированной политическими злоупотреблениями и поспешным вписыванием в ценностные ряды. Проведенное исследование показывает перспективность исследования поэзии, написанной теоретиками искусства, которая будучи «культурной» и интертекстуальной, может раскрыть теоретический подход автора там, где в самом теоретическом тексте у него или нее фигуры умолчания или лакуны, вызванные спецификой изложения в эссеистике, ее условностями и ограничениями, или же сломом в самом способе производства искусства, не позволяющими выработать теоретический аппарат на основе старых стратегий аргументации и описания.

Ключевые слова: Вейдле; фотография; теория фотографии; поэтика; теория культуры; интенция в фотографии; фигура умолчания; украшенная речь; риторичность; простой стиль.

G. V. Volkova, A. V. Markov (Moscow)

Photopoetry and Phototheory of Russian Emigration: V.V. Weidle

Abstract. The paper considers the contradictions in the theory of photography by V.V. Weidle, which stimulated his later poetry. Weidle was critical about photography and cinema as a substitution of art for entertainment and for perception of the only surface of objects. His thinking about the surface properties of the media itself and chang-

ing the situation in art after World War II forced him to change his position. Weidle replaced the historical criterion with a rhetorical one and started to oppose the decorated rhetoric of painting to the simple rhetoric of photography. The historical view of photography through the value analysis was then supplanted by the assessment of the effects of photography as the effects of simple and sincere speech. We prove that such a transition was supported by the poetic work of Weidle, who in the poem “In Praise of Photography” gave the keys to his later theory. A careful analysis of the poem made it possible to reveal references to the history of Tsarskoye Selo Park, the history of Russian dramaturgy and theatrical practice, as well as allusions to the plot of the poem in Turgenev’s prose “We Will Still Fight”, which also essentially disputes the old rhetoric of the gesture for the sake of new rhetoric of right feeling. Thus, the late approve of photography by Weidle looks like a part of such new simplicity, which was justified as the rejection of rhetoric discredited by political abuses and hasty inclusion into the scale of values. The study shows the prospect of research on poetry written by art theorists, which, being cultural and intertextual, can explain the author’s theoretical approach where, in the theoretical text itself, he or she has silence or lacunae caused by the specifics of the essay, its conventions and limitations, or by breakdowns in the very way of producing art, which do not allow developing a theoretical apparatus based on old strategies of argumentation and description.

Key words: Weidle; photography; theory of photography; poetics; theory of culture; intention in photography; aposiopesis; decorated speech; rhetoric; simple style.

Владимир Васильевич Вейдле (1895–1979) хорошо известен как ведущий теоретик искусства первой волны русской эмиграции. Как теоретик новых визуальных искусств, фотографии и кинематографа, он был близок В. Ходасевичу и П. Муратову, считавшим, что сами механизмы кинематографической фиксации сцен не подразумевают акта искусства, но только аттракцион. По выводам Д.А. Сухоевой, в этом кругу деятелей русской эмиграции отрицание за кинематографом возможности быть искусством определялось наблюдением над медиумом, как некоей поверхностью пленки, фиксирующей поверхность явлений, но также принципиальной непроницаемостью тех ценностных предпосылок, которые стоят за любовью к кино [Сухоева 2018, 54]. Ценности аттракциона, наблюдения как развлечения, просто неприемлемы для теоретика, для которого искусство должно идти дальше наблюдений, чтобы состояться как искусство. Как показала Т.Н. Фоминых, Вейдле и стремился пойти дальше, заглянуть и по ту сторону культурных мифов, увидев, например, за расхожим культурным мифом о зеркалах, стеклах и гладких водах Венеции гадание о судьбах культуры и собственной судьбе, гадательные приборы, относящиеся уже к экзистенциальному выбору [Фоминых 2013, 130], чему можно найти и параллели в нынешних фото- и киномифах Венеции [Джумайло 2018]. Поэтому мы предварительно формулируем гипотезу, что для того, чтобы эти размышления о будущем культуры и о зеркалах и магических кристаллах судеб не соскользнули в поверхностные «кинематографические» наблюдения, Вейдле расширял диапазон речевых стратегий, употребляя такие про-

анализированные Т.Н. Фоминых жанры, как путевой очерк, похвальное слово, искусствоведческий труд, фельетон, наконец, стихи, которые уже в отличие от всех предыдущих жанров нельзя встроить в эссеистическую работу, но приходится публиковать отдельно.

Если стихи Вейдле представляют собой одну из граней его теории современного искусства, одну из необходимых для всей теории разработок, но при этом по форме не могут стать частью теоретического рассуждения, оставаясь лирическим высказыванием, можно ожидать, что в этих стихах та же теория будет освещена с другой стороны и, возможно, окажется не тем, чем казалась ранее. Ограничимся одним примером, наиболее показательным, как отвечающим на вопрос, почему взгляды Вейдле на фотографию не могут быть сведены к какой-то одной формуле и почему они наилучшим образом отвечают стремлению зарубежной фотографии «визуализировать сопряжение различных исторических эпох» [Волкова, 2019].

В своей знаменитой книге «Умирание искусства» (1937) Вейдле говорит о фотографии двойственно. С одной стороны, он видит в ней необходимый сегмент искусства, прямо следующий из наличия у всего искусства, развивающегося в рамках единого эстетического процесса, прагматики, не сводящейся к прагматике отдельных произведений и потому не позволяющей окончательно отвергнуть что-либо из принадлежащего этому процессу. Но с другой стороны, мыслитель считает опасными для искусства притязания фотографа на звание художника, допуская фотографию только как научный инструмент [Вейдле 2016, 101–103]. В связи с названной прагматикой Вейдле вспоминает малых голландцев, которые как авторы пейзажей и натюрмортов стояли ближе к фотоаппаратам, чем к живописцам того же времени, писавшим на религиозные или исторические сюжеты. Также Вейдле говорит, что гравюра, которая могла сниматься со сколь угодно виртуозного произведения искусства, тоже имеет прагматику фотографии, более того, совпадает с ней не только в конечной точке воздействия на публику (прагматики), но и исходной точке возникновения (интенции), представляя собой взгляд на картину с зафиксированного места. Таким образом, фотография была еще до своего технического возникновения предназначена для того, чтобы оказаться встроенной в художественный процесс.

Но в этом же рассуждении Вейдле делает замечание, что как бы уже доказано самим развитием фотографии: при всей мнимой точности фотография «механически воспроизводит, но и механически искажает мир», точно так же как и плохая копия. И там, и там наблюдается господство «заранее готовых, мертвенных, механических приемов» [Вейдле 2016, 101], а значит, налицо и инерция воспроизводства этих приемов, инерция готового ракурса, готового колорита. Такие инерция поддерживается объективными недостатками самого медиума, упрощающими изображение: оно оказывается плоскостным, с однозначной фокусировкой, усиливающей эту двумерность, черно-белым, непропорционально увеличенным в случае приближения. Вейдле не рассматривал раскрашенных или цветных

фотографий, но так же точно теоретики искусства, стоящие на позициях, близких Вейдле, например, Л.А. Успенский, говорили об условности цветов фотографии – из этого Успенский выводил недопустимость использования фотокопий икон в качестве икон [Успенский 1988, 65], и в этом смысле цветная фотография не отличается от раскрашенной.

Тогда фотография оказывается не-искусством или антиискусством, потому что она уничтожает те планы, которые придавали искусству глубину восприятия, а значит, и глубину экзистенциально значимого толкования. Если в картине есть планы, в фотографии остается только один передний план, намертво закрепленный самим медиумом фотографирования. «Светочувствительная пластинка дает двухмерное и бесцветное, т.е. вполне условное, изображение видимого мира; объектив непомерно увеличивает размеры предметов, выдвинутых на передний план; существуют и другие чисто механические искажения видимости, проистекающие из устройства фотографического аппарата» [Вейдле 2016, 102]. Именно в этом Вейдле усматривал главную опасность фотографии для искусства: мы будем принимать за настоящую живописность такую упрощенную копию, что уже, по мнению мыслителя, и происходит в кино: «<...> можно указать на идиотическое стремление современного кинематографа давать уже не копию, а прямо-таки дубликаты не только видимого, но и вообще чувственно воспринимаемого мира» [Вейдле 2016, 102].

Но заклеив фотографию как вещь званием антиискусства, Вейдле замечает в соответствии с первым тезисом, что само развитие фотографии было близко развитию искусства. «Если импрессионист изображал вместо целостного мира лишь образ его, запечатленный на сетчатой оболочке глаза, то от сетчатки к объективу не такой уж трудный оставался переход. Если Пикассо и кубисты вслед за ним отказались от всякого “почерка”, от всех личных элементов живописного письма, превратили картину в сочетание ясно очерченных плоскостей, равномерно по-малярному окрашенных, то этим они расчистили путь картине, от начала до конца изготовленной механическим путем, к которой как раз и стремится современная фотография» [Вейдле 2016, 101]. Итогом всех этих приближений и рассуждений становится признание того, что фотография – искусство, способное создавать только один план, механически оживленный, раскрашенную «по-малярному» плоскость переднего плана. В этом смысле, согласно Вейдле, любое безличное искусство фотографично, а любая фотография, использующая приемы современного искусства, такие как монтаж, может стать частью современного искусства. Так, монтажная фотография вполне сюрреалистична.

Получается, что фотография, будучи плоскостным упрощением искусства, может совпасть с искусством как таковым, например, в ассамбляже, где всякий план оказывается первым, как только к нему оказывается прикреплено что-нибудь еще, как в «Мерце» Курта Швиттера. Живопись и фотография могут сойтись, если не только способ фиксации станет механическим, но и фиксируемый предмет, как предмет интенционального

внимания, окажется лишь случайной совокупностью предметов. «Можно приготовить для фотографирования и столь произвольное сочетание неживых вещей, что фотография покажется совершенно беспредметной» [Вейдле 2016, 101]. Таким образом, Вейдле признает фотографию как в пределе совпадающую с беспредметным и сюрреалистическим искусством, что Вейдле не одобряет исходя из вкусовых предпочтений, но формально признает, что фотография тогда и есть искусство в том мире, где все стало ценностно и этически плоским. Заметим, что рассмотрение интенциональности в фотографии в современной науке ведет к совершенно другим выводам [Колотаев 2017].

Но в более поздней статье «О любви к стихам», вошедшей в итоговую книгу «О поэтах и поэзии» (1973), Вейдле понимал отношение живописи и фотографии иначе, что они никогда не сойдутся. Вейдле пишет: «Мы забываем, что плохой пейзаж все-таки – живопись, а не фотография и не географическая карта, и что отличие плохих стихов от объявления в газете “по человечеству” важнее, чем их отличие от хороших стихов» [Вейдле 1973, 188]. Иначе говоря, здесь ценностный критерий, выражающийся в правильном распределении планов и возможности оценки, что именно находится на интересующем нас плане, заменяется формальным. Фотография принадлежит миру оформления, фиксации, тогда как живопись – миру трансформации форм, а не их запечатлению в имеющемся виде.

Сразу возможно предположить, что наш мыслитель реагировал уже на послевоенное искусство, в котором беспредметность становится уже не предметом представления, а самим принципом и организацией, и функционирования произведения. Если находиться в этой точке послевоенного искусства, то невозможно различать планы и соответствующие ценностные ряды, а нужно ограничиться только критерием, что именно происходит с формой. Просто из этой новой точки не видно ничего, что делает фотографию искусством, не видно совпадения плоскостного плана с плоскостью абстракций, хотя бы по той причине, что искусство уже не производит никаких планов восприятия, а занято совсем другим. Но все же мы не решили противоречие между тем, что прежний подход Вейдле был полностью историческим, тогда как новый подход просто не подразумевает никакой истории, внеисторичен. Этому перелому от раннего к позднему интеллектуальному творчеству должно быть какое-то объяснение, и оно находится в поэзии Вейдле.

Стихотворение В. Вейдле «Похвала фотографии», написанное в июне 1978 г. [Вейдле 1979, 28], представляет собой гекзаметрическое описание одной из фотографий, выполненных в 1890 г., когда Я.П. Полонский с семьей гостил в имении Воробьевка у А.А. Фета:

Два старика на скамье под деревьями: Фет и Полонский,
Седобородые оба, кряжисто-крепкие оба, –
Боже, какие у них пиджачищи, штаны, сапожищи!
Девятнадцатый век, тяжело шагая к закату,

Взрачивать пренебрегал «Феокритовы нежные розы» –
Ведь уже и Толстой, Алексей, в лицо рассмеялся стихами
Деве (с разбитою урной), Пушкиным славно воспетой.

Но старики повоюют. Полонский выпрямил плечи,
Жестом ораторским, или «гражданским», руку приподнял,
Зычно сейчас зазвучит надтреснутый старческий голос;
Фету стихи он прочтет, а тот, добродушно нахмурясь,
Приготовляется слушать, сам, в свой черед полагая
Другу еще раз поведать о «шепоте – робком – дыханье»,
Миру всему показав, что музы их живы и юны.

Слава фотографам! Их небожественной матери слава!
Живописцы, ваятели всех веков простоудушно старались
Встретить в поэте поэта, явить его миру поэтом.
Редко того достигая, прибегали к нарядам, эмблемам...
Нынче все их потуги пресек правдивый фотограф:
Нас он, лаврам наперекор и всем аллегориям, учит,
Что поэты – люди как люди; разве только, быть может,
Светочувствительней прочих. А свет – и поэзия – в Боге.

Стихотворение о единомышленниках [Коковин, 2010] получило автокомментарий: «К стихотворению “Похвала фотографии”. Оно имеет в виду снимок, изображающий Полонского в гостях у Фета, 80-х годов, воспроизведенный напротив стр. 320, в Полном Собрании Стихотворений Фета, Библиотека Поэта, 1959. – А.К. Толстой высмеял Царскосельскую деву Пушкина двустушием:

Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее» [Вейдле 1979, 73].

В первой строфе подчеркивается вид изображенных на фотографии героев: они не просто чувствуют себя своими в деревне, в усадьбе, но они уже вжились в эту жизнь, разделили общую судьбу с усадебной природой, стали такими же кряжистыми, как вековые дубы, такими же основательными, как чернозем. Строка «Девятнадцатый век, тяжело шагая к закату», сразу сбивающая с ритма двумя хореем, как бы отрицает наследие Фета, который обычно передавал гекзаметр довольно гладким шестистопным дактилем. Здесь важна метафора заката, которая обычно относилась в русской поэзии к гражданским перипетиям, означала то, что уже светила не благоволит земным судьбам, «закат звезды его кровавой». И тогда становится понятно, почему как пример поэта, сделавшего уступку нигилизму, приведен А.К. Толстой, совсем не предназначавший для печати свои пометки на стихах Пушкина. Это связано с опасностью подмены экзистенциального гражданским, даже невольной, спровоцированной просто свой-

ствами метафорической речи, независимо от намерений автора.

Дело в том, что на самом деле водопроводную систему в царскосельском парке отладил в 1809–1810 году инженер Августин Бетанкур, в том числе и проведя воду из Катального родника (старого водопровода, утратившего функциональный смысл после строительства Таицкого водопровода) так, чтобы фонтан «Молочница» постоянно работал. Бетанкур выбрал и место для статуи, где кончался водоотвод, и способ установки: по сути, он должен был декорировать один из старых кранов. Ученик и помощник Бетанкура, Франциск Каннобио, отвечавший за состояние водопровода, 16 июня 1816 года рапортовал: «Состоящий в верхнем царскосельском саду вновь построенный каскад с алебастровой фигурой, переведен ныне в совершенный свой порядок и совсем окончен». Это говорит о том, что фигура оставалась алебастровой, то есть была на самом деле алебастровой копией гипсовой формы, изготовленной скульптором Павлом Соколовым по личному заказу Бетанкура.

Значит, бронзовой она стала, судя по всему, только после того как в феврале 1817 года управлять царским селом стал Я.В. Захаржевский, которому и подчинялись все дворцовые службы и полиция. Генерал-лейтенантом, а также губернатором Царского села как «дворцового города» он сделался гораздо позднее, но здесь это не так важно, в таком звании он мог всем запомниться, и в таком звании он был на момент написания стихотворения Пушкина. Нам просто важна дата 1817 год, дата, когда, судя по всему, одной из первых реформ новоназначенного руководителя стала замена алебастровой статуи на бронзовую, отлитую в мастерских Императорской Академии Художеств. Иначе говоря, насмешка А.К. Толстого, конечно, имела политический смысл: администратор-бюрократ, руководитель нового типа, подчиняющий себе все хозяйство, конечно, исключает любые чудеса: даже произведения искусства и то чудесное впечатление, которое они производят, подчиняются системе правильных бюрократических распоряжений. Тогда как для Вейдле не существует этого суетливого политического плана, но только эстетический, о чем говорит и дальнейшая его собственная насмешка над «гражданским» жестом, а шире, как мы увидим, над лживостью риторики вообще. Для Вейдле А.К. Толстой смеется над Пушкиным, а не над бюрократами, и эта ангажированность чистого душой и искреннего поэта проистекает из собственных эффектов украшенной речи, непредсказуемых эффектов речевых жестов, из их обманчивой действительности.

Выражение «гражданский жест» из стихотворения Вейдле необычно: оно неупотребимо в литературе XIX века, и представляет собой, как мы только что сказали, дальнейшую насмешку над гражданской поэзией. И в ораторской, и в театральной теории XIX века, в том числе в многочисленной журнальной критике, жестом называлась вовсе не поза, как мы могли бы подумать, но умение держаться на сцене. К жестам относилось как умение сделать запоминающийся зрителям поклон, так и навык удержаться во время поклона, как бурное выражение чувств, так и сокрытие

своих чувств, как соблюдение на сцене тех условностей благообразного поведения, которые мы встречаем в нашей обычной жизни, так и особые условности сценической игры, диктуемые отличием сцены от нашей привычной обстановки.

Поэтому, конечно, здесь мы наблюдаем не указание на театральность фотографии, ведь наоборот, позы на фотографии довольно естественные, но насмешку над гражданским пафосом, который противоречил в том числе и этому техническому смыслу понятия жеста. Итак, Вейдле отрицает гражданский пафос, любую технику жеста, а значит, любую риторику как ведущую к подрыву позиций искусства, но что предлагает взамен? Поздний Вейдле совпадает с тогдашним актуальным искусством, отказывающимся от прежней образности ради радикального собственного присутствия в мире, но только наш мыслитель не располагает теоретическим языком актуального искусства и пускает в ход нечто заведомо внешнее теории с ее способами аргументации – поэтическую басню, которая должна намекать на другую басню, и в конце статьи мы выясним, на какую.

Ключевым для нашего вывода оказывается слово «наряд» в последней строфе. Это, конечно, не только одежда (раз описывается специфика поэтического творчества вообще, а не только способы наглядно представить поэта), но и риторический термин *ornatus*, украшение, любое отклонение от общей речи, противопоставление украшенной речи простой речи. Наряд сопоставляется с эмблемой, как уже не просто свойством речи, но режимом представления самого предмета. Лавр – это и наряд, как сравнение поэтической славы, и эмблема, и аллегория. Для Вейдле важно, что фотография может обойтись без нарядов, без эмблем и аллегорий тоже, ограничившись почти тавтологической простотой.

Теперь становится понятна и позиция позднего Вейдле относительно фотографии. Все же *ornatus* есть и в плохом пейзаже, но не в хорошей фотографии, которая может повоевать еще за реальность вне аллегорий и метафор, которые так легко оборачиваются насмешкой и политическим злоупотреблением. Как только жесты перестали быть вопросом эстетического и практического равновесия на сцене, а стали предметом исключительно оценки, так и возникла нужда в такой новой неслыханной простоте фотографии.

Итак, уже многое прояснилось. Для Вейдле времен «Умирения искусства» фотография привнесла новое понимание жеста, уже не как многопланового поведения, а как аттракциона, обращающего на себя внимание простого решения на каком-то одном плане фиксации. Тогда как для позднего Вейдле уже важно не то, что под жестом понимается исторически, а как именно возможно искусство с риторическими фигурами и как оно возможно без риторических фигур, что напоминает поиски Романа Якобсона в его «грамматике поэзии» [Якобсон 1983]. В таком случае осталось только установить, что именно подвигло Вейдле на такое изменение.

Ключ мы нашли: это пронизательное прочтение стихотворения корреспондентом Вейдле И.В. Чинновым, который трактовал этот стих как сти-

хотворение «о двух senior citizens, двух elderly» [Чиннов 2002, 66], употребив англизмы с целью показать некоторый космополитический стандарт фотографии как искусства. В словах «но старики повоюют» Чиннов узнал цитату – название стихотворения в прозе И.С. Тургенева «Мы еще повоюем» (1879) [Тургенев 1982], о смелом воробье, который не боится кружащегося над ним ястреба. В этом стихотворении в прозе происходит интересное столкновение двух планов, субъективной воинственности воробья и фатальности присутствия ястреба, и несводимость этих планов, вдруг увиденная на солнечной дороге, и позволяет сказать «Мы еще повоюем» не только от лица воробья, которому, может быть, всего ничего осталось жить, но и от своего, человеческого имени, создав уверенное лирическое высказывание. Важным оказывается не то, какой план подчеркнут (как это было в ранней фототеории Вейдле), но то, что и практика украшенной речи может быть уверенной и смелой, а практика неукрашенной речи – еще более смелой.

Хотя ассоциация с тургеневской миниатюрой могла быть вызвана в уме Чиннова и тем, что фотография была сделана в Воробьевке, она лучше всего позволяет понять, что произошло в теории Вейдле, окончательно расставшейся с риторическими иллюзиями. В тургеневском рассказе о воробье, где тоже как бы должен быть сначала «наряд», драматическая ситуация в духе Гесиода о ястребе и воробье. Дальше кажется, что вот нагрянет аллегория, поскольку где хищная птица – там эмблема. Но заканчивается миниатюра просто настроением и необходимостью запечатлеть это настроение. Здесь позиция Вейдле сходится с экспериментами с живыми портретами и живой фотографией в массовой программной литературе наших дней [Самаркина, 2016].

Тогда и слова Вейдле, что поэты «[с]веточувствительней прочих», оказываются связаны с этим настроением солнечной дороги, по слову Тургенева, расцвеченной, «раззолочен[ой] ярким летним солнцем», а светочувствительность – с такой сменой настроения: «Какая ничтожная малость может иногда перестроить всего человека!» Так фотография находит свое оправдание уже как способ передачи не вещей, но настроений. Передачи ради того, чтобы изменить всего человека, когда уже можно отказаться от любых риторических украшений, как от них отказался и Тургенев в этом стихотворении в прозе, прийти к небывалой прежде простоте и думать не столько о планах изображения, сколько о том, что «мы еще повоюем».

Итак, Вейдле после перелома в искусстве в середине XX века, окончательного расставания с какими-либо задачами прежней образности столкнулся с тем, что старые стратегии ценностного описания и искусствоведческого анализа не работают. Вместе с тем несомненна способность различных видов искусства воздействовать на человека, а значит, прагматические задачи искусства сохраняются. Осознанно или нет, Вейдле обратился к поэзии, не находя в критической прозе средств обозначить, как работает эта прагматика, если прежней корреляции изображаемого и медиа («плоскость фотопленки» и «плоская современная жизнь»), поддерживаемой

метафорой, например, метафорой плоскости, уже нет. Поэтому надлежало найти способ говорить об искусстве без метафор.

В своей эссеистике Вейдле прямо не осмеливался еще говорить о фотографии как о простом и прямом искусстве, это противоречило его ценностным привычкам. Но в поэзии, особенно как будто отстаивавшей консервативный идеал против политической ангажированности, это оказалось возможным. Анализ стихотворения и нахождение интертекстов показали, что на самом деле Вейдле понял ограничения не столько фельетонного или политического употребления поэзии, сколько более масштабные ограничения прежней «украшенной» риторики. Вместе с Тургеневым и вместе с современным искусством, глядя на фотографию и идеализируя ее, он выбирает простоту как лучшее оружие против любых риторических злоупотреблений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вейдле В. На память о себе. Стихотворения 1918–1925 и 1965–1979. Париж, 1979.
2. Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973.
3. Вейдле В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Москва; Берлин, 2016.
4. Волкова Г.В. Фотодокументы в контексте актуальных проблем источниковедения российского зарубежья XX – начала XXI веков // Вестник РГГУ. Филология. Социология. Искусствоведение. 2019. № 4. (В печати).
5. Джумайло О.А. «Венецианский текст» и эстетика отражений в фильме Пола Шредера «Утешение странников» по роману Иэна Макьюэна // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10. № 4. С. 118–124.
6. Коковин А.Ф. А.А. Фет и Я.П. Полонский: биографические и творческие связи: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Тверь, 2010.
7. Колотаев В.А. Фотоискусство как система поэтически эксплицируемых презентаций // Артикульт. 2017. № 25(1). С. 18–32.
8. Самаркина М.Д. Фотография в цикле романов о Гарри Поттере // Артикульт. 2016. № 24(4). С. 67–72.
9. Сухоева Д.А. Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг. // Артикульт. 2018. № 31(3). С. 52–59.
10. Тургенев И.С. Мы еще повоюем // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. М., 1982. С. 171–172.
11. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Берлин, 1988.
12. Фоминых Т.Н. Венеция в стихах В.В. Вейдле // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. № 2. С. 126–131.
13. Чиннов И.В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М., 2002.
14. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 462–482.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Dzumailo O.A. "Venetsianskiy tekst" i estetika otrazheniy v fil'me Pola Shredera "Utesheniye strannikov" po romanu Iena Mak'yueua ["The Venetian Text" and the Aesthetics of Reflections in Paul Schroeder's Film "Comforting Wanderers" Based on the Novel by Ian McEwan]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2018, vol. 10, no. 4, pp. 118–124. (In Russian).
2. Fominykh T.N. Venetsiya v stikhakh V.V. Veydle [Venice in Verses by V.V. Weidle]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2013, no. 2, pp. 126–131. (In Russian).
3. Kolotayev V.A. Fotoiskusstvo kak sistema poeticheski eksplitsiruyemykh reprezentatsiy [Photography as a System of Poetically Explicated Representations]. *Artikult*, 2017, no. 25(1), pp. 18–32. (In Russian).
4. Samarkina M.D. Fotografija v tsikle romanov o Garri Pottere [Photo in a Series of Novels about Harry Potter]. *Artikult*, 2016, no. 24(4), pp. 67–72. (In Russian).
5. Sukhoyeva D.A. Osmysleniye fenomena kinematografa v tvorchestve V.F. Khodasevicha perioda emigratsii: ot 1920-kh k 1930-m gg. [Understanding the Phenomenon of Cinema in the Work of V.F. Khodasevich during the Period of Emigration: from the 1920s to the 1930s]. *Artikult*, 2018, no. 31(3), pp. 52–59. (In Russian).
6. Volkova G.V. Fotodokumenty v kontekste aktual'nykh problem istochnikovedeniya rossiyskogo zarubezh'ya XX – nachala XXI vekov [Photo Documents in the Context of Actual Problems of Source Studies of the Russian Abroad of the 20th – Beginning of the 21st Centuries]. *Vestnik RGGU. Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedeniye*, 2019, no. 4. (Printing). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Jacobson R. Poeziya grammatiki i grammatika poezii [Grammar of Poetry and Poetry of Grammar]. *Semiotika* [Semiotics]. Moscow, 1983, pp. 462–482. (In Russian).

(Monographs)

8. Uspensky L.A. *Bogosloviye ikony Pravoslavnoy Tserkvi* [The Theology of the Icon of the Orthodox Church]. Berlin, 1988. (In Russian).
9. Weidle V. *O poetakh i poezii* [About Poets and Poetry]. Paris, 1973. (In Russian).
10. Weidle V. *Umiraniye iskusstva: Razmyshleniya o sud'be literaturnogo i khudozhestvennogo tvorchestva* [The Dying of Art: Reflections on the Fate of Literary and Artistic Creativity]. Moscow; Berlin, 2016. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Kokovin A.F. *A.A. Fet i Ya.P. Polonskiy: biograficheskiye i tvorcheskkiye svyazi* [A.A. Fet and J.P. Polonsky: Biographical and Creative Connections]. PhD Thesis. Tver, 2010. (In Russian).

Волкова Галина Викторовна, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат исторических наук, директор Учебно-научного центра «Арт-дизайн». Научные интересы: фотография и общество зарубежной России 1920–1930 гг., история российской эмиграции первой волны.

E-mail: galinavolk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3672-2251

Марков Александр Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства. Научные интересы: теория литературы, интеллектуальная история.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Galina V. Volkova, Russian State University for the Humanities.

Candidate of History, Director of the Educational and Scientific Center "Art Design". Research interests: photography and society of foreign Russia in 1920-1930s, history of Russian emigration of the first wave.

E-mail: galinavolk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3672-2251

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

Dr. Habil. in Philology, Full Professor, Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Faculty of the History of Art. Research interests: theory of literature, intellectual history.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Зарубежные литературы Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00048

В.Г. Мостовая (Москва)

СРАВНЕНИЯ В «АРГОНАВТИКЕ» АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Аннотация. Аполлоний Родосский, ученый поэт III в. до н.э., был одним из реформаторов традиционного героического эпоса. Посвятив поэму «Аргонавтика» сюжету о похищении золотого руна, в центральном эпизоде поэмы он рассказывает не о героических подвигах аргонавтов, а о зарождении и развитии любви к Ясону в сердце Медеи. Лирический и волшебный сюжеты (последний, в отличие от гомеровских поэм, рассказывает повествователь, а не персонажи) не единственное отличие от героических поэм Гомера – «Аргонавтика» имеет черты киклического эпоса (линейная композиция) и этиологической разновидности дидактического эпоса (происхождение современных автору обрядов и история происхождения городов). Сравнение, часто встречающееся в поэме, особенно развернутое, является характерной чертой гомеровского стиля. Статья рассматривает изменения, которые произошли в языке и структуре сравнения у Аполлония. Обновление лексического состава сравнений вместе с использованием гомеровской лексики, варьирование устоявшихся гомеровских формул делают сравнения органической частью позднего эпического языка. Изменение соотношения объекта и признака сравнения, появление сравнений в бытовых сценах, а не только в героических, в том числе в посвященных морской тематике эпизодах, использование сравнений для изображения чувств отвечает новым интересам читательской аудитории: в центре внимания оказывается внутренний мир человека, а также все экстраординарное. Вместе с тем сохраняется тенденция использовать сравнения чаще в батальных сценах. Как средство субъективной оценки сравнения дают голос автору, позволяя менять интонацию от иронии к состраданию или восхищению. Многочисленные опознаваемые аллюзии к Гомеру подчеркивают диалог и полемику, которые ведет Аполлоний со своим предшественником.

Ключевые слова: героический эпос; книжный эпос; устная поэзия; Аполлоний Родосский.

V.G. Mostovaya (Moscow)

The Simile in the “Argonautica” of Apollonius of Rhodes: Transformation of the Epic Tradition

Abstract. Apollonius Rhodius, the poet of the 3rd century B.C., was one of the

reformers of the traditional heroic poetry. The centre stage scene of the poem “Argonautica” is dedicated to a rape of the Golden Fleece. This scene is centered on the genesis and the growth of the Medea’s love to Jason rather than on the description of heroes and battles. The lyric and magic plots (the final one is being narrated by the author) is not the only difference that differentiates this poem from Homeric poetry. Meanwhile in the Homeric poems the lyric and magic plots are usually narrated by heroes. The poem “Argonautica” exhibits traits of cyclic and didactic epics. The simile is a typical narrative device of Apollonius, inherited from Homer. The article examines the changes in the language and structure of the similes from Homer to Apollonius. Vocabulary renovation from non-homeric and homeric sources and its vivification as well as variations of the homeric formula correspond to all style transformations. The changes in the objects of similes, images of similes and signs of simile, the application of the simile in the non-heroic and marine scenes and for the description of the senses match the new gusts of the epoch and the interests towards the inner world and the extraordinary as well as magic. The similes not only mark a new theme, but also play an important role in the character characterization and take subjective air to the voice of the narrator. Due to numerous allusions to Homer, the reader perceives the dialog and polemic of Apollonius with his predecessor.

Key words: heroic epic; literary epic; simile; Apollonius of Rhodes.

Эллинистический эпос интересен не только как выразитель эклектичных вкусов эпохи, но и как результат развития жанра от Гомера до IV в. до н.э., вобравший в себя черты разных эпических форм, дошедших до нас во фрагментах или упоминаниях. В александрийскую эпоху сочинителями становились профессиональные ученые, чья литературная деятельность была связана с обновлением древних жанров и созданием новых. В этом смысле «Аргонавтика» Аполлония Родосского является экспериментом в эпическом жанре и имеет как черты различных разновидностей греческого эпоса (гомеровского, киклического, дидактического), так и вкрапление гимнических, лирических и драматических элементов [Fantuzzi, Hunter 2004, 96–98; Рыбакова 2014, 23–24; Теперик 2010, 365–366].

Одной из примет гомеровского стиля является сравнение, которое разворачивается в самодостаточную картину. Деяния героев сопоставляются с явлениями природы, животным миром и бытом людей мирных профессий. Эти зарисовки редко повторяются, и стойкость героя в битве сравнивается то с упорством осла, которого не могут прогнать палками дети (II. XI. 558–565), то с отчаянным трудолюбием вдовы, не оставляющей пряжи глубокой ночью ради детей (II. XII. 432–7), а походка богини уподобляется то движению звезды по небосклону (II. IV. 75–80), то скорости мысли, проносающейся в голове разумного мужа (II. XV. 80–83). Лексический состав сравнений отличается от основного текста, так как ни быт, ни пейзаж не являются предметом гомеровского эпоса. Аполлоний заимствует всю палитру гомеровских сравнений, однако он изменяет как саму картину (акцент в сцене с пряхой перенесен с ее упорства на скорость, с которой разгорается зажженная ею лучина), так и лексику, причем мо-

гут использоваться слова, созвучные гомеровским, но отличающиеся по значению, или наоборот – синонимы, не имеющие звукового сходства. К первому случаю относятся такие сравнения: у Гомера пряжа γυνὴ χερνήτις ἀληθῆς взвешивает шерсть ἀλλ' ἔχον ὡς τε **τάλαντα** <...> / ἤ τε σταθμὸν ἔχουσα καὶ εἶριον ἀμφὶς ἀνέλκει / ἰσάζουσ' (II. XII. 433–5), а у Аполлония мотает шерстяную нить τῆλερ **ταλασίη** ἔργα μέμηλεν (2.292). Во втором – гомеровским обозначениям земледельцев ἀνὴρ «муж» (XVII. 53, 13.31), жнецов ἀμητήρες (XI. 67) в «Аргонавтике» соответствуют ἐργατίνης (3.1323), γειομόρος (3.1387), ἀνὴρ ἀλωεύς (3.1341), φυτότρόφος σημαντήρ (3.1343). В сравнении персонажа с коровами, на которых напал слепень, у Аполлония (1.1265) употребляется гомеровское слово οἴστρος (слепень). (Od. 22.300). Со времен Геродота оно приобретает значение «страсть» [Liddell-Scott 1994, 1210], и его обыгрывает Аполлоний, сравнивая со слепнем Эрата, метящего в Медею, причем поясняет, что под οἴστρος в данном случае подразумевается μύωψ (синоним для обозначения насекомого) (3.276–7). В некоторых новых сравнениях у Аполлония используется гомеровская лексика, связанная с бытовыми деталями, встречающимися у Гомера вне сравнений [Fantuzzi, Hunter 2004, 275–277].

Развернутые сравнения у Гомера практически не повторяются (7 повторов в «Илиаде» и 2 – в «Одиссее»), поэтому в них встречается не так много ритмико-синтаксических устойчивых словосочетаний. Формулы встречаются в эмблематических сравнениях с животными, указывающих на статус героя (вождя или победителя) и его образ действий: λέων ὀρεσίτροφος «вскормленный в горах лев» (II. XII. 300, XVII. 61, Od. 6.300, 9.292), ἀλκί πελοϊθῶς «полагающийся на силу» (II. V. 299, XIII. 471, XVII. 61, XVII. 728, XVIII. 58, Od. 6.130) и др. Эти формулы в «Аргонавтике» не встречаются, и неслучайно. Аполлоний Родосский избегает прямых повторов знаковых элементов из Гомера, и сравнений со львами у него всего два (2.25–29, 4.1337–1344), при этом Аполлоний умело использует вариативность гомеровских художественных приемов, начиная от формул и кончая типическими сценами. На ритмико-синтаксическом уровне это выразилось в построении собственных формульных рядов и разнообразном варьировании формул, встречающихся у Гомера [Рыбакова 2014, 11–13]. Так, среди сравнений «Аргонавтики» встречается измененная гомеровская формула ποσὶ κραιπνοῖσι πελοϊθῶς «полагающийся на быстрые ноги». У Гомера она всегда завершает стих (II. VI. 505, XVII. 190, XXI. 247, XXII. 138, Od. 14.33) и при варьировании прилагательное κραιπνοῖσι (быстрыми) занимает одну и ту же позицию в стихе. Аполлоний Родосский разрывает словосочетание ποσὶ κραιπνοῖσι и использует дублетную форму дательного падежа **κραιπνοῖσι** λέδον ῥήσσωσι **πόδεσσιν** (1.539).

Содержательная сторона сравнений претерпевает более значимые изменения, затрагивающие поэтический прием в целом (объект, средство и признак сравнения). Как сравнения «Илиады» тесно связаны с важными для развития сюжета, не обязательно батальными, событиями, так и у Аполлония необычные для читателей Гомера сравнения появляются при

описании важнейшего и неслыханного события для описываемой мифологической эпохи – плавания по морю на корабле, построенном при помощи божества. У Гомера плавание показано как нечто обыденное, а у Аполлония аргонавты хоть и не первые и не единственные мореплаватели, их труд представлен заслуживающим особого внимания, и взгляд автора останавливается на гребле (1.536–543), следе от корабля (1.545–546), его скорости (2.600), размере волны (2.169–171), поведении дельфинов, устремившихся за кораблем под песнь Орфея (1.572–579), внешности морских богов, показавшихся из пучины (4.933–38, 4.945, 4.948–955, 4.1604–1616). В «Аргонавтике» мореплавание связано с необыкновенными происшествиями, которые преодолеваются человеческим трудом не без помощи сверхъестественных сил и способностей, и его тематическая значимость поддерживается средствами языковой выразительности: Аполлоний Родосский создает собственные поэтические формулы для описания морских путешествий [Рыбакова 2014, 11–13].

Чувства гомеровских героев, сопровождающиеся тяжелыми раздумьями, изображаются через сравнения, например, переживания Пенелопы или Патрокла за близких или радость спутников Одиссея; но такие сравнения редки у Гомера. В «Аргонавтике» чувства, особенно любовные, становятся одним из центральных предметов изображения, что подчеркнуто обращением к Музе Эрато в зачине третьей книги поэмы, указывающем по традиции на тему произведения. И они же являются одним из главных объектов сравнения в поэме. Любовное чувство зарождается под внешним воздействием, влиянием Эрата. Бог сравнивается с оводом, т.е. мучительной страстью (3.275), которая разгорается как лучина (3.292–3), от любви разум Медеи тает, как роса на солнце (3.1019–21), а сердце скачет, как солнечный зайчик (3.755–760), она грезит наяву (3.446–7), горюет о неизбежной разлуке, как безутешная вдова (3.656–664, 4.1062–67). Влюбленные герои теряют дар речи и стоят друг перед другом молчаливые, как деревья (3.967–71). Аполлоний иллюстрирует сравнениями переживания другого рода: безутешная печаль матери, расстающейся с сыном (1.268–277), волнение Ясона перед походом (1.460–461), радость от вида руна (4.167–173), радость Ясона и отблески руна на лице, радость от встречи с гостями и гостеприимными хозяевами (4.996–8), печаль аргонавтов от безысходности (4.1280–1289).

Новые сюжеты далеко не всегда предполагают у Аполлония новые средства сравнения. Среди новых образов: сравнение Ясона с Аполлоном, шествующим в свой храм (1.307–311). Это сравнение символично, поскольку вся поэма пронизана присутствием Аполлона, который покровительствует героям, но никогда не вмешивается в действие. К богу обращается сам поэт, а герои по всему пути основывают новые праздники и алтари в его честь. Сравнение белой пены, остающейся за Арго, с белой тропинкой на лугу, а дельфинов, привлеченных музыкой Орфея, со стадом, бегущим за пастухом, – дань буколическим мотивам поэзии Феокрита. Некоторые образы пришли из преданий, причем герои могут быть названы по

имени, как в сравнении Ясона и Эита с Тесеем и Миносом (3.1100–1101), а в других они подразумеваются, как в сравнении Медеи с новобрачной, овдовевшей сразу после свадьбы (3.656–664) или в сравнении Ясона со звездой, чарующей разлученных с женихом дев (1.774–781), в которых угадывается история героя троянской войны Протесилая и его жены Лаодамии и героев «Аргонавтики», царя долионов Кизика и его жены Клиты. В некоторых сравнениях есть отсылки к персонажам гомеровского эпоса: nereиды перебрасывают друг другу Арго подобно девушкам, играющим в мяч (4.948–955). Это сравнение вызывает в памяти читателя образ Навсикаи, играющей со своими служанками (Od. 6.99–116).

В сравнениях Аполлония появляются новые профессии, однако с равной вероятностью это может быть как изобретение автора, так и заимствование из недошедшей эпической традиции: ткачество (1.627–630), дровосеки (1.1003–1011), плотники (2.79–85), путник (2.541–549), вор (3.1194–98). Если у Гомера крылья гигантского орла сравнивались с дверью в богатом доме (II. XXIV. 317–9), то у Аполлония в сравнении орла, терзающего Прометея, реалия из быта аргонатов – весла (2.1254–5).

Изменение третьего элемента – признака сравнения – повлияло как на варьирование сюжета внутри гомеровских сравнений при их заимствовании, так и на значение самого художественного приема в поэме. Отмеченные выше сравнения, описывающие в «Аргонавтике» любовные чувства: сравнение с пряхой, деревьями, слепнем, – приходят из эпического описания битв (соотв. II. XII. 432–7, II. XII. 131–6, Od. 22.299–303), что само по себе не ново и встречается уже в ранней греческой лирике [Гринцер 2007, 21–26]. Даже у Гомера можно найти перенос «военных сравнений» в сферу чувств, как упомянутое сравнение тревожащейся за Телемаха Пенелопы со львом (Od. IV. 791–3). У Аполлония такой перенос не ограничивается единичными случаями, а затрагивает большинство заимствований из Гомера. В «Илиаде» сравнения со звездами, особенно с Сириусом, указывают либо на опасность и воинственность героя, либо на блеск оружия и костров. У Аполлония сохраняется гомеровское значение при описании битвы Ясона со спартами, где он, как Сириус, обрушивается на спартов (3.1377–80 / II. XI. 61–6 – о Гекторе). Когда спарты появляются из-под земли, их оружие блестит, как звезды зимней ночью, которые загораются в небе после снежной бури (3.1359–63 / в II. XII. 278–289 со снежной бурей сравнивается оружие, камни, которые сыплются с обеих сторон на троянцев и данайцев, со звездами – огни костров). Но помимо этого сравнение со звездой, употребленное в «Аргонавтике» вне военного контекста, подчеркивает красоту героя и его исключительность по сравнению с окружающей толпой (1.239–240, 1.774–781, 2.40–42).

Подобно героям-мужчинам и Медея противопоставлена толпе через сравнение, имеющее прототип у Гомера. В «Одиссее» Навсикая – феакийская царевна, оказавшая помощь Одиссею и желающая вступить с ним в брак, чему не суждено было случиться, – сравнивается с Артемидой, предводительствующей прекрасным нимфам на охоте и выделяющейся

необыкновенной красотой, чем радуется свою мать Лето (Od. 6.102–8). В третьей книге выезд Медеи со служанками так же, как и выезд Навсикаи, иллюстрируется сравнением с Артемидой (3.876–886), однако богиня в этом сравнении мчится принимать жертвы, и звери расходятся перед ее колесницей, поджав хвосты. Статус богини, чествуемой на алтарях, подчеркивает не столько красоту Медеи, сколько дистанцию между героиней и всеми остальными. Это выражено в заключении сравнения словами: «Народ расступался, избегая взглядов девушки».

Сравнение героев с богами – распространенный прием у Гомера, эти сравнения редко бывают развернутые, и в основном герои-воины сравниваются с богом войны Аресом (24 сравнения), один раз Агамемнон сравнивается с Аресом и Посейдоном, и один раз взгляд Гектора сравнивается со взглядом Горгоны. Эти сравнения приложимы к самым разным персонажам «Илиады», троянцам и ахейцам, и являются типической характеристикой свирепого воина, губителя мужей. В «Аргонавтике» такие сравнения тоже присутствуют, хоть их и не много: царь колхов Эит сравнивается с Посейдоном (3.1240–5). Одним из прототипов для Эита послужил гомеровский Агамемнон. Описание его подготовки перед подвигом Ясона отсылает к соответствующей сцене с Агамемноном, самой пышной среди типических сцен облачения воина в доспехи (II. XI. 17–46). При этом Ясон, идущий на битву, сравнивается с Аресом, но это сравнение относится не к ярости духа, а к прекрасной внешности и усиливается последующим сравнением с Аполлоном (3.1278–83). Еще одно сравнение с Ясона с Аполлоном рисует его как героя выдающегося, отделенного от толпы, так как Аполлон в этом сравнении идет в свой храм принимать жертвы (1.307–311). Это сравнение является парным к сравнению Медеи с Артемидой. Герои сравниваются с богами-близнецами в тот момент, когда они идут принимать положенные им почести в храме. Вместе с тем в этих сравнениях есть и отличия: если от Медеи толпа отворачивалась, то Ясон притягивает взоры и вызывает симпатию у людей.

Одним из распространенных гомеровских образов сравнений, воспринятых Аполлонием Родосским, является образ огня, пламени и молнии. Сравнение с огнем у Гомера подразумевает скорость распространения боя или широко разносящийся блеск оружия, т.е. контекст, опасный для персонажей (XIII. 39, XIII. 53, 688, XVII. 88, XVIII. 154, XIII. 330, XX. 423, Ил. II. 455, XI. 156, XV. 605, XX. 490, X. 154). У Аполлония же сравнение с пламенем вне батальных сцен выражает идею радости: снасти блестят на солнце, как огонь (1.544–5), руно – как молния Зевса и свет от огня (4.184–5, 4.1145–6). Аполлоний создает два парных сравнения, которые характеризуют переживания Ясона и Медеи. От волнения за судьбу возлюбленного у Медеи в груди сердце бьется и скачет, как солнечный луч по стенам комнаты, отраженный от воды, налитой в кувшин (3.755–760). С девушкой, радующейся свету в полнолуние, сравнивается Ясон, получивший золотое руно (4.167–173). Если в предыдущей паре были противопоставлены реакции окружающих на главных героев, тот здесь – их соб-

ственные чувства.

Образы в развернутых сравнениях «Илиады» и «Одиссеи» всегда соответствуют объектам сравнения, а у Аполлония Родосского появляются сравнения, которые можно было бы назвать парадоксальными. Сравнение плачущей Медеи с безутешной вдовой, потерявшей мужа, обращает на себя внимание уже тем, что Ясон еще в этот момент не подозревает о чувствах девушки, но ей лишь приснился сон о том, что он увозит Медею к себе на родину. Ясон сравнивается с пахарем, который срезает еще не выросшие колосья перед наступлением врага (3.1377–85), хотя в данном случае враг именно он; в момент убийства Апсирта у алтаря, т.е. в момент преступления, – с человеком, приносящим жертву (4.468–71). Б. Эффе анализирует парадоксальные сравнения «Аргонавтики» и отмечает их связь с иными художественными средствами, вскрывающими парадоксальность рассказанной истории: торжественная сцена вооружения Эгита, по мнению исследователя, избыточна, потому что герою не доведется сражаться, Ясон слишком нерешителен и не обладает достаточной силой, чтобы совершить подвиг без помощи девушки-колдуньи и т.д. Б. Эффе видит в этом пересмотр эпического идеала и иронию по отношению к персонажам [Effe 2001, 150–153]. Но можно сказать, что сравнения заменяют внутренний монолог героя в одном случае, портрет – в другом, сознание правильности действия – в третьем.

Ирония присутствует в поэме и в других эпизодах, например, когда ворон обращается с назиданием к пророку, сопровождающему друга на свидание (3.927–937), однако соотношение волшебного и героического ограничивается, на наш взгляд, не только иронией и пародией. Сюжет, положенный в основу «Аргонавтики», автор связывает как с героическим эпосом, так и с этиологическим. Рассказ о культурной роли аргонавтов подкрепляется не только экскурсами, но и обращенной к ним в конце поэмы просьбы о милости и процветании, свойственной гимнической поэзии. Аполлоний объединил далекие окраины греческого мира одной историей, и придал героическому эпосу оттенок дидактики. Обращение к мифу об аргонавтах отражало свойственную эпохе эллинизма тягу к волшебному, загадочному и сверхъестественному. В этом смысле Аполлоний противопоставлен Гомеру, который устраняет из мира своих героев все сверхъестественное и волшебное и относит это либо к сфере божественной, либо, если героям доводится сталкиваться с подобными явлениями, рассказ о необычных странах и встречах вкладывает в уста персонажа, Менелая или Одиссея. Ахилл славится как лучший воин и сын богини, но у Гомера не упоминается ни его неуязвимость, ни способ, которым она была приобретена. Напротив, Ахилл получает самый крепкий доспех, выкованный богом. Герой Аполлония не обладает подобными физическими качествами и приобретает их благодаря снадобьям Медеи, но на битву он выходит обнаженным, взяв только меч и копье. Его копье, как и копье Ахилла, обладает особыми свойствами, и управиться с ним может только владелец. При этом сравнения, которые описывают поведение Ясона, взяты из гоме-

ровского эпоса. Как подобает герою, он рвется в битву, как конь, подобно свирепому вепрю, он жадно пьет воду, он подобен Аресу и т.д. Таким образом, Аполлоний Родосский представляет нового Ахилла, обнажая волшебную природу его необыкновенной силы. Это не столько ирония или попытка вписать новую историю в героический стандарт [Fantuzzi, Hunter 2004, 271], сколько намеренная трансформация традиционного эпоса в соответствии с новыми чаяниями читателей. Поэтика эпоса претерпевает изменения и на уровне соотношения персонажей. Если для классического героического эпоса родового строя характерно изображение врагов соразмерными по доблести главным героям [Мелетинский 2004, 441], то в эллинистическом эпосе появляется разграничение врагов-варваров (Амик, Эит), которых Аполлоний наделяет жестокостью и вероломством, и героев-эллинов. Впрочем, Ясон одновременно и благочестив, за что ему помогают Гера и Афина, и совершает преступление, убив брата Медеи у алтаря, при этом он может продолжать свой путь после ритуала очищения. Заметим, что и здесь есть определенные переключки и полемика с троянским преданием, согласно которому за преступления, совершенные после разрушения Трои, некоторые греческие герои были наказаны богами и погибли или блуждали много лет, прежде чем вернулись домой.

Сравнения в «Аргонавтике» встречаются 114 раз, их объем варьируется от 8-10 стихов до короткого уподобления («Ἄρει ἕϊκελος, «подобный Аресу»). Всего 4 сравнения встречаются в речи персонажей, и в этом Аполлоний следует принципам гомеровской поэтики, где сравнение является характеристикой речи повествователя: из 248 сравнений «Илиады» только 15 принадлежат героям, и 11 сравнений произносят герои «Одиссеи», в то время как на долю повествователя приходится 32. Диспропорция объясняется влиянием жанровой разновидности: сравнения из мира природы и повседневной жизни относятся к событиям далекого военного быта героев, поэтому их больше в «Илиаде», увеличение же их в речи персонажей в «Одиссее» связано с тем, что сам Одиссей на протяжении четырех песен выступает в роли рассказчика и именно в этой части сосредоточены 9 сравнений в его речи. Так что можно предположить, что, когда Алкиной сравнивает Одиссея со сказителем (Od. XI. 368–9), он подразумевает не только занимательность рассказа, но и владение профессиональным мастерством, в том числе – поэтическими художественными средствами. Аполлоний Родосский следует во многом принципам гомеровской поэтики. Сравнения чаще сопутствуют подвигам: 19 встречается в первой книге, 22 – во второй, 31 – в третьей и 42 – в четвертой. Как было сказано выше, они иллюстрируют чувства героев, описание героев и реакцию на них окружающих, сопровождают рассказы о военных подвигах и особенностях морского путешествия, причем большая часть сравнений приходится именно на описание подвигов, тягот пути и встречи с неожиданными явлениями, такими как движущиеся скалы, помощь морских богов, явившихся героям, свет золотого руна. Если действие в первой и второй книгах развивается равномерно, единственной паузой в путешествии была

остановка на Лемносе, и герои вступают в битвы, встречаются с необычными попеременно, то третья книга и отчасти четвертая отличаются в композиционном отношении и от первых двух, и друг от друга.

Первая, бóльшая по объему часть третьей книги посвящена развитию любовной интриги, и 8 сравнений из 10 описывают внутреннее состояние Медеи. Вторая часть, занимающая всего 217 стихов, включает в себе батальную сцену, и в описании подвига участвует 21 сравнение, которым отведена значительная часть повествования. В четвертой книге первая часть насыщена событиями, связанными с похищением руна, Медеи, битвой с колхами и посещением Кирки и феаков, плаванием по морю через Симплегады, а во второй описывается отчаяние аргонавтов, увязших в Ливии без дороги, без воды и без надежды на спасение. И хотя в последней трети поэмы действие сменяется бездействием и отчаянием, Аполлоний сравнивает аргонавтов с «людьми, подобными бездушным идолам, во время войны и дурных предзнаменований» (4.1280–1289), а плач служанок Медеи – с плачем лебедей или птенцов, выпавших из гнезда (4.1298–1304), частота появления сравнений к концу книги увеличивается лишь незначительно (16 против 26), причем они опять связаны либо с активным действием: с поиском и находкой воды (4.1393–4, 4.1452–62) или с чудесным избавлением от тягот пути (4.1541–47, 4.1604–10, 4.1610–16, 4.1679–80, 4.1682–88). Таким образом, оказывается, что в третьей книге, отличающейся от всех остальных по содержанию и композиции, сравнение напрямую связано с характеристиками сюжета и является важным, несколько утрированным (употребляется в 2 раза чаще, чем у Гомера [Мостовая 2017, 40]) сопутствующим признаком героического повествования.

Редкие сравнения в речи персонажей «Аргонавтики» служат либо средством убеждения, как в речах Ясона (3.1100–1) и Медеи (4.1024–25), либо играют в ее речи роль объяснения (3.1044–5), либо являются частью насмешки – в речи Луны (4.56–65). В гомеровском эпосе сравнения в речах чаще употреблялись для оскорбления или придания выразительности основной мысли [Мостовая 2007, 102].

Для введения сравнений Аполлоний использует принятые в гомеровском языке синонимические конструкции, обозначающие «так... словно», и синонимы со значением «подобный, равный». Сравнение является одним из способов субъективизации эпического повествования уже у Гомера. Эллинистический автор, в большей мере интересующийся переживаниями персонажа, в то же время больше открыт аудитории. Это достигается как введением дидактического элемента, описанием современных читателю праздников, что сокращает дистанцию между прошлым и настоящим, так и благодаря многочисленным обращениям автора к неизвестному адресату, в том числе и в сравнениях. Одним из способов сокращения эпической дистанции служит выражение, вводящее сравнение, «ты бы сказал / ты бы не сказал», которое встречается у Гомера и Аполлония по 6 раз: в речи повествователя «Илиады» – 3 раза (II. IV.429, XV. 697, XVII. 366), «Аргонавтики» – 4 раза (2.171, 3.1265, 4.238, 4.997). Такие сравнения появляются в

драматичные моменты действия, и возможно, восходят к исполнительской традиции древнего эпоса, в котором встречаются даже непосредственные обращения автора к персонажу. И все же у Аполлония они встречаются не только чаще относительно общего объема произведения: в сравнениях проникают рассуждения об участии людей в форме 1 л. мн. ч. (2.541–548).

Словно странник, вдали от страны родной пребывая, –
Ах, как много мы, люди, блуждаем в скитаньях! – повсюду
Мучится сильным волненьем, и все города озирает,
Лишь своего не найдет, когда же заметит родимый
Дом, то мчится к нему, желанному, морем и сушей.
Так, заметив корабль, спешила дочь громовержца.
(Пер. Н.А. Чистяковой)

В заключении можно сказать, что сравнения в «Аргонавтике» не только дань традиции и формальный признак эпического стиля. Обновление лексического состава сравнений вместе с использованием гомеровской лексики, игра слов, варьирование устоявшихся гомеровских формул по модели гомеровских же вариаций внутри формул делают сравнения органической частью позднего эпического языка. Изменение соотношения объекта и признака сравнения, появление сравнений в бытовых сценах, а не только в героических, в том числе в посвященных морской тематике эпизодах, использование сравнений для изображения чувств отвечает новым интересам читательской аудитории: в центре внимания оказывается внутренний мир человека, а также все необыкновенное и экстраординарное. Вместе с тем в употреблении сравнений сохраняется жанровый признак, и в батальных сценах сравнения могут составлять большую часть рассказа. С помощью сравнений Аполлоний Родосский рисует образ героя нового типа, вызывающего восхищение и любовь толпы, который может быть слаб и силен одновременно. Парные сравнения проясняют сходство и различия главных героев, парадоксальные сравнения подчеркивают противоречивый характер чувств и поступков Ясона и Медеи. Вместе с тем сравнения дают голос автору, позволяют менять интонацию от иронии к состраданию или восхищению. Все это говорит о включенности сравнения в систему художественных средств нового эпоса и его тесной связи не только с жанром, но и с системой персонажей и содержанием произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринцер Н.П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления // Лирика. Генезис и эволюция. М., 2007. С. 13–530.
2. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. М., 2004.
3. Мостовая В.Г. Функции сравнений в речи персонажей «Илиады» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2007. № 1. С. 95–104.

4. Мостовая В.Г. Гомеровский интертекст в «Аргонавтике» Аполлония Родосского (на материале эпических сравнений III книги) // Литература и культура эллинизма. Сборник статей по материалам конференции памяти В.П. Завьяловой (14-15 ноября 2016 года). М., 2017. С. 38–46.

5. Рыбакова И.В. Традиция и новация в «Аргонавтике» Аполлония Родосского (лексика – композиция – стиль): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.14. М., 2014.

6. Теперик Т.Ф. Художественная роль экскурсов в «Аргонавтике» Аполлония Родосского // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XIV (чтения памяти И.М. Тронского). Ч. 2. СПб., 2010. С. 360–370.

7. Effe B. The Similies of Apollonius Rhodius. Intertextuality and Epic Innovation // A Companion to Apollonius Rhodius. Ed. Papanghelis Th.D., Rengakos A. Leiden; Boston; Koeln, 2001. P. 147–169.

8. Fantuzzi M., Hunter R. Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry. Cambridge, 2004.

9. Liddell H.G., Scott R. Greek – English Lexicon. Oxford, 1994.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mostovaya V.G. Funktsii sravneniy v rechi personazhey “Iliady” [Role of the Similies in the Personage’s Speeches in the “Ilias”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, 2007, no. 1, pp. 95–104. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Effe B. The Similies of Apollonius Rhodius. Intertextuality and Epic Innovation. *Papanghelis Th.D., Rengakos A. (eds.). A Companion to Apollonius Rhodius*. Leiden; Boston; Koeln, 2001, pp. 147–169. (In English).

3. Grintser N.P. Drevnegrecheskaya “lirika”: znachenije termina i sut’ yavleniya [Greek “Lyrics”: Meaning of the Term and the Essence of the Phenomenon]. *Lirika. Genезis i evolyutsiya* [Lyrics. Genesis and Evolution]. Moscow, 2007, pp. 13–530. (In Russian).

4. Mostovaya V.G. Gomerovskiy intertekst v “Argonavtike” Apolloniya Rodoskogo (na materiale epicheskikh sravneniy III knigi) [Homeric Intertext in the “Argonautica” of Apollonius Rhodius (on the Epic Similies of the Book III)]. *Literatura i kul’tura ellinizma. Sbornik statey po materialam konferentsii pamyati V.P. Zav’yalovoy (14-15 noyabrya 2016 goda)* [The Literature and Culture of Hellenism. Collection of Articles on the Materials of the conference in memory of V.P. Zavyalova (November 14–15, 2016)] Moscow, 2017, pp. 38–46. (In Russian).

5. Teperik T.F. Khudozhestvennaya rol’ ekskursov v “Argonavtike” Apolloniya Rodoskogo [The Role of Excurses in Apollonius Rhodius’ “Argonautica”]. *Indoyevropeyskoye yazykoznanije i klassicheskaya filologiya – XIV (chteniya pamyati I.M. Tronskogo)* [Indo-European Linguistics and Classical Philology – XIV (Readings in Memory of I.M. Tronsky)]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2010, pp. 360–370. (In Russian).

(Monographs)

6. Fantuzzi M., Hunter R. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge, 2004. (In English).

7. Liddell H.G., Scott R. *Greek – English Lexicon*. Oxford, 1994. (In English).

8. Meletinskiy E.M. *Proiskhozhdeniye geroicheskogo eposa* [Genesis of the Heroic Poetry]. Moscow, 2004. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Rybakova I.V. *Traditsiya i novatsiya v “Argonavtike” Apolloniya Rodoskogo (leksika – kompozitsiya – stil’)* [Tradition and Innovation in “Argonautica” of Apollonius Rhodius (Thesaurus – Composition – Style)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2014. (In Russian).

Мостовая Вера Геннадиевна, Российский государственный гуманитарный университет; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, заведующая кафедрой классической филологии Института восточных культур и античности РГГУ, доцент Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ. Научные интересы: греческая эпическая поэзия, античная лирика, история и теория перевода.

E-mail: vera.mostovaya@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0591-7550

Vera G. Mostovaya, National Research University Higher School of Economics, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, head of the Department of Classical Philology of Institute for Oriental and Classical Studies, Russian State University for Humanities; Associated Professor of National Research University Higher School of Economics. Research interests: Greek epics, ancient lyric, history and theory of translation.

E-mail: vera.mostovaya@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0591-7550

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00049

С.В. Мирзаева (Элиста)

МОНГОЛЬСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К «СУТРЕ О ВОСЬМИ СВЕТОНОСНЫХ»: ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЖАНРА*

Аннотация. В статье рассматривается монгольская рукопись под названием «Комментарий к “[Сутре] о восьми светоносных”» из фонда Института восточных рукописей РАН как образец жанра нарративов, связанных с сутрами. Как правило, такие нарративы представляют собой сборники рассказов о пользе чтения той или иной сутры. Большинство из сохранившихся в тибето-монгольской традиции сборников связаны с «Алмазной сутрой», рассматриваемый же текст представляет собой единичный образец подобного нарратива, посвященного «Сутре о восьми светоносных неба и земли». Несмотря на то что оригинальный китайский текст сутры относится к апокрифической (т. е. неканонической) литературе, в Тибете и среди монгольских народов она считалась истинным словом Будды и активно применялась в буддийских ритуалах. Анализ структуры и содержания сборника показал, что он включает восемь рассказов и выстроен по типу «обрамленной повести», когда все рассказы (за исключением седьмого) вставлены в общую «рамку» повествования. Некоторые композиционные элементы заимствованы из сутр. В отличие от аналогичных сборников, посвященных «Алмазной сутре», в этом нарративе отмечается стремление авторов связать его с содержанием сутры путем многочисленных отсылок к буддийским идеям, отраженным в сутре. Кроме того, лишь три рассказа (с четвертого по шестой) тематически связаны с «Сутрой о восьми светоносных», в остальных рассказах, призванных продемонстрировать те или иные буддийские идеи, она не упоминается. Сопоставление со сборниками, посвященными «Алмазной сутре», показывает отсутствие жанрового единообразия, вызванное, по нашему мнению, неразвитостью этого жанра в тибето-монгольской традиции.

Ключевые слова: «Сутра о восьми светоносных»; апокриф; нарративы, связанные с сутрами; «Алмазная сутра»; «обрамленная повесть».

S.V. Mirzaeva (Elista)

A Mongolian Commentary on the “Sutra of Eight Luminous”: Features of the Genre**

Abstract. The article deals with a Mongolian manuscript entitled “Commentary on

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

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

the [Sūtra] on the Eight Luminous” kept in the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences. It represents the genre of parasutraic narratives. Usually such narratives are collections of stories about the benefits of reading sūtras. Most of such narratives preserved in Tibetan-Mongolian literary tradition till nowadays are devoted to the *Diamond Sūtra*, actually this text is a unique sample of such narrative dedicated to the *Sūtra of Eight Luminous*. Despite the fact that the original Chinese text of the sūtra belongs to apocryphal (non-canonical) literature, Tibetans and Mongolian peoples considered it as the authentic word of Buddha and actively used it in Buddhist rituals. An analysis of the structure and content of this narrative showed that it includes eight stories and compositionally is a “framed novel”, meaning that all the stories (except the 7th) are inserted into common “frame” of the story. Some compositional elements are borrowed from sutras. Unlike collections devoted to the *Diamond Sūtra*, this parasutraic narrative contains numerous references to Buddhist conceptions revealed in the sūtra. Besides, only three stories (from 4th to 6th) tell about benefits of the *Sūtra of Eight Luminous*, whereas other stories explaining various Buddhist conceptions don't mention it. Comparison with parasutraic narratives devoted to the *Diamond Sūtra* shows the lack of genre unity, caused, in our opinion, by the fact that the genre didn't get further development in Tibetan and Mongolian literature.

Key words: the “Sūtra of Eight Luminous”; apocrypha; parasutraic narratives; Diamond sūtra; “frame novel”.

Введение

Буддийский канон Трипитака, переведенный на многие языки, включает три «корзины» Учения: Винаю, свод дисциплины, Сутру, проповеди Будды, и Абхидхарму, философские труды [Торчинов 2000, 15]. Сутры считаются истинным словом Будды, *буддхавачаной* (санскр. *buddhava-cana*), хотя большинство из них были составлены после жизни исторического Будды Шакьямуни. В тибетской традиции сутры, помимо того, что они в составе канона переводились на тибетский язык, порождали круг связанных с ними текстов в основном ритуального характера: подношение золотого напитка *серкем* или воскурений *санг*. Однако в число таких текстов входили также нарративы, призванные продемонстрировать пользы и блага, приносимые той или иной сутрой. Подобные сочинения представляют собой практически неисследованный жанр тибето-монгольской повествовательной литературы.

Стоит отметить, что в коллекциях тибетских и монголоязычных текстов эти сочинения представлены не так широко: большая часть дошедших до нас образцов связана с одной из сутр цикла праджняпарамиты – «Ваджрачхедика-сутрой», более известной как «Алмазная сутра». Китайские тексты таких нарративов рассматриваются в работах Ч. Хо [Хо 2013; Хо 2019], монгольские – А.Г. Сазыкиным [Сазыкин 1986; Сазыкин, Ёндон 1998; Сазыкин 2004] (вкратце они рассматриваются также в статье В. Уоллес [Wallace 2010, 209–210]), ойратские – А.Г. Сазыкиным и Б.А. Бичеевым [Сазыкин 1997; Ойратская версия... 2019]. В перечисленных работах описываются структура и содержание рассказов о пользе «Алмазной сутры»,

однако сами рассказы не выделяются исследователями в отдельный жанр. Монгольская рукопись под названием «Комментарий к “[Сутре] о восьми светоносных”» (монг. *Naiman gegen-ü tayilburi neretü orosibai*) [NGT], хранящаяся в фонде Института восточных рукописей РАН под шифром С 49 [Сазыкин 2003, 44], представляет собой уникальный образец подобных нарративов, посвященный не «Алмазной сутре», а «Сутре о восьми светоносных».

«Сутра о восьми светоносных неба и земли» (кит. *fó shuō tiāndì bā yáng shén zhòu jīng*, сокращ. *bāyáng jīng*, тиб. *'phags pa gnam sa snang ba brgyad / snang brgyad kyi mdo / sangs rgyas kyi chos gsal zhing yangs pa snang brgyad ces bya ba'i mdo*, монг. *qutuγ-tu (oytarγui yaǰar-un) naiman gegen neretü yeke kölgen sudur / qarsi jasaqu naiman gegegen neretü sudur*, ойр. *xutuqtu oqtorγui yazariyin nayiman gegēn / xaršiyin jasaqu nayiman gegēni sudur*, сокращ. «Сутра о восьми светоносных») представляет собой одно из сочинений, широко представленных в письменной традиции монгольских народов (см. перечень версий и списков в фондохранилищах России в статье [Мирзаева, Тувшингус 2019]). Оригиналом является китайская апокрифическая (т.е. не считающаяся подлинной) сутра «Баян-цзин», которая в Тибете и среди монгольских народов была принята как истинное слово Будды (*буддхавачана*), помимо канона, была включена в ритуальные сборники «Сундуй» и «Доманг» [Музраева 2018; Зорин, Макарова 2016] и начитывалась в различных обрядах жизненного цикла. Она относится к дхарани-сутрам: жанровые характеристики этой сутры на примере ее монгольского перевода были рассмотрены нами в предыдущей статье [Мирзаева 2019].

Включение «Сутры о восьми светоносных» наряду с «Алмазной сутрой» в ряд текстов, на тему которых создавались подобные сборники, свидетельствует о ее значимости в традиции буддизма Махаяны. «Алмазная сутра» – одно из наиболее авторитетных буддийских писаний. Е.А. Торчинов указывает, что «во Вьетнаме в XIV в. для получения от государства монашеского сертификата претендент должен был даже сдать экзамен на знание этого текста» [Избранные сутры... 2000, 17]. В традиции монгольских народов эта сутра также занимает особое место и должна храниться на алтаре в каждой семье [Музраева 2012, 31; Wallace 2010, 211].

Присутствие такого сборника в коллекции монгольских рукописей также позволяет предположить существование отдельного жанра повествовательной литературы – нарративов, связанных с сутрами и описывающих блага, приносимые той или иной сутрой. Нужно оговориться, что общепринятого названия жанра в научной литературе не существует: Ч. Хо определяет такие рассказы как *parasutraic narratives* ‘нарративы, связанные с сутрой’ [Но 2019], монголоведы А.Г. Сазыкин и Б.А. Бичеев маркируют их как сочинения о пользе чтения сутры [Сазыкин 1986; Сазыкин 1997; Сазыкин 2004 и др.; Ойратская версия... 2019]. В. Уоллес называет их комментариями [Wallace 2010], ориентируясь на монгольский термин *tayilburi* ‘комментарий, разъяснение’, часто встречающийся в названиях

подобных сочинений. В данной статье мы будем придерживаться термина, предложенного Ч. Хо, – «нарративы, связанные с сутрой», несмотря на некоторую его громоздкость.

Данное исследование ставит своей целью анализ содержания и структуры монгольского текста «Комментарий к “[Сутре] о восьми светоносных”» и описание специфики жанра нарративов, связанных с сутрой, с использованием методов текстологического и сопоставительного анализа.

Материалы

«Комментарий к “[Сутре] о восьми светоносных”» (монг. *Naiman gegen-ü tayilburi neretü orosibai*) [NGT], как указывалось выше, хранится в фонде Института восточных рукописей РАН под шифром С 49 (КДА, 101), инв. № 464 [Сазыкин 2003, 44]. Рукопись на русской бумаге, состоит из восемнадцати листов, размеры 33,5*10 (28,5*7,7) см, текст написан пером. Название и основной текст заключены в одинарную рамку черного цвета, пагинация проставлена монгольскими числительными слева по центру за границей рамки. Практически на каждом листе (на лицевой стороне) слева по центру проставлена тибетская буква *ya*.

Результаты

Рукопись начинается с трехчастной молитвенной формулы поклонения Трем Драгоценностям – Будде, Дхарме и Сангхе, после которой идет стандартный элемент монголоязычных буддийских сочинений – название текста на санскрите, тибетском и монгольском языках. Несмотря на то что «Сутра восьми светоносных» является апокрифом, в поздней тибетской и монгольской традициях отмечается стремление переводчиков «легитимизировать» сутру как аутентичное писание, когда в начале текста они приводили самостоятельно восстановленное санскритское название. В данном случае санскритское название текста указано как “*Ariya-pang nam-a sudar-a*”, в котором можно восстановить санскритские формы практически всех слов (*Ariya-a = ārya*, *nam-a = nāma*, *sudar-a = sūtra*), за исключением слова *pang*, которое мы считаем искаженной формой кит. *ba yang* ‘восемь светоносных’, входящего в название китайского оригинала сутры. Тибетское название текста, данное в монгольской транскрипции, также восстанавливается практически полностью: *'pagsba namsa isnang rjid tigba činbo mün grud = 'phags ps snang brgyad theg pa chen po ?* ‘святая [сутра] Махаяны «Восемь светоносных»’. Мы можем лишь предположить, что последние два слога, не поддающиеся переводу с тибетского, являются неправильно записанными формами тиб. *mdo 'grel* ‘разъяснение сутры’, которые переписчик искажил в силу незнания тибетского языка. Также стоит отметить, что представленный способ транскрипции тибетских слов (добавление *i* к слогу, начинающимся на согласный) позволяет определить язык текста как доклассический монгольский, для которого характерны подобные трансформации заимствованных из тибетского слов [Алексеев 2014, 7], и датировать его XVII в. Монгольское название сочи-

нения приведено в следующем виде: *Oyтарыуи җаҗар-ун найман gegen neretü kölgen sudur tarni nigen jüil-tü nom bičig* ‘Дхарани-сутра [Маха]яны под названием «Восемь светоносных неба и земли», сочинение, [состоящее] из одного раздела’. Нужно отметить, что варианты названия сочинения на санскрите, тибетском и монгольском языках относятся не к посвященному ей нарративу, а к самой сутре.

Основная часть рассматриваемого сборника начинается со стандартной фразы, выступающей определяющей характеристикой жанра сутр: «Так я слышал» (монг. *eyin kementün minü sonosuṣan*). В исходной ситуации по просьбе бодхисаттв Манджушри, Авалокитешвары, Ананды и Ваджрапани к Будде Шакьямуни обращается бодхисаттва Асанга. Он просит поведать истории о человеке по имени *Царь слонов* (монг. *jaṣad-un qaṣan*) и *Том, кто оставил бремя прежде накопленной кармы и достиг блага для себя*. Несмотря на то что в тексте нет прямых указаний на это, можно предположить, что это предыдущие рождения Будды. Интересно отметить, что они упоминаются и в каноническом тексте «Сутры о восьми светоносных», включенном в монгольский ксилографический Ганджур.

Далее в тексте один за другим следуют восемь рассказов, которые вставлены в общую сюжетную рамку. Название приводится в конце каждого рассказа. Ниже приведем перечень этих рассказов с указанием названий и кратким описанием сюжетов.

1) *Первый рассказ под названием «Царь слонов»* (монг. *jaṣad-un qaṣan kementün nerelegsen ang terigün jüil bolai*)

Царь по имени *Джиргалангун Джирухэн* (монг. *jiryalang-un jirüken* ‘Сущность благоденствия’) был очень богат, но совершенно лишен благих качеств, сострадания и доброты. Однажды он очень сильно заболел и, находясь при смерти, наконец осознал тщетность накопления богатства и дал себе обещание помогать другим. Далее начинается сюжет о бедном рыбаке, который однажды поймал удивительную рыбу с тысячей хвостов и позвал друзей помочь ему, но, услышав голос с неба, который запретил ему убивать эту рыбу, отправился в столицу, чтобы продать ее. Царь, услышав об этой удивительной рыбе, понял, что настало время выполнить обещание, и выкупил ее, одарив каждого одной золотой и десятью серебряными монетами. После этого рыбу выпустили в озеро Манасаровар, и она произнесла благопожелание о том, чтобы царь *Джиргалангун Джирухэн* достиг Пробуждения. Этот царь и был тем, кого называют *Царем слонов* [NGT, л. 2b–5b].

2) *Второй рассказ под названием «О том, как достиг блага для себя»* (монг. *öber-ün tusai-yi daṣan oluṣan kementün nereyidiḡsen nöḡüge jüil*)

Главный герой этого рассказа – человек по имени *Хара Дзориг* (монг. *Qar-a joriḡ* ‘Безрассудно смелый’), который имел дурной нрав и в силу этого накопил огромное количество неблагих деяний. В силу своей неблагоприятной кармы он ослеп и оглох, и его умственные способности притупились. По просьбе сына *Нарану Гэрэл* (монг. *Naran-u gerel* ‘Свет солнца’) он отправился к Будде, чтобы очистить прежние неблагоприятные деяния, и попросил

сделать его монахом. Когда Будда даровал ему посвящение, его органы чувств снова стали функционировать, он искренне раскаялся в совершенных проступках и таким образом отбросил бремя накопленной кармы и достиг блага для себя [NGT, л. 5b–7a].

3) *Третий рассказ о том, как [муж с женой] стали упасакой и упаси-кой* (монг. *ubasi ubasanča boluṣan yurdaṣar jüil*)

Во времена Будды Випашына (санскр. *Vipaśyin*, первый из семи исторических будд) жила супружеская пара. Однажды муж предложил жене принять мирские обеты упасаки и упасики (санскр. *upāsaka / upāsikā*, мужчина / женщина, принявший / принявшая пять мирских обетов (запреты на убийство, кражу, прелюбодеяние, ложь и употребление алкоголя)). Как-то мимо их дома проходил бодхисаттва Махакашьяпа. Они пригласили его в дом, поднесли драгоценности и попросили даровать им мирские обеты. Он исполнил их просьбу и даровал им имена *Теригун Буяни Сахигчи Эчиге Убаши* (монг. *Terigün buyan-i sakiḡči ečige ubasi* ‘Отец-упасака, охраняющий главную добродетель’) и *Дурадхалун Эхэ Буяни Хуриягчи Убасанца* (монг. *Duradqal-un eke buyan-i quriyaḡči ubasanča* ‘Мать памятования, Упасика, собирающая воедино добродетель’; в именах, очевидно, отражена идея буддизма Ваджраяны о мужских защитниках как предотвращающих препятствия, приходящие извне и женских как сохраняющих в целостности достигнутое [Патрул Ринпоче 2007, 259]) [NGT, л. 7b–9a].

4) *Четвертый рассказ, демонстрирующий последствия пренебрежительного отношения, неверия и отрицания Учения Будды* (монг. *burqan nom-i busu kementün öteger-ün könggeleḡü: ese bisiregsen-ü ači-yi üjögülḡsen dötüger jüil*)

Это продолжение предыдущего рассказа. Люди плохо относились к этой супружеской паре и посоветовали царю по имени *Догшин Санал* (монг. *Doḡšin sanal* ‘Гневный ум’) казнить их, чтобы страну не постигло несчастье. Царь приказал подвергнуть их суду. Упасака и упасика, не испугавшись этого, стали читать «Сутру о восьми светоносных», переписывали ее и сделали из нее оберег на шею. Царь же стал страдать от мучительных болезней и в конце концов умер. После смерти он оказался в аду, где подвергался разным мучениям, умирал и возрождался тысячи раз. Души *элээ, чутгуры* и *эрлики*, пытая его, перечисляли грехи, совершенные царем при жизни. Цель рассказа – демонстрация последствий отсутствия веры в Учение Будды и пренебрежительного отношения к нему [NGT, л. 9a–11a].

5) *Пятый рассказ о том, как упасака достиг конца пути и живые существа зародили веру [благодаря этому]* (монг. *ubasi-yin yabudal-un tuyildur kürčü: amitan-i süsülgeḡsen tabdaṣar jüil*)

Великий царь по имени *Бату цогту орон* (монг. *Batu čoḡtu oron* ‘Стойкий, Источник Славы’) пренебрежительно относился к Учению, и из-за этого однажды все его тело покрылось ранами и язвами. Когда подданные стали советовать, кто сможет помочь царю в излечении недуга, министр по имени *Цогту Очир* (монг. *Čoḡtu včir* ‘Славная ваджра’) посоветовал обратиться к одному мирянину-упасаке, известному своей благочестиво-

стью. Тот прочитал с искренней верой «Сутру о восьми светоносных», и царь излечился. Окружавшие его подданные испытали великое удивление и зародили веру [NGT, л. 11a–11b].

6) *Шестой рассказ о спасении (монг. getülügсen jiryuduyar jüil)*

Это продолжение предыдущего рассказа. Царь спросил упасаку, как тому удалось его вылечить. Упасака ответил, что это произошло в силу его веры в «Сутру о восьми светоносных», и объяснил обстоятельства, при которых надо читать эту сутру. Царь, услышав его объяснение, объявил, что всем подданным необходимо почитать эту сутру, переписывая ее лично или поручая кому-то, храня ее дома и читая ее текст. Таким образом, и царь, и подданные спаслись из океана страданий [NGT, л. 12a–12b].

7) *Седьмой рассказ о том, как бодхисаттва Асанга опустошил (букв. 'вылил') океан рождения и смерти (монг. Türbel ügei bodi sadu-a törükü ükükü-yin dalai-yi аsyaqun doloduyar jüil)*

Асанга просит объяснить Будду, почему человеческая жизнь так скоротечна. Тот в ответ говорит, что причина в том, что большинство живых существ убивает друг друга, относится недоброжелательно, не почитает родителей и т.д. Если же живые существа очнутся от сна неведения и уверуют в наставления Будды, они обретут великое счастье. Все услышавшие эти слова небожители и люди, в том числе Асанга, после этого достигли Пробуждения [NGT, л. 12b–13b].

8) *Восьмой рассказ о том, как могущественный Великострадательный спас царя с бесчисленными грехами и отвел его в обитель Будды Випашына, Тамхагаты, архата, всесовершенного (монг. erketü yeke nigülesügçi neretü çaylasi ügei kilinçe-tü qayan-i tonilyaju tegünçilen iregsen dayini daruyсан üneker тоyолусан Vibasi burqan-u oron-dur kürgegsen nayimaduyar jüil)*

Бодхисаттва Акшаямати обращается к Будде с просьбой объяснить, почему люди, которые прежде принижали святых, впоследствии становятся немощными и лишаются всего. Будда, объясняя, как в людях появляется такое неведение, рассказывает историю о царе Тайджи ване (монг. Tayiji vang). Этот царь приказал князьям никого не пускать в столицу под угрозой смерти, даже монахов, которых он разрешил убивать. Таким образом он накопил невообразимое количество грехов, и в его владениях не осталось ни одного добродетельного человека. Будда Випашын, живший в то время, услышал об этом, и по его просьбе туда отправился бодхисаттва Асанга. Когда он подошел к городу, жители напали на него и убили. Тогда в тот город отправился Авалокитешвара. Он добрался до города верхом на облаке и, достигнув столицы, принял облик шестнадцатилетней девушки невообразимой красоты. Девушка села у ворот города и произнесла стихи о том, что тот, кто поймет сказанное ею, станет ее мужем. Жители города, прельщенные ее красотой, собрались вокруг нее и стали ее слушать. Будучи неспособными понять глубокий смысл ее слов, они доложили царю о ней. На вопрос царя, кто сможет стать мужем такой красавицы, девушка ответила, что выйдет замуж лишь за того, кто смог победить сансару ста-

рения, болезни и смерти, и объяснила концепции пяти мудростей и четырех семейств. Царь раскаялся в своих злодеяниях, после чего он и его подданные верхом на облаках, ведомые Авалокитешварой, достигли обители Будды Випашына [NGT, л. 13b–18a].

Сборник заканчивается шестислоговой мантрой бодхисаттвы Авалокитешвары *om mani badme hum*, повторяемой три раза, и санскритской формулой благопожелания *mangghalam* (санскр. *mangalam*).

Обсуждение

В отличие от сборников рассказов о пользе чтения «Алмазной сутры», которые представляют собой свод отдельных повествований, связанных лишь дидактической направленностью описания благ, возникающих при выполнении определенных действий с «Алмазной сутрой», рассматриваемый сборник имеет общую сюжетную рамку, в которую включены все восемь рассказов, за исключением седьмого. Кроме того, не все рассказы являются отдельными повествованиями: четвертый и шестой рассказы являются продолжением третьего и пятого соответственно. По композиционному оформлению текст напоминает «обрамленную повесть», жанр, который получил весьма широкое распространение в тибето-монгольской литературной традиции. Термин «обрамленная повесть», введенный П.А. Гринцером, используется для обозначения повествовательных произведений, обладающих определенной композиционной структурой: «рамкой» и «вставленными» в нее сюжетами [Гринцер 1963, 3–5].

В общем, «рамочном» повествовании к Будде Шакьямуни с вопросами обращаются бодхисаттвы Асанга, Акшаямати или группа бодхисаттв Авалокитешвара, Манджушри, Ваджрапани и Ананда через посредство Асанги с просьбами поведать рассказ или ответить на тот или иной вопрос. Действие седьмого рассказа, оформленного как обычное повествование, происходит в одном пространстве и времени с рассказчиком-Буддой. По нашему мнению, этот рассказ представляет собой компиляцию «Сутры о восьми светоносных», поскольку в нем в сжатом виде отражены ключевые положения сутры. Так же, как в сутре, в рассказе бодхисаттвы Асанга, главный герой сутры, обращается к Будде с вопросом о скоротечности человеческой жизни, и тот говорит о людях, движимых неведением и испытывающих из жизни в жизнь страдания, и о том, что им достаточно обратиться к Учению Будды, чтобы освободиться из океана страданий. В рассказе сохранены основные композиционные элементы сутр: обращение к Будде с вопросом, ответ Будды и реакция слушателей.

Далее кратко рассмотрим особенности художественного времени и пространства анализируемого текста. В нем можно выделить два вида художественного пространства: пространство рассказчика и пространство персонажей. Что касается исходного пространства рассказчика, в начале сочинения просто написано, что Будда находился в окружении будд и бодхисаттв десяти направлений трех времен (монг. *ilaju tegüs nögçigсen burqan: arban жүg-ün yurban çay-un qamuy burqan bodi sadu-a-nar-un çiyulyan-iyar*

küriyelegül-ün sayun aju), без указания конкретного места. В первом рассказе упоминаются топонимы, часто встречающиеся в буддийских сочинениях, – горы Малайя (монг. *Maliy-a ayula*) и озеро Манасаровар (монг. *Maphang dalai*, от тиб. *ta phang rgya mtsho*). Действие второго рассказа разворачивается в городе Вайшали (монг. *Vayisali neretü balyasun*). В третьем рассказе указаны и место, и время повествования: кальпа Будды Випашьина (монг. *Vibasi neretü burqan*), континент *Баясхулангту* (монг. *bayasqulang-tu* ‘Радостный’), вселенная, называемая *Цэцэг Дэлгэмэл* (монг. *čečeg delgemel* ‘Распустившийся цветок’), а также город Булу (монг. *Vulu neretü qotan*). В конце четвертого рассказа, который является продолжением третьего, отрицательный герой, царь *Догшин Санал* оказывается в аду пяти беспромежуточных (монг. *tabun jabsar ügei tamu*) (в мифологии тибетского буддизма этот ад обычно называется Авичи (санскр. *avīci*, тиб. *tnar med*), или Ад беспредельных мучений. В нем перерождаются те, кто совершил пять беспромежуточных грехов, влекущих за собой немедленное воздаяние: убийство отца, матери, архата, внесение раздоров в Сангху и пролитие крови Будды [Патрул Ринпоче 2007, 121]). Действие пятого и шестого рассказов, образующих единое повествование, разворачивается в городе Косала (монг. *Kosala neretü balyasun*) и вселенной под названием *Гэрэлун Дхваджа* (монг. *gerel-ün duvaǰa* ‘Стяг света’). Седьмой рассказ, как указано выше, относится к общей рамке и не является вставным сюжетом. В восьмом рассказе указана местность *Гуусан* (монг. *Guusang neretü yaǰar*). Хотя в начале текста это не указано напрямую, из сюжета становится понятно, что действие происходит в кальпу Будды Випашьина, поскольку он является одним из персонажей. Перечисленные топонимы в большинстве относятся к индийским реалиям, за исключением названий городов *Булу* и *Гуусан*, возможно, китайского происхождения.

Система персонажей в сборнике довольно разветвленная, поскольку в каждом рассказе она своя. В обрамляющем повествовании персонажи – это Будда, окружение будд и бодхисаттв, бодхисаттвы Авалокитешвара, Ваджрапани, Ананда, Манджушри, Асанга и Акшаямати. В первом рассказе система персонажей включает царя *Джиргалангун Джирухэн* (монг. *ǰirǰalang-un ǰirüken* ‘Сущность благоденствия’), рыбака, тысячу его спутников, чудесную рыбу, министра *Геристуна* (монг. *Geristun*). Во втором рассказе у многих персонажей по два имени (мирское и полученное после принятия обетов): главного героя зовут *Хара Дзориг*, духовное имя – *Чинг биширэлту тойн* (монг. *čing bisirel-tü toyin* ‘Монах, наделенный крепкой верой’); мать главного героя – *Уйле дагурисугчи* (монг. *Üile daǰurisugči* ‘Та, о чьих деяниях разносится слава’) / *Тугс оюту* (монг. *Tegüs oyutu* ‘Наделенная превосходным умом’); отец *Чинглегур сагуладур дулдуийгчи* (монг. *činglegür sayulǰ-a-dur dulduyidugči* ‘Опирающийся на сосуд весов’) / *Наран сартаваки* (*Naran sartavaki* ‘Купец-солнце’). В число персонажей входят также сын главного героя *Нарану Гэрэл* и Будда, у которого *Хара Дзориг* принимает монашеские обеты. Главные герои третьего и четвертого рассказов – супружеская пара мирян, получившая духовные имена *Теригун*

Буяни Сахигчи Эчиге Убаши и *Дурадхалун Эхэ Буяни Хуриягчи Убасанца* от бодхисаттвы Махакашьяпы, и царь *Догшин Санал*. В конце четвертого рассказа в описание адских мучений, которым подвергался царь, включены демонические персонажи – духи *элээ* (монг. *eliy-e*), *чутгуры* (монг. *čidkür*) и *эрлики* (монг. *erlig-üid*). Главный герой пятого и шестого рассказов – царь *Бату цогту орон*, другие персонажи – министр по имени *Цогту Очир*, царь Будда-Татхагата *Гэрэлун Диян* (монг. *Gerel-ün diyān* ‘Дхьяна света’), упасака, подданные царя. В седьмом рассказе, относящемся к рамочному повествованию, главными героями являются Будда и Асанга. В последнем рассказе система персонажей включает царя *Тайджи вана*, восьмерых князей (монг. *naiman noyad*), Будду Випашьина, бодхисаттв Асангу и Авалокитешвару, принявшего облик шестнадцатилетней прекрасной девушки.

Отдельно нужно сказать о вставках между рассказами сборника, которые напоминают один из заключительных компонентов композиционной структуры сутр (в том числе дхарани-сутр), а именно: выражение радости и восхищения слушателями. Например, между первым и вторым рассказами: «Когда он рассказал [такую историю], наделенную совершенным смыслом, тотчас все небожители, люди, гандхарвы во главе с бодхисаттвой Асангой возрадовались, и земля содрогнулась шестью способами» (монг. *eyimü udq-a-dur tegülder boluysan buyu kemen ǰarliǰ boluysan-dur tedüi Türbel ügei bodisaduva terigülen: qamuǰ tngri kümün ünür idesiten-luǰ-a sača bayasulčaju: yaǰar ber ǰirǰuǰan ǰül-iyer tengsel-ün ködülbei*) [NGT, л. 5b]; между вторым и третьим рассказами: «Затем бодхисаттва Асанга, а также небожители, люди, гандхарвы и все [обитатели] мира возрадовались, три раза обошли вокруг Будды-Бхагавана, девять раз простерлись и сели рядом» (монг. *tendeče Türbel ügei bodi saduva kiged: tngri kümün ünür idesiten-luǰ-a: yirtinčü-dekin qamuǰ-iyar masida bayasulčaju: ilaju tegüs nögčigsen burqan-i ǰurban-daki ergijü yisun ta mörgüged niged eteged-tür sayubai*) [NGT, л. 7b].

Интересно, что «Сутра о восьми светоносных» фигурирует далеко не во всех рассказах, включенных в сборник: она упоминается лишь в четвертом, пятом и шестом рассказах, остальные рассказы посвящены объяснению тех или иных буддийских идей. В число благодеяний, совершаемых при помощи сутры, входят ее переписывание, способствование тому, чтобы другой человек ее переписал, чтение и способствование тому, чтобы кто-нибудь ее прочитал, ношение в качестве оберега, принятие сутры как духовного обязательства (самайи) (тиб. *yi dam / thugs dam*).

Одним из самых ранних тибетских текстов, в которых отражена практика принятия сакрального текста в качестве самайи, является датированная IX–X вв. дунхуанская рукопись РТ 149 «Повествование о первой проповеди этой “Арья-бхадрачарья-пранидхана-раджи”» (тиб. *’phags pa bzang po spyod pa’i smon lam gyi rgyal po ’di dang por bshad pa’i gleng gzhi*), в которой описана история распространения одного из наиболее известных молитвенных текстов Махаяны – «Бхадрачарьи» – в Тибете. Соглас-

но тексту рукописи, духовник царя Тисондээнэ Ба Пэлчжам (тиб. *Dba' dpal byams*) принимает на себя духовное обязательство начитывать текст «Бхадрачарьи» в течение трех суток и благодаря этому достигает обители Будды Амитабхи – Сукхавати [van Schaik, Doney 2009, 178]. Рассказы о пользе чтения «Алмазной сутры» также содержат многочисленные упоминания принятия духовного обязательства начитывать сутру (А.Г. Сазыкин переводит эту фразу как «сделать своим покровителем» [Сазыкин, Ёндон 1998, 42], Б.А. Бичеев – «избрать идамом-хранителем» [Ойратская версия... 2019, 66]).

Результаты различных видов благодеяний, связанных с «Сутрой о восьми светоносных», — это избавление от неминуемой смерти / суда (четвертый рассказ) и излечение кожных и прочих недугов (пятый рассказ). В шестом рассказе идет подробное описание ситуаций, в которых необходимо начитывание «Сутры о восьми светоносных»: «Если после того, как люди стали родственниками, кто-то из них умер; если после того, как невестку приводят в дом, возникает несоответствие; если после выдавания замуж дочери у родителей все становится неблагоприятным; после возведения города, если он поставлен в неподходящем месте, это может быть плохо для хозяина (владельца); если после переезда в новый дом имущество начинает все более и более оскудевать. Поскольку подобных неблагоприятных ситуаций, ведущих к неправильному пути, много, [Будда] даровал [эту сутру], чтобы отсечь неправильные воззрения» (монг. *qoda anda bolulčayad üküü ba: beri bayulyajū ireged ülü jökilduqu ba: ökin öggüged ečige eke-tüni qarsi bolqu ba: qota boluysan-u qoyina jökis ügei yačar-tur bariyad ežen-tüni maγu bolqu ba: sin-e ger-tür oruju ulam ulam-ača ed tavar-tu ni qoor qomsa bolqu ba: teyimü teyimü olan qarsi jasal buruγu uduridugči olan-u tula: tede buruγu üjel-i usadqaqu-i-yin tula nomlaγsan bölüge*) [NGT, л. 12a].

При рассмотрении проблематики происхождения рассматриваемого текста надо учитывать, что подобные сборники рассказов берут свое начало от китайских коротких рассказов *сяошо* (кит. *xiǎoshuō*). М.Е. Ермаков дает следующую характеристику буддийских *сяошо*: «Буддийский короткий рассказ пронизан откровенной дидактикой, насыщен отчетливо выраженным нравоучительным смыслом. В основе назидательного содержания буддийских *сяошо* (курсив мой. – С.М.) лежат представления о загробном воздаянии» [Категории буддийской культуры 2000, 297]. Автор выделяет четыре типа сюжетов, характерных для этих рассказов:

- 1) моления бодхисаттве Авалокитешваре;
- 2) жития;
- 3) хождения в потусторонний мир;

4) сюжеты, посвященные вотивным предметам [Категории буддийской культуры 2000, 291–294].

Рассказы о пользе чтения сутр в рамках этой классификации по сюжетике относятся к четвертому типу. М.Е. Ермаков предполагает, что буддийские *сяошо* могли использоваться в устных проповедях, чтобы облегчить восприятие слушателями доктринальных идей, заключенных в сутрах

[Категории буддийской культуры 2000, 303]. По этой же причине главным героем этих рассказов, как правило, является мирянин.

Можно предположить, что подобные нарративы, связанные с сутрами, развились как жанр на тибетской почве на основе переводов, выполненных с китайского, и впоследствии переводились на монгольский и ойратский языки. Также, основываясь на факте, что рассматриваемый монгольский текст «Комментария к “Сутре о восьми светоносных”» относится к доклассическому периоду и датируется XVII в., возможно предположить и уйгурское влияние, характерное для буддийских текстов этого периода.

Авторы нарративов, посвященных «Алмазной сутре», по мнению В. Уоллес, старались в первую очередь не раскрыть философские идеи сутры, а продемонстрировать магические возможности и великие блага, гарантируемые тому, кто почитает, начитывает и переписывает ее [Wallace 2010, 209]. Рассматриваемый же монгольский комментарий к «Сутре о восьми светоносных» можно охарактеризовать противоположным образом: в тексте отчетливо прослеживается стремление авторов связать его с сутрой. Как указано выше, седьмой рассказ представляет собой компиляцию сутры, в других рассказах присутствуют многочисленные отсылки к сутре: упоминание восьми классов существ (монг. *naiman ayimaγ*); предыдущих рождений Будды *Царем слонов* и *Тем, кто отбросил бремя прежде накопленной кармы*; соотнесение объектов с восемью видами сознания (из них в тексте упоминаются шесть: глаза – форма, уши – звук, нос – запах, язык – вкус, ум – различение объектов, тело – ощущения); описание ситуаций, в которых необходимо читать сутру. Стоит упомянуть и несколько философских категорий, не упоминаемых в тексте сутры и встречающихся только в комментарии:

1) четыре вида веры (монг. *dörben süsiγ*): непоколебимая словно скала, непреклонная словно царь, неоскверняемая словно золото, неисчерпаемая словно океан (монг. *qadan metü ülü γayiqurqu ba qan metü ülü büküiyikü ba altan metü ülü γutuqu ba dalai metü ülü baraydaq*) [NGT, л. 17a];

2) [вступление в] четыре семейства (монг. *dörben iγayur*): вступление в семейство устойчивости / непоколебимости, подобной скале, после отбрасывания страсти; вступление в семейство царя Учения после отбрасывания желаний; вступление в семейство, глубокое словно океан, после отбрасывания алчности; вступление в семью непоколебимой равенности после отбрасывания сомнений (монг. *qoričali tebčiged qada metü ülü ködülkü: iγayur-i bariydaq: küseküi-yi tebčiged nom-un qayan-u iγayur-i bariydaq: qaram-i tebčiged dalai metü gün iγayur-i bariydaq: alayasangγui sejiγ-yi tebčiged: {alaysaquü ügei} tegsi iγayur-i bariydaq*) [NGT, л. 17b];

3) пять мудростей (монг. *tabun bilig*): любящая доброта, сострадание, щедрость, обучение наукам, выражение почтения мудрецам (монг. *asaraquü kiged nigülesküü ba: ögliγe ögküü kiged erdem surqu ba: merged-i üjeγed kündülekü*) [NGT, л. 17b].

Возвращаясь к вопросу дидактической направленности таких сочинений, приведем описание безнравственных деяний, совершение которых

приводит к болезням и даже перерождению в аду, согласно тексту.

1. Главный герой второго рассказа *Хара Дзориц* любил клеветать на людей, радовался, когда отбирал у кого-то имущество, печалился и днем, и ночью, если кто-то отнимал у него имущество (монг. *güjir üge ögüleküi duratai: kümün-ᠰü} ed qaγurču abubasu bayasuγad: öberün ed-i yončiydabasu edür söni ügei gemsin {γasal-un} sanaγ-a aldayu*); не верил в учение Будды, почитал ложные воззрения и следовал по неправильному пути (монг. *burqan nom-i ülü bisiren: buruγu üjel-ten-i kündülüged: buruγu mör-tür oruγu*) [NGT, л. 6a].

2. Самый подробный перечень злодеяний, за которые человек отвечает в загробном мире, содержится в четвертом рассказе, где царь *Догшин Санал* попадает в ад. *Эрлики*, истязая его, перечисляют его неблагие поступки, совершенные при жизни: не верил в учение Будды и пренебрежительно к нему относился (монг. *burqan nom-i busu kemen öteger-ün könggeleju ese bisiregsen*); не был щедр к неимущим (монг. *ügegü dutaγu-dur öglige ese öggügsen*); презирал мудрецов и святых, указывающих [путь] (монг. *üjegülügci boyda merged-i öteger-ün könggelegsен*); обманом и льстивыми словами получал вкусные яства, не предназначенные для него (монг. *ese öggügsen amitatu idegen-i tangsuγ üges-iyer bayasqan qaγuraju abuγsan*); клеветал и угрожал достойным людям и мудрецам (монг. *erdemten merged-дiür öниде güjir janaγsan*); всегда пренебрежительно относился к учению могущественного Будды (монг. *erketü burqan-u šajin-i egüride könggelegsен*); лишал существ жизни (монг. *amitan-u ami tasuluγsan*); ненасытно занимался кражей чужого имущества (монг. *qanul ügei sedkil-iyer busud-un ed aγurasun-dur qomuγlačaγsan*); восхваляя себя, принижал других (монг. *öber-ün bey-e-ben maγtaγad busud-i maγudqaγsan*); движимый похотью, обманывал друга и спал с его женой (монг. *qoričaqui sedkil-iyer busud nökiir-i idγan gergei-yi kereglegsен*); из высокомерия мешал исполнению желаний других людей (монг. *omoy degerükei sedkil-iyer qamuγ-un duran-i bertegegsен*) [NGT, л. 10b].

Выводы

«Комментарий к “[Сутре] о восьми светоносных”» представляет собой образец жанра нарративов, связанных с сутрами. Этот сборник, включающий восемь рассказов, напоминает по композиционной структуре «обрамленную повесть», поскольку все рассказы, за исключением седьмого, «вставляются» в общую рамку повествования. В этом заключается его главное отличие от аналогичных сборников рассказов о пользе чтения «Алмазной сутры», в которых, как правило, представлен набор отдельных повествований, связанных лишь целью продемонстрировать блага чтения сутры. Нужно отметить несколько особенностей этого сборника: не все рассказы являются самостоятельными (третий и четвертый, пятый и шестой составляют два рассказа); только три рассказа (с четвертого по шестой) посвящены описанию благ, обретаемых благодаря чтению, переписыванию и прочим действиям с «Сутрой о восьми светоносных». Анализ

структуры и содержания этого сборника в сопоставлении с нарративами, посвященными «Алмазной сутре», показывает, что этот жанр не имеет строгого оформления, возможно, в силу того, что он не получил развития в тибето-монгольской литературной традиции. Ряд композиционных особенностей роднит этот нарратив с сутрами, например, зачин «Так я слышал» и вставки между сутрами, в которых описываются радость и восхищение слушателей по отношению к сказанному Буддой.

По происхождению эти нарративы восходят к китайским буддийским рассказам *сяошо*, основной целью которых была популяризация буддийских идей и священных текстов среди мирян. Этим можно объяснить специфику системы персонажей рассматриваемого нарратива, в которой главными героями выступают миряне – упасаки и упасики – и отсутствуют представители монашества, и его дидактическую направленность. В отличие от нарративов, посвященных «Алмазной сутре», в которых упор делается на некий магический эффект от чтения сутры и не раскрываются ее доктринальные положения, в рассматриваемом сборнике отмечается стремление автора связать комментарий с «Сутрой о восьми светоносных», отсылки к которой встречаются в тексте.

Поскольку колофон в рукописи отсутствует, мы можем лишь предположить, что текст был переведен с тибетского (в начале сочинения приводится тибетское название), и на основе особенностей орфографии приблизительно датировать его XVII в. Несмотря на то что в китайской традиции эта сутра считалась неканонической, ее присутствие в одном ряду с «Алмазной сутрой» как сутр, для популяризации которых создавались такие нарративы, говорит об отношении к ней буддийских книжников как к авторитетному писанию и истинному слову Будды.

ИСТОЧНИКИ

1. NGT – Naiman gegen-ü tayilburi neretü orosibai // Монгольский фонд отдела рукописей и документов Института восточных рукописей РАН. Шифр С 49 (КДА, 101). Инв. № 464.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев К.В. Переводы буддийских канонических сочинений Алтангэрэл-убаши в рукописных собраниях Санкт-Петербурга и Улан-Батора // Страны и народы Востока. Вып. XXXV: коллекции, тексты и их «биографии» / под ред. И.Ф. Поповой, Т.Д. Скрынниковой. М., 2014. С. 5–20.

2. Гринцер П.А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). М., 1963.

3. Зорин А.В., Макарова Ю.С. Два калмыцких списка тибетского сборника «Доманг» из коллекции Саратовского областного музея краеведения // MONGOLICA–XVII. СПб., 2016. С. 52–60.

4. Избранные сутры китайского буддизма / пер. с кит. Д.В. Поповцева, К.Ю. Солонина, Е.А. Торчинова. СПб., 2000.

5. Категории буддийской культуры / сост.-ред. Е.П. Островская. СПб., 2000.
6. Мирзаева С.В. Монгольский перевод «Сутры о восьми светоносных» как образец дхарани-сутр // Новый филологический вестник. 2019. № 4. С. 409–425.
7. Мирзаева С.В., Тувшинтугс Б. Монголыязычные версии «Сутры о восьми светоносных» (монг. *Найман гэгээн*, калм. *Нээмн гегэн*): об истории изучения и списках в фондохранилищах России // *Oriental Studies*. 2019. № 4. С. 716–727.
8. Музраева Д.Н. Буддийские письменные источники на тибетском и ойратском языках в коллекциях Калмыкии. Элиста, 2012.
9. Музраева Д.Н. Из истории бытования сборника буддийских текстов «Сундуй» у калмыков (на материале коллекции Э.Б. Убушиева, хранящейся в научном архиве КалмНЦ РАН) // *Oriental Studies*. 2018. № 3. С. 68–94.
10. Ойратская версия сборника рассказов «О пользе “Ваджраччхедики”». Факсимиле рукописей / исслед., транслит., пер. с ойрат., коммент Б.А. Бичеева, М. А. Лиджиева. Элиста, 2019.
11. Патрул Ринпоче. Слова моего несравненного учителя. СПб., 2007.
12. Сазыкин А.Г. Ранний монгольский перевод рассказов о пользе «Алмазной сутры» // Письменные памятники Востока. 2004. № 1. С. 7–60.
13. Сазыкин А.Г. Каталог монгольских рукописей и ксилографов Института востоковедения Российской академии наук. Т. III. М., 2003.
14. Сазыкин А.Г. Ойратская версия рассказов о пользе «Ваджраччхедики» // Петербургское востоковедение. Вып. 9. СПб., 1997. С. 139–160.
15. Сазыкин А.Г., Ёндон Д. Монгольская версия рассказов о пользе «Алмазной сутры» // *MONGOLICA-IV*. СПб., 1998. С. 36–47.
16. Сазыкин А.Г. Монгольские версии рассказов о пользе «Ваджраччхедики» // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Т. 20. Ч. 1. М., 1986. С. 70–74.
17. Торчинов Е.А. Введение в буддологию. Курс лекций. СПб., 2000.
18. Ho Chiew Hui. Diamond Sutra Narratives: Textual Production and Lay Religiosity in Medieval China. Leiden, 2019.
19. Ho Chiew Hui. Tales of the Diamond Sutra: Buddhism on the Ground in Medieval China. PhD Thesis. Stanford, 2013.
20. van Schaik S., Doney L. The prayer, the priest and the Tsenpo: an early Buddhist narrative from Dunhuang // *Journal of the International Association of Buddhist Studies*. 2007 (2009). Vol. 30. № 1–2. P. 175–219.
21. Wallace V.A. Texts as Deities. Mongol's Rituals of Worshipping Sūtras, and Rituals of Accomplishing Various Goals by Means of Sūtras // *Tibetan Ritual* / ed. by J.I. Cabezón. Oxford, 2010. P. 207–223.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mirzaeva S.V. Mongol'skiy perevod “Sutry o vos'mi svetonosnykh” kak obrazets dkharaṇi-sutr [A Mongolian Translation of the “Sutra of Eight Luminous” as Dhāraṇī-sūtra]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 4, pp. 409–425. (In Russian).
2. Mirzaeva S.V., Tuvshintugs B. Mongoloyazychnyye versii “Sutry o vos'mi sve-

tonosnykh” (mong. *Nayman g·eg·een*, kalm. *Nəəmn gegən*): ob istorii izucheniya i spiskakh v fondokhranilishchakh Rossii [Mongolian–Language Versions of the Sutra of the Eight Luminous (Mong. *Najman gegeen*, kalm. *Nəəmn gegən*): A History of Studies and Copies in Russian Repositories]. *Oriental Studies*, 2019, no. 4, pp. 716–727. (In Russian).

3. Muzrayeva D.N. Iz istorii bytovaniya sbornika buddiyskikh tekstov “Sundu” u kalmykov (na materiale kollektzii E.B. Ubushiyeva, khraryashcheysya v nauchnom arkhive KalmNTS RAN) [The Gzungs ‘dus Buddhist Texts Collection: Excerpts from the History of Its Existence among the Kalmyks (a Case Study of E.B. Ubushiev’s Collection from the Archive of the Kalmyk Scientific Center of the RAS)]. *Oriental Studies*, 2018, no. 3, pp. 68–94. (In Russian).

4. Sazykin A.G. Ranniyy mongol'skiy perevod rasskazov o pol'ze “Almaznoy sutry” [An Early Translation of the Stories about Benefits of the Diamond Sutra]. *Pis'mennyye pamyatniki Vostoka*, 2004, no. 1, pp. 7–60. (In Russian).

5. van Schaik S., Doney L. The prayer, the priest and the Tsenpo: an early Buddhist narrative from Dunhuang. *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, 2007 (2009), vol. 30, no 1–2, pp. 175–219. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Alekseyev K.V. Perevody buddiyskikh kanonicheskikh sochineniy Altangerel-ubashi v rukopisnykh sobraniyakh Sankt-Peterburga i Ulan-Batora [Translations of the Buddhist Canonical Works by Altangerel-ubaši Housed at the Manuscript Collections of St. Petersburg and Ulaanbaatar]. *Popova I.F., Skrynnikova T.D. (eds.). Strany i narody Vostoka. Vyp. XXXV: kollektzii, teksty i ikh “biografii”* [Countries and Peoples of the East. Vol. 35: Collections, Texts and Their “Biographies”]. Moscow, 2014, pp. 5–20. (In Russian).

7. Sazykin A.G. Mongol'skiye versii rasskazov o pol'ze “Vadzhrachchkhediki” [The Mongolian Versions of the Stories about Benefits of the Vajracchedikā]. *Pis'mennyye pamyatniki i problemy istorii kul'tury narodov Vostoka* [Written Monuments and Problems of the History of Culture of the Peoples of the East]. Moscow, 1986, vol. 20, part 1, pp. 70–74. (In Russian).

8. Sazykin A.G. Oyratskaya versiya rasskazov o pol'ze “Vadzhrachchkhediki” [An Oirat Version of the Stories about Benefits of the Vajracchedikā]. *Peterburgskoye vosto-kovedeniye*. Issue 9, Saint-Petersburg, 1997, pp. 139–160. (In Russian).

9. Sazykin A.G., Yondon D. Mongol'skaya versiya rasskazov o pol'ze “Almaznoy sutry” [The Mongolian Version of the Stories about Benefits of the Diamond Sutra]. *MONGOLICA-IV*, Saint-Petersburg, 1998, pp. 36–47. (In Russian).

10. Wallace V.A. Texts as Deities. Mongol's Rituals of Worshipping Sūtras, and Rituals of Accomplishing Various Goals by Means of Sūtras. *Cabezón J.I. (ed.). Tibetan Ritual*. Oxford, 2010, pp. 207–223. (In English).

11. Zorin A.V., Makarova Yu.S. Dva kalmytskikh spiska tibetskogo sbornika “Domang” iz kollektzii Saratovskogo oblastnogo muzeya krayevedeniya [Two Kalmykian Manuscript Copies of the Tibetan Collected Book “Mdo mangs” Kept at the Saratov Regional Museum of Local Lore]. *MONGOLICA-XVII*. Saint-Petersburg,

2016, pp. 52–60. (In Russian).

(Monographs)

12. Bicheyev B.A., Lidzhiyev M.A. (transl., eds.). *Oyratskaya versiya sbornika rasskazov "O pol'ze Vadzhrachkhediki". Faksimile rukopisey* ["About Benefits of the Vajracchedikā": An Oirat Version of the Short Story Collection]. Elista, 2019. (In Russian).
13. Grintser P.A. *Drevneindiyskaya proza (obramlennaya povest')* [The Prose of Ancient India (Framed Novel)]. Moscow, 1963. (In Russian).
14. Ho Chiew Hui. *Diamond Sutra Narratives: Textual Production and Lay Religiosity in Medieval China*. Leiden, 2019. (In English).
15. Ho Chiew Hui. *Tales of the Diamond Sutra: Buddhism on the Ground in Medieval China*. PhD Thesis. Stanford, 2013. (In English).
16. Muzrayeva D.N. *Buddiyskiye pis'mennyye istochniki na tibetskom i oyratskom yazykakh v kollektivyakh Kalmykii* [Buddhist Written Sources in Tibetan and Oirat Script Kept in Kalmykia's Collections]. Elista, 2012. (In Russian).
17. Ostrovskaya E.P. (ed., comp.). *Kategorii buddiyskoy kul'tury* [The Patterns of Buddhist Culture]. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).
18. Patrul Rinpoche. *Slova moyego nesravnennogo uchitelya* [The Words of My Perfect Teacher]. Saint-Petersburg, 2007. (In Russian).
19. Popovtsev D.V., Solonin K.Yu., Torchinov E.A. (transl.). *Izbrannyye sutry kitayskogo buddizma* [Selected Sutras of Chinese Buddhism]. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).
20. Sazykin A.G. *Katalog mongol'skikh rukopisey i ksilografov Instituta vos-tokovedeniya Rossiyskoy akademii nauk* [A Catalogue of Mongolian Manuscripts and Xylographs Contained in the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences]. Vol. 3. Moscow, 2003. (In Russian).
21. Torchinov E.A. *Vvedeniye v buddologiyu. Kurs lektsiy* [Introduction to Buddhist Studies. A Course of Lectures]. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).

Мирзаева Саглар Викторовна, Калмыцкий научный центр РАН.

Научный сотрудник. Научные интересы: литература Махаяны, тибето-монгольский буддизм, монгольские и ойратские переводы.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Saglara V. Mirzaeva, Kalmyk Scientific center of the RAS.

Research associate. Research interests: Mahayana literature, Tibetan-Mongolian Buddhism, Mongolian and Oirat translations.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00050

Ю.Ю. Данилкова (Москва)

**РОМАН Г. ГРАССА «ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН»:
ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ ГЕРОЯ**

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о типологии героя в романе немецкого писателя Г. Грасса «Жестяной барабан». В качестве двух доминирующих традиций, оказавших влияние на концепцию героя в этом произведении, автор статьи называет роман о художнике и плутовской роман. В статье определяются основные жанрообразующие черты этих жанров. В случае «романа о художнике» выделяются тенденция к саморефлексии, размышления об искусстве, присутствие оппозиции между бюргерским миром и миром творчества, при этом отмечено, что не все эти особенности релевантны для Г. Грасса. Работа сфокусирована на исследовании одной из кардинальных характеристик грассовского героя – оппозиции между художником и бюргерским миром, актуальной для литературы позднего романтизма (Э.Т.А. Гофман). Автор показывает, что мотив «ухода» восходит к литературе романтизма, мотив маски, встречающийся в романе, – к литературе барокко. О главном герое можно говорить как об «аутсайдере». Однако Оскар, предпринявший этот «уход», продолжает жить в бюргерском мире, который и становится, главным образом, предметом его записок, как и история Германии нацистского периода. Повествование Оскара имеет форму воспоминания, исключая саморефлексию и философию искусства. Автор статьи указывает и на модификацию основных черт жанра героя-плута. В статье исследуется проблема развития героя, показаны основные вехи изменения его отношения к миру «больших». Роман Грасса интерпретируется автором статьи как произведение, испытавшее влияние философии экзистенциализма.

Ключевые слова: Г. Грасс; роман о художнике; плутовской роман; типология героя.

Yu.Yu. Danilkova (Moscow)

**The Novel "Die Blechtrommel" by Günter Grass:
the Problem of Hero Typology**

Abstract. This article analyzes the question of the typology of the protagonist in G. Grass' novel "Die Blechtrommel". The two guiding traditions which influenced Grass' typology of a literary character are the novel about the artist and the picaresque novel. The main features of these genres are also analyzed in the article. In case of the novel about the artist the following is important: the tendency to self-reflection, thoughts about the art, the opposition between the artist and society are defined as the main features of the genre. Not all of them are equally important for G. Grass. The article focuses on one of the essential features of G. Grass's protagonist, i.e. the analysis of the motif of the opposition between the artist and society relevant for the late roman-

tic literature (E.T.A. Hoffmann). The author shows that the motif of escaping descends from the romantic tradition, whereas the motif of a mask of a child – to the baroque literature. Oskar, the main character of the novel, considers himself as an “outsider”, who has a few contacts with the world, which surrounds him. So, we can suppose that “Die Blechtrommel” is a story of alienation. But denying the world of the adults Oscar lives among them, and the story, he writes, is most of all the story of his family and the history of Germany of the Nazi period, not the philosophy or the art or introspection. The novel is also a memory. The author of the article also points to the modification of the main features of the genre of the picaresque novel. The author examines the theme of the protagonist’s development, showing that his attitude to the world of the adults changes from the beginning of the novel to the end. Grass’s novel is interpreted by the author as a work influenced by the philosophy of existentialism.

Key words: G. Grass; novel about the artist; picaresque roman; protagonist typology.

Исследователи не раз отмечали, что роман «Жестяной барабан» (1959), открывающий «Данцигскую трилогию» Г. Грасса, представляет собой синтез различных жанровых разновидностей: в нем есть черты как социально-исторического, так и автобиографического, плутовского романов, «романа о художнике» [Krumme 1988, 1–160]. Однако одной из основных загадок произведения становится личность повествователя, ассоциирующего себя с личностью Христа, обладающего при этом как незаурядными музыкальными способностями, так и чертами трикстера-разрушителя. Диапазон интерпретаций образа главного героя достаточно широк: от героя-плута до художника эпохи авангарда. Ряд исследователей связывает его с традицией «наивных» персонажей, простаков, столь знакомых немецкой литературной традиции, например, с Симплициссимусом Гриммельсгаузена: с последним героя Г. Грасса роднит как музыкальная одаренность (Симплициссимус играет на лютне), так и одиночество в конце произведения.

Цель статьи, в связи с этим, состоит в том, чтобы подойти к пониманию концепции героя-повествователя, опираясь на существующую литературную традицию.

Согласно мнению немецкого исследователя А. Фишера, Грасс «выбирает особую нарративную перспективу, суть которой состоит в изображении событий с точки зрения “нерефлексирующего”, не способного к анализу событий рассказчика. Мацерат обладает не только физической, но и интеллектуально-вербальной ущербностью» [Fischer 1992, 26–28]. С этим мнением трудно согласиться хотя бы потому, что роман представляет из себя связный и насыщенный метафорами рассказ-воспоминание главного героя, карлика Оскара Мацерата, помещенного в психиатрическую больницу, об истории своей семьи в период правления нацистов и о жизни главного героя после войны, причем, взгляд автора сконцентрирован не только на эпизодах собственной жизни, в поле зрения автора (и героя) попадают самые разные персонажи.

Оскар Мацерат не первый герой в европейской литературе, пытаю-

щийся «объясниться» с помощью барабанной дроби. Генезис образа Оскара Мацерата восходит и к барабанщику-французу Ле Грану из «Путевых картин» Г. Гейне, изъяснявшегося при помощи барабана, так как он не знал немецкого языка. Рассказ о нем можно считать поэтическим вымыслом автора, рассказывающего о своем детстве, и прекрасно понимающего музыку барабанной дроби француза Ле Грана. Тем не менее у Гейне речь идет об иной, нежели у Грасса, ситуации – идеи барабанщика понята юным Гейне без вербальных объяснений. О романе Грасса можно говорить как об особом способе коммуникации – но уже не с привычным окружением Оскара, а, возможно, с современниками, и, скорее даже, с потомками, так как свои записки Оскар пишет, находясь в почти полной изоляции – в психиатрической больнице. Вероятно, подлинная коммуникация понимается Грассом в духе французских экзистенциалистов – невозможная между людьми, она становится осуществимой в ином пространстве – между человеком и произведением, между человеком и человеком, благодаря произведению, связью «по вертикали». Как известно, Г. Грасс прожил четыре года в Париже и был знаком с трудами французских экзистенциалистов, поэтому идея «особой» коммуникации могла быть ему близка [Klaus 1989, 72].

Отметим, что для романного повествования принципиальной является позиция персонажа, ведущего повествование о былом, о людях, ушедших из жизни, автор этих записок – уже тридцатилетний Оскар, несомненно обладающий литературным даром и способный, как мы покажем далее, к особому типу рефлексии. Перед нами *ретроспективный* взгляд на вещи давнего и не столь отдаленного прошлого и именно такой взгляд тоже является составляющей частью концепции героя.

В 1979 году режиссер Ф. Шлендорф, сторонник Нового кино в Германии, экранизировал одну из частей «Данцигской трилогии» Г. Грасса – роман «Жестяной барабан». Это была довольно смелая попытка создания киноверсии романа, который, казалось бы, по своей природе противится визуальному искусству: перед нами витиеватый текст, насыщенный гротескными образами и метафорами, и рассчитанный на слуховое восприятие.

Можно ожидать, что одной из первых задач, стоящих перед режиссером, станет задача воссоздания *ретроспективного* видения. Но Ф. Шлендорф решает проблему художественного времени по-иному, нежели у Г. Грасса. В фильме Ф. Шлендорфа присутствует рассказчик, Оскар, ведущий повествование, но при этом сама ситуация написания записок в психиатрической больнице отсутствует. Герой-рассказчик фильма существует в настоящем, да и самой дистанции между временем рассказа и временем, о котором рассказывается, практически не существует. Таким образом, фильм существенным образом меняет концепцию художественного времени, а, значит, как мы покажем, и концепцию героя в романе, так как герой фильма статичен, а герой романа находится в постоянном развитии, как мы покажем дальше.

Итак, отметим, что на вопрос о том, кто повествователь романа Г. Грасса, оказывается весьма тяжело ответить. Как кажется, герой Г. Грасса, обращаясь к эстетике барокко, стремится к сокрытию своей сущности, в произведении это реализуется в буквальном стремлении Оскара и его матери «уйти» под юбки бабушки. Это герой, противящийся любому «овнешнению» и определению, что также вписывает его в контекст экзистенциалистских представлений о человеке. Неслучайно одной из метафор ада становится пространство, в котором «обнаженного человека запирают в одном помещении со всеми фотографиями» [Грасс 1997, 67]. Если проследить этот метафорический ряд, то окажется, что «властителем» этого ада является сам Бог, который, по замечанию рассказчика, «словно прилежный фотолобитель щелкает нас сверху в укороченном ракурсе» [Грасс 1997, 66]. Примечательно, что «взгляд» Бога-фотографа абсолютно антропоморфен, он «видит» не душу человека, как это было в традиционном понимании, а его физический облик «сверху в укороченном ракурсе» – так же, как видят карлика Оскара окружающие, для которых он всего лишь лилипут среди «больших».

Однако в отношении других и сам Оскар не может отказаться от «внешнего» взгляда. Роман с первых страниц напоминает «путешествие» по семейному фотоальбому, история Оскара, таким образом, начиная с первых жизненных впечатлений вписана в историю семьи, да и сам герой за исключением некоторых периодов своей жизни существует вместе с семьей. Фотография, как никакое другое искусство, призвано запечатлеть индивидуальность человека, да и сам автор говорит о своем стремлении к индивидуализации вопреки тенденции литературы двадцатого столетия. При этом на семейных фотографиях Оскар-повествователь у своих родственников отмечает скорее типичные черты: «этот гордый взгляд был любим и распространен во второй империи» [Грасс 1997, 70], «после войны входят в моду другие лица» [Грасс 1997, 71].

Однако, роль этого «внешнего» взгляда амбивалентна. Оскар начинает писать свои записки в психиатрической больнице лишь в ощущении своего контакта с Другим – Оскар хочет удалить стекло из глазка, чтобы санитару Бруно с глазами «сказочного зверя» и «вымершего чудовища» было удобнее подглядывать за ним. Возможно, санитар с «мертвыми» глазами может символизировать контакт героя со смертью.

Сокрытие и темнота – два спутника Оскара, воспринимающего любой свет с негативным оттенком. «Кто нынче возьмет меня под юбки? Кто закроет от меня свет дня и свет лампы?» [Грасс 1997, 193]. Герой хочет любыми средствами скрыться от «внешнего» взгляда.

Для понимания смысла романа «Жестяной барабан» чрезвычайно актуален круг идей и метафор, восходящих к барочной литературе (неоспорим тот факт, что Г. Грасс прямым источником своего романа считал «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена). Г. Грасс обращается и к традиционной метафорике, и творит свои собственные метафоры. Как известно, доминирующей идеей барочной литературы была идея игры, представле-

ние о мире как о гигантском театре, где каждый герой меняет череду масок [Рымарь 2008 а, 28]. «Маска» Оскара призвана служить «оборонительной» по отношению к остальному миру позиции, заставляя героя оставаться внешне ребенком и не войти во «взрослый» мир. Этот факт, казалось бы, обостряет оппозицию двух миров: «больших» и Оскара, пробуждая в герое и актерское начало, ведь имея сознание взрослого, Оскару приходится играть роль «придурка».

Безусловно, одним из первых источников «Жестяного барабана» стал плутовский роман с такими отличительными и сохраненными Грассом чертами, как ведение повествования от первого лица, пародийное обыгрывание религиозных мотивов, хронотоп дороги, картина общества, «увиденная с изнанки и со стороны», что соответствует взгляду «снизу» Оскара Мацерата, двойственная повествовательная перспектива, при которой рассказчик ведет повествование о себе в прошлом [Рымарь 2008 б, 165].

Однако далее начинаются расхождения. В самом Оскаре нетрудно заметить черты трикстера, проявляющиеся, впрочем, весьма незначительно. Важные вехи в судьбе Оскара связаны как минимум с двумя попытками плутовской «игры» с одним из предполагаемых отцов – Альфредом Мацератом: в первом случае Оскар падает в подвал и перестает расти, а вина за это падение перекладывается на Мацерата, во втором – Оскар становится прямым виновником смерти предполагаемого отца.

Характер «плутовского» испытания носит следующий поступок Оскара: во время обстрела польской почты он просит своего предполагаемого отца Яна Бронски, охваченного страхом, с угрозой для собственной жизни достать ему с полки новый жестяной барабан, чего тот не делает. В данной ситуации Оскар ведет себя неадекватно, и эту сцену можно интерпретировать и по-другому: как охлаждение и отчуждение художника, его невозможность испытать человеческие чувства к предполагаемому отцу, жизнью которого он рискует. Как отмечают исследователи, искусство начинает пониматься как «враг действительности» уже в XIX веке, а затем образ художника в литературе XX века приобретает демонические черты, как в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» [Зусева-Озкан 2014, 244]. В этом эпизоде мы видим странное сочетание художника, способного пожертвовать многим и многими ради искусства, и трикстера, Мефистофеля, испытывающего своего отца.

Продолжая далее тему плутовского романа, скажем, что герой его выступает как заложник Фортуны, в то время как Оскар, маг и чародей, как его характеризуют в конце романа, обладает колоссальной силой воли, заставляя свой организм не расти. Последнее утверждение о констатации необычной силы воли не бесспорно, если учесть, что в плутовском романе повествование ведет «ненадежный рассказчик».

Последователи иного взгляда предполагают, что в произведении также присутствуют на равных правах и черты «романа о художнике», пусть и в измененном, благодаря гротеску и пародии, виде. Исследованию этого жанра посвящены работы Маркузе, Д.Л. Чавчанидзе, А.В. Михайлова

[Михайлов 1987; Чавчанидзе 1997; Marcuse 2004]. О наличии элементов этого жанра в «Жестяном барабане» рассуждает А.В. Карельский, полагающий, что именно присутствие «плутовского» начала в романе, способствует «аллегорическо-ироническому переосмыслению роли художника» [Карельский 1990, 365], а дар Оскара «пародирует исконные претензии поэтов на магическую силу: грассовский герой, этот гротескный Орфей-нигилист, тоже чарует, но чарует двуногих животных, высвобождая и выставляя напоказ таящиеся во тьме их душ низменные инстинкты» [Карельский 1990, 365]. Очевидно, это сопоставление возникает у ученого спонтанно, не получая дальнейшего развития и обоснования; при этом, нужно учесть, что ни один из аспектов «орфического» мифа Г. Грасса в своем романе не развивает. Исследователь А.В. Добряшкина, связывая роман с традицией барокко, отмечает очевидный, по ее мнению, факт: действие во многих романах Г. Грасса концентрируется вокруг «персонажа-художника». «Каждый художник трудится над своим собственным произведением», – пишет она [Добряшкина 2010, 90]. Особенность же творчества Оскара состоит, по ее мнению, в том, что последний преобразует любую картину мира «в собственную иконографическую систему, основанную на перераспределенности взаимосвязи отдельных кадров» [Добряшкина 2010, 102].

Итак, отечественные исследователи констатируют и присутствие творческого начала у главного героя, и факт творения им «своей реальности», при этом ограничиваясь лишь констатацией сходства с жанром «романа о художнике», не проводя дальнейшего глубокого анализа. Очевидно, это происходит потому, что гротескный образ циничного ребенка-карлика Оскара трудно сопоставим с «благородными» героями романов этого типа, возникших в классико-романтическую эпоху, а само произведение Г. Грасса претендует на пародию. Одна из глав в книге А.В. Карельского «Метафорфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур» посвящена исследованию романов о художниках в немецкой литературе эмиграции [Карельский 1999, 263–299]. Безусловно, Г. Грасс не имеет никакого отношения к литературе немецкой эмиграции, но имя создателя «Орфея-нигилиста» даже не упомянуто наряду с такими, как Т. Манн, Г. Брех, вероятно, по указанной выше причине. «Роман о художнике» при этом рассматривается Карельским не как самостоятельное явление, но как разновидность романа исторического. Одним из аспектов в разработке исторических тем этого периода автор считает «обращение писателей не просто к историческим личностям, а к людям искусства» [Карельский 1999, 263].

Позволим предположить, что к роману «Жестяной барабан» применимо и понятие «метароман» третьего типа, когда герой становится и «автором» сочиняемого им романа, в котором «рассказывает о себе и о романе, который он пишет» [Зусева 2008, 120].

Что касается степени изученности темы в зарубежном литературоведении, то здесь нельзя не упомянуть монографию С. Клауса «Искусство и бытие художника в ранних произведениях Г. Грасса» (“Kunst und die Künstlerexistenz im Frühwerk von G. Grass”, 1989), автор которой обстоя-

тельно рассматривает «Жестяной барабан» в контексте этого жанра. Автор монографии анализирует основные, с его точки зрения, аспекты проявления «темы художника» в романе. По мнению Клауса, аполитичное искусство Оскара с самого начала связано с экспрессионистской идеей протеста против цивилизации и культуры, от которой герой в течение романа постепенно освобождается; тем не менее в самом начале романа Оскар «расправлялся со стеклянными кубками несчастного Людовика XVI и его безголовой Марии-Антуанетты <...>, а в завершении разобрался со стеклянными изделиями французского модерна» [Грасс 1997, 362–363]. Крик и барабанная дробь становятся способами защиты против бюргерского мира, и изначально протест является смыслом бытия для Оскара, переинтерпретировавшего высказывание Декарта: «<...> ибо покуда я резал пением стекло, я существовал» [Грасс 1997, 397]. Тема «ухода» художника известна европейской литературе еще с эпохи романтизма (Э.Т.А. Гофман), для Оскара важна и эта идея.

При этом Оскар Мацерат – герой, показанный в развитии, и сами записки создаются в иной для героя ситуации: искусство, в самом начале романа отделявшее его от окружающих, теперь его к ним приближает, ведь перед нами – роман-воспоминание. Более того, по мысли Клауса, отношение Мацерата к искусству отражает основные тенденции в эстетике европейского искусства: от попыток воспроизведения целого автор приходит к ощущению себя [Klaus 1989, 79]. Для нас важным является факт, подчеркиваемый автором работы, о том, что Оскар – развивающийся герой.

Идея развития, нового «рождения» задана в романе с самого начала. Грасс оригинально прочитывает, казалось бы, традиционную метафору: стрекотанье мотылька, летящего на огонь и бьющегося о стекло лампы, становится для Оскара предвестием его барабанной дроби. Образ мотылька, сгорающего в пламени, достаточно традиционен и часто символизирует влюбленного, пожираемого пламенем любви. Однако исследователи дают этому образу и другую интерпретацию. Отмечено, что одним из первых по-иному прочитывает эту метафору Леонардо да Винчи: человека, как мотылька, влечет «желание собственного разрушения», «желание вернуться на родину к нашему первоначальному состоянию сходно со стремлением бабочки к огню» [Махов 2014, 538]. Далее эта метафорика развивается Гете, и «пламенная смерть» прочитывается последним как реализация желания нового «становления» [Махов 2014, 538]. Можно сказать, что именно эта, последняя интерпретация, предполагающая идею нового становления, развития, становится значимой для Оскара.

Ранее было сказано, что становление героя обусловлено во многом его меняющейся позицией по отношению к миру взрослых. Оскар счастливо миновал стадию детства, и его остроумные, гротескные метафоры ни в коей мере не призваны имитировать «детский» стиль речи. Правильнее было бы говорить о мире «больших» людей, мире, полном жестокости, ригоризма, вызывающего отвращение у Оскара: «Оскар терпеть не мог единодушный гимн порядку» [Грасс 1997, 117].

Проследим основные вехи этого меняющегося отношения к миру «больших». Первый случай, когда Оскар перестает притворяться и выглядит старше своего предполагаемого отца Яна Бронски, мы видим в эпизоде обороны польской почты; Ян Бронски проявляет трусость и даже неадекватность: в разгар военных действий он строит карточный домик. Символичен и тот факт, что Бронски с Оскаром прячутся в детской. В этот день Оскар и предполагаемый отец как бы меняются местами, Оскар зажигает две свечи и ставит их на барабан, при этом, как мы знаем, ранее Оскару был неприятен свет.

Следующий эпизод, отмечающий новую веху становления Оскара, связан с эпизодом похорон Мацерата, предполагаемого отца, когда герой бросает барабан в могилу и падает за ним сам: после этого он на время оставляет свое искусство и начинает расти, так как в него попал камень, брошенный его предполагаемым сыном.

В любом случае «внешняя» причина каждый раз выглядит для посторонних как чудо и маскирует силу желаний самого Оскара, пожелавшего расти или приостановить свой рост в определенный момент. В романе «Жестяной барабан» чудо – это исполнение воли самого Оскара, оно не имеет божественного происхождения, но позволяет заключить о присутствии особого дара у самого Оскара. «Для любого чуда люди ищут естественную причину», – так комментирует Оскар стремление его родных объяснить задержку роста его падением в подвал [Грасс 1997, 448]. Рационализму своих родственников Оскар противопоставляет свой собственный рационализм, объясняя необходимость своего проекта (падения в подвал с целью прекратить рост) двумя вполне рациональными причинами: желанием «свести консультации к терпимому минимуму» и пробудить чувство вины у одного из предполагаемых отцов – Мацерата [Грасс 1997, 80]. Перед нами герой, не одержимый, как это можно было бы предположить, вдохновением, он предельно рационалистичен, и его утрированный рационализм способен потягаться с рационализмом разве что мира «больших», который он не приемлет.

В любом случае бюргером Оскар не становится, сам он сопоставляет себя с Йориком – шутком. В связи с этим важно говорить об аллюзиях на трагедию У. Шекспира «Гамлет», в романе Г. Грасса реализуется ситуация, которая изначально кажется противоположной шекспировской: не Гамлет держит в руках череп Йорика, но Оскар, ассоциирующий себя с Йориком, видит «неухаживаемые пальцы принца Гамлета на лопасти своей лопаты» – актера Г. Грюндгенса, игравшего некогда роль Гамлета [Грасс 1997, 498]. Впрочем, в конце главы, повествующей об этом, Оскар называет себя «Гамлетом, шутком», по-иному интерпретируя известный текст [Грасс 1997, 500].

Нужно отметить, что в романе присутствуют несколько вариантов развития «судьбы художника». Одна из них реализована в судьбе клоуна Бебры.

По мнению исследователя Клауса, прототипом Бебры, наставника

Оскара, стал герой романа К. Манна «Мефистофель», Хендрик Хефген, образ которого «списан» с зятя К. Манна – актера Г. Грюндгенса, фигурирующего и на страницах романа Г. Грасса. Роман «Мефистофель», по заключению Клауса, это не что иное, как роман о карьере человека, продавшегося власти [Клаус 1989, 103]. Однако с этим утверждением нельзя согласиться полностью, ведь музыкальный клоун Бебра, выступавший «в частных угодьях господ Геббельса и Геринга», объявлявший себя «придворным шутком», постепенно приходит к идее «тайного сопротивления» существующему режиму [Грасс 1997, 339].

Другая линия связана с образом Гете, который неизбежно фигурирует в романе только в паре с фигурой, одиозной для русской истории, – Распутиным, словно бы Г. Грасс подчеркивает неразрывность их существования как дионисийского и аполлонического начал. В конце романа именно Гете, переодетый «черной кухаркой» оказывается символически связанным с бюргерским миром.

Мир «больших» людей живет исключительно материальными ценностями, а в художественном мире романа существенную роль играет метафора поедания пищи. Так, в начале «храм искусства», театр, сравнивается героем с гигантской мельницей. В романе важна метафора «мир как кухня» и связанный с ней образ Черной Кухарки; ненавистный Оскару Мацерат – любитель готовить и поест. Г. Грасс, бесспорно, был знаком с работой Т. Манна «Гете как представитель бюргерской эпохи», в которой последний описывается как лишенный «жреческого, торжественного и ходульного» человек, привередливый в еде и питье, то есть отнюдь не пренебрегающий простыми человеческими радостями [Манн 2008, 155]. Вероятно, этим и объясняется такое неожиданное «превращение» Гете в Черную Кухарку.

Итак, Г. Грасс во второй половине XX столетия создает произведение, имеющее своими прямыми источниками плутовской роман и «роман о художнике». Обе эти традиции в существенной мере формируют тип героя, Оскара Мацерата, противящегося любому «внешнему» взгляду на свою сущность. Поэтологические черты, свойственные этим жанрам, в XX веке существенно меняются. Если говорить о чертах «романа о художнике», в том числе и о метаромане, то, можно отметить исчезновение доминирующей в XIX веке темы творческой саморефлексии, на первый план здесь выходит оппозиция «бюргерский мир – художник», да и она сложно и неоднозначно отображена в тексте, стилистика романа усложняется за счет привнесения сложной метафоричности, гротеска и пародии. Плутовской роман оставляет в тексте Грасса еще меньше «следов», так как непосредственно плутовские «похождения» Оскара Мацерата незначительны. Обе традиции, сплавляясь, выводят героя и роман в целом на уровень экзистенциального романа с его оппозицией героя миру, пониманием искусства как протеста и невозможностью подвести личность главного героя под какое-либо определение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грасс Г. Жестяной барабан. Харьков, 1997.
2. Добряшкіна А.В. Гротеск в творчестве Г. Грасса. М., 2010.
3. Зусева В.Б. Метароман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 120–121.
4. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика романа. М., 2014.
5. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века. М., 1999.
6. Карельский А.В. От героя к человеку. М., 1990.
7. Манн Т. Путь на волшебную гору. М., 2008.
8. Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М., 2014.
9. Михайлов А.В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернвальда» // Тик Л. Странствия Франца Штернвальда. М., 1987. С. 279–340.
10. (a) Рымарь Н.Т. Барокко поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 27–30.
11. (b) Рымарь Н.Т. Плутувской роман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 165–166.
12. Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М, 1997.
13. Fischer A. Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München, 1992.
14. Klaus S. Kunst und die Künstlerexistenz im Frühwerk von G. Grass. Köln, 1989.
15. Krumme D. Günter Grass “Die Blechtrommel”. München; Wien, 1988.
16. Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman // Marcuse H. Schriften. Bd. 1. Der-deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Springe, 2004. S. 7–546.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman. *Marcuse H. Schriften. Bd. 1. Der-deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Springe, 2004, pp. 7–546. (In German).
2. Mikhaylov A.V. O Lyudvige Tike, avtore “Stranstviy Frantsa Shternbal'da” [About Ludwig Tick, the Author of “Franz Sternbald’s Travels”]. *Tik L. Stranstviya Frantsa Shternbal'da* [Franz Sternbald’s Travels]. Moscow, 1987, pp. 279–340. (In Russian).
3. (a) Rymar’ N.T. Barokko poetika [The Poetics of Baroque]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 27–30. (In Russian).
4. (b) Rymar’ N.T. Plutovskoy roman [The Picaresque Novel]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 165–166. (In Russian).
5. Zuseva V.B. Metaroman [The Metanovel]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika:*

slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 120–121. (In Russian).

(Monographs)

6. Chavchanidze D.L. *Fenomen iskusstva v nemetskoj romanticheskoy proze: srednevekovaya model’ i eye razrusheniye* [The Phenomenon of Art in German Romantic Prose: the Medieval Model and Its Destruction]. Moscow, 1997. (In Russian).
7. Dobryashkina A.V. *Grotesk v tvorchestve G. Grassa* [The Grotesque in the Works of G. Grass]. Moscow, 2010. (In Russian).
8. Fischer A. *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski*. München, 1992. (In German).
9. Karel’skiy A. V. *Metamorfozy Orfeya: Besedy po istorii zapadnykh literatur. Вып. 2: Khрупкая лира. Lektsii i stat’i po literature XX veka* [The Metamorphoses of Orpheus: Conversations about the History of Western Literature. Issue 2: the Fragile Lyre. Lectures and Articles on Austrian Literature of the 20th Century]. Moscow, 1990. (In Russian).
10. Karel’skiy A.V. *Ot geroya k cheloveku* [From A Heroic Person to a Man]. Moscow, 1990. (In Russian).
11. Klaus S. *Kunst und die Künstlerexistenz im Frühwerk von G. Grass*. Köln, 1989. (In German).
12. Krumme D. *Günter Grass “Die Blechtrommel”*. München, Wien, 1988. (In German).
13. Makhov A.E. *Emblematika: makrokosm* [Emblematics: Macrocosmos]. Moscow, 2014. (In Russian).
14. Mann T. *Put’ na volshebnyu goru*. [The Way to the Magic Mountain]. Moscow, 2008. (In Russian).
15. Zuseva-Ozkan V.B. *Istoricheskaya poetika metoromana* [The Historical Poetics of the Metanovel]. Moscow, 2014. (In Russian).

Данилкова Юлия Юрьевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук. Доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории. Научные интересы: германистика, компаративистика, зарубежная литература XIX–XX вв.

E-mail: magic20052@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-4441-2213

Yulia Yu. Danilkova, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology. Associate Professor at the Department of Comparative Studies of Literature at the Institute for Philology and History. Research interests: German studies, comparative studies, foreign literature of 19th–20th centuries.

E-mail: magic20052@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-4441-2213

О.А. Забережная (Москва)

**ПЕРСПЕКТИВЫ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
КОНЦЕПЦИИ РИТМА В ПРОЗЕ ПИСАТЕЛЯ СИГА НАОЯ**

Аннотация. Проза японского писателя Сига Наоя (1881–1972), автора «прозы о себе» (*sicё:сэцу*), пользуется популярностью в Японии и сегодня, однако для западного читателя художественная ценность его текстов остается неочевидной. Как мы показываем в данной статье, для решения этой проблемы мы считаем целесообразным применение методологии феноменологической школы к анализу текстов писателя. К мысли об этом приводит обширный пласт японского опыта изучения текстов Сиги, где исследователи ненамеренно прибегали к методологии феноменологической школы. В частности, мы считаем перспективным применение данной методологии к анализу концепции «ритма», которую мы полагаем ключевой для понимания текстов Сиги. «Ритм» как главный художественный принцип Сиги, по всей видимости, означает максимальную приближенность ритмической организации текста к физиологическому ритму самого писателя. Применимость феноменологической критики, в частности, методологии Женевской школы, к текстам Сиги объясняется следующими ее особенностями: критика сознания рассматривает только феномены, явленные в сознании, что для литературоведения означает исследование только мира произведения, его структур и смыслов, отсутствие привязки к окружающему автору обществу или же каким бы то ни было идеологическим предпосылкам, исследование индивидуального сознания писателя, его опытного ряда, выделение повторяющихся мотивов, образов («паттернов») сознания, уникальных для конкретного автора, использование феноменологическим критиком Э. Штайгером понятия о «ритме» в качестве одного из таких повторяющихся мотивов. В качестве некоторых предварительных выводов, полученных при анализе произведений Сиги с опорой на вышеуказанную методологию, приведем следующие. В прозе Сиги повторяющимися мотивами или «паттернами» сознания выступают «настроение» (*кибун*), а также приятное или неприятное ощущение (*юкай-фуюкай*), поскольку очевидно, что поступки большинства его героев объясняются именно фактором ощущения и настроения. Также повторяющимися мотивами можно назвать «пустоту», то есть отсутствие собственного внутреннего мира, и «гармонию», то есть соответствие собственного «ритма» и «ритма» окружающей природы. Если сам «ритм» также считать «паттерном» сознания Сиги, повторяющимся от произведения к произведению, становится возможным объяснить, почему японские читатели в большей степени понимают красоту произведений Сиги. В целом считаем, что применение методологии феноменологической критики сознания к произведениям Сиги Наоя – перспективное направление, которое требует дальнейших исследований.

Ключевые слова: феноменология; критика сознания; ритм; Сига Наоя; японская литература; эстетика; методология.

O.A. Zaberezhnaya (Moscow)

**The Perspectives of Phenomenological Criticism Methodology
in Analysis of the Concept of Rhythm in Shiga Naoya's Prose**

Abstract. The prose of the Japanese writer Shiga Naoya (1881–1972), the author of I-novel (*shisho:setsu*), is popular in Japan, but for the Western reader the value of his texts remains unclear. In order to solve this problem, we suggest applying the methodology of the phenomenological school to analyzing the Shiga's texts. The vast layer of the Japanese experience in studying the texts of Shiga, where the researchers unintentionally resorted to the methodology of the phenomenological school, leads to the thought of this. In particular, we consider it promising to apply this methodology to the analysis of the “rhythm” concept, which we suppose is the key concept to understanding Shiga's texts. “Rhythm” as the main artistic principle of Shiga, apparently, means the maximum proximity of the rhythmic organization of the text to the physiological rhythm of the writer himself. The suitability of phenomenological criticism, in particular, of the Geneva school, to Shiga's texts is explained by the following features: the critique of consciousness considers only phenomena revealed in the mind, which for literary studies means studying only the world of the work, its structures and meanings; lack of reference to the society surrounding the author, or any ideological premise; the study of the individual consciousness of the writer, his experimental series, the selection of repetitive motifs, images (“patterns”) of consciousness, unique to a particular author, the interpretation by E. Steiger of “rhythm” as one of such patterns. Following are some preliminary conclusions obtained in the analysis of Shiga's works based on the above methodology. In Shiga's prose, recurring motifs or “patterns” of consciousness are “mood” (*kibun*), as well as a pleasant or unpleasant feeling (*yukai-fuyukai*), since it is obvious that the actions of most of his characters are explained precisely by the factor of sensation and mood. Also, recurring motifs can be called “emptiness”, that is, the absence of one's own inner world and “harmony”, that is, the correspondence of one's own “rhythm” and “rhythm” of the surrounding nature. If the “rhythm” itself is also considered to be the “pattern” of Shiga's consciousness, repeated from work to work, it becomes possible to explain why the beauty of Shiga's texts is so dependent on the original language. In general, we believe that the application of the methodology of phenomenological critique of consciousness to the works of Shiga Naoya is a promising direction that requires further research.

Key words: phenomenology; literary criticism; critics of conscience; rhythm; Shiga Naoya; Japanese literature; aesthetics; methodology.

Философы XX века нередко обращались к восточным культурам при разработке своих положений, обратив внимание на «инаковый культурный мир» [Панова 2014, 186], в котором господствует интуитивный, гармоничный, включенный в природу, внерациональный тип сознания. В данной статье мы предприняли попытку объяснить целесообразность применения методологии феноменологической школы к анализу текстов японского писателя, который и в XX веке сумел сохранить такой способ мышления.

Цель данной попытки – предоставить возможность для более полноценного понимания прозы Сиги Наоя (здесь и далее мы придерживаемся японского порядка написания имен: фамилия, имя). До сих пор на западные языки переведена лишь малая часть прозы писателя, на русский язык переводы практически отсутствуют. Мы считаем, что это связано с неочевидностью художественной ценности прозы Сиги для носителей других культур, следовательно, требуются дополнительные исследования, чтобы донести до западного читателя привлекательность его текстов.

Проза Сиги Наоя (1883–1971), который получил титул «божества прозы» (*сё:сэцу-но-камисама*), стала в истории японской литературы и культуры явлением, которое ни один литературный критик, в том числе, и современный, не может обойти стороной. Это объясняется тем, что, во-первых, проза Сиги находится вне времени и эпохи. Расцвет деятельности писателя приходится на эпоху Тайсё (1912–1926). Это период характеризуется расцветом индивидуализма, свободой самовыражения, отделением культурной жизни от политической, формированием множества литературных течений и объединений, а также продолжением освоения западной культуры, с которой Япония познакомилась только в конце XIX века. Сига, входивший в так называемую литературную элиту «бундан» [Powell 1983, X], активно участвовал в культурной жизни своего времени, но, так же как и другие писатели, не интересовался общественно-политическими процессами и писал, в основном, в жанре так называемого «я-романа» (*сисё:сэцу*), то есть прозы о себе и о своем внутреннем мире, жанре, уникальном для Японии и крайне популярном в то время. Поскольку Сига писал о себе и своей жизни, действия его произведений разворачиваются в современную ему эпоху. Однако описанные там явления, которые, в основном, связаны с субъективным восприятием автора, не имеют привязки к эпохе и носят общечеловеческий, универсальный характер.

Во-вторых, Сига, мастер короткого рассказа, для современников и последователей стал своеобразным эталоном литературного стиля. Японские критики в своих работах редко обходятся без сравнения других писателей с Сигой. Для «сенсуалистического реализма» Сиги характерны «предельная ясность и лаконичность, точность», использование «небольших украшений и сочетаний коротких предложений» [Shiga 1992, 1], простота языка.

Однако при кажущейся простоте тексты Сиги оказывали и оказывают на японских читателей сильное влияние, механизм которого до конца не изучен. Современники Сиги признавали это воздействие, используя для его описания различные выражения. Так, Танидзакэ говорил о «физической силе» произведений Сиги [Akutagawa, Tanizaki 2017, 112], Акутагава Рюносукэ считал рассказы писателя наивысшим выражением «поэтического духа» в прозе Сиги [Akutagawa, Tanizaki 2017, 30]. Наличие «поэтического духа», то есть лирического, бессюжетного, субъективно-сенсуалистического начала Акутагава считал главным свойством, создающим эстетическую ценность произведения. Японские критики, которые написали множество томов исследований о Сиге, называют его стиль «интуитивным» и

особенно обращают внимание на связь между текстом, изображаемым в тексте и самим автором. Так, Нисигаки Цутому утверждает, что проблема стиля Сиги остается малоисследованной, но ясно, что «напряжение, возникающее между автором и описываемыми предметами, четко передается читателю» [Nishigaki 1981, 107], а также, что «Сига показывает нам, насколько пустыми могут быть идеи, отвлеченные от текста» [Nishigaki 1981, 121]. Исследователь указывает на то, что Сига не излагает абстрактных идей в своих произведениях, описывает предмет предельно ясно и не использует лишних слов, тем самым создавая неразрывную связь между описываемым и самим текстом.

Мы предполагаем, что в связи с проблемой стиля Сиги наиболее перспективной концепцией, которая может объяснить привлекательную силу его произведений, постигаемую носителем языка на уровне ощущения, но не сразу понятную западному читателю, является концепция «ритма». Феномен «ритма» подробно описан нами в других работах [Забережная 2014; Забережная 2015], остановимся вкратце на основных моментах. «Ритм» Сига считал главным художественным принципом, которым должен руководствоваться писатель. «В искусстве часто говорят о форме и содержании, но не эти пассивные категории находят в нас отклик. Это нечто иное, преодолевающее их ограниченность. Я думаю, что это можно назвать ритмом (*ридзуму*). Я говорю это не просто по ассоциации со словом “отклик” (*хибики*), я действительно думаю, что дело заключается в ритме. Если ритм слаб, то, каким бы насыщенным ни было содержание, как бы мастерски ни был написан текст, это не произведение, такая вещь ничего не стоит. Это становится понятно по некоему послевкусию после прочтения. Сила или слабость духовного ритма (*сэйсин-но ридзуму*) самого писателя во время его работы – дело только в этом», – писал он [Shiga 1983, VII, 8]. Можно сказать, что для писателя ритм – центральная эстетическая категория. При анализе прозы Сиги можно выделить структурный ритм, связанный с мелким дроблением предложения или абзаца, создание сбитого ритма за счет нарушения привычного порядка слов в предложении, фонетический ритм за счет аллитерации и рефрена [Забережная 2014, 82]. Однако эти частные примеры ритмической организации не применяются ко всей прозе Сиги и не представляют удовлетворительного объяснения для феномена «ритма», который отмечают многие критики.

Помимо особенностей структурной организации текстов Сиги, можно также говорить о «психологическом ритме» [Shiga 1992, 5] его рассказов. Кульминация рассказа «Бритва» (*Камисори*) приходится на конец произведения, когда главный герой Ёсисабуро в состоянии аффекта начинает остро наточенным лезвием брить клиента, приходит в иступление и перерезает ему горло. Напряжение в этом рассказе постепенно нарастает, у главного героя чередуются различные настроения: он приходит все в более раздраженное состояние, и к финалу читатель внутренне готов к такой развязке. За счет реалистического, детального изображения внутреннего состояния главного героя читатель также начинает ощущать его «ритм сердцебие-

ния» или «ритм нервной дрожи». Таким образом, мы можем сказать, что «ритм» как практически физиологическая характеристика, неотделимая от биологической жизни, заставляет японского читателя говорить о ритмичности текстов писателя, которые имеют, скорее, подсознательный эффект на читающего. Красота для Сиги – понятие конкретного, даже физиологического ощущения. Именно поэтому «ритм», понимаемый как пульс, частота сердцебиения – магистральная категория его эстетики [Забережная 2015, 36].

Поэтому многие японские критики говорят о том, что близкий к реальности, точный «ритм» текстов Сиги – это пульсация жизни самого писателя. «Текст, крепко схватывающий жизненное дыхание, текст, который хочется потрогать. Текст, в котором слышится звук вещей. Это даже не текст, он становится зеркалом, “вторгается” в объекты (восприятия)», – считает Сакагами Хироси [Sakagami 2003, 14].

Другой критик, Кобаяси Хидэо, напротив, считает, что ритм в текстах Сиги относится не к автору и его пульсу, а это «ритм описываемых вещей» [Kobayashi 1944, 127], который он улавливает из окружающего мира со свойственной ему чувствительностью восприятия: «Я не думаю, что “духовный ритм” Сиги – это пульсация его ума при встрече с предметами описания. Наоборот, это ритм вещей, которые он наблюдает. Ритм вещей в тот момент, когда он обращает на них внимание» [Kobayashi 1944, с.127]. Кобаяси доказывает свой тезис тем, что при чтении рассказа Сиги «Такиби» (*Kotter*) вслух для полного восприятия слушателем необходим медленный темп (что он проверяет экспериментально). Предложения зачастую логически не следуют одно из другого (потому как, по мнению Кобаяси, каждое из них схватывает вещь в ее мгновенности), и прочувствовать этот «ритм» в быстром темпе невозможно.

Таким образом, можно заключить, что многие японские критики (Кобаяси Хидэо, Ёсида Хироо, Одзаки Кадзуо и др.), не используя намеренно западную методологию, интуитивно прибегали к критике сознания при анализе категории «ритма» в прозе Сиги, при этом по-разному интерпретируя отношения «автор – произведение» и «автор – читатель». Поскольку традиционно биографический подход не представляется эффективным при рассмотрении его творчества, мы предполагаем, что для западного исследователя методология, которая берет за основу сознание автора, в частности, феноменологическая «критика сознания» [Хлыбова 2004, 164], предложенная Женевской школой, а также литературная теория Романа Ингардена, могут оказаться более целесообразными.

Методология феноменологического анализа широко применяется в различных областях современной науки. В литературоведении практика феноменологической критики началась с 1940-х гг., к настоящему моменту эта дисциплина обладает развитой теоретической базой. Выбор этого направления литературного анализа обусловлен следующими причинами.

1. Феноменологическая критика рассматривает только феномены, явленные в сознании, что для литературоведения означает исследование

только мира произведения, его структур и смыслов [Lawall 1968, 6], отсутствие привязки к окружающему автору обществу или же каким бы то ни было идеологическим предпосылкам [Magliola 1977, 39]. Изучается не исторический автор, а явленный в тексте. Как было отмечено выше, проза Сиги находится вне времени или идеологии, поэтому феноменологическая редукция происходит естественным образом.

2. Метод исследует индивидуальное сознание писателя, его опытный ряд, восстанавливает мир, вселенную его произведения и изучает акты сознания (фантазирование, воображение, эстетическая реакция). Это критика опыта автора, привнесенного в текст, и его активного сознания на момент создания произведения [Lawall 1968, 5].

3. Метод «критики сознания» выделяет повторяющиеся мотивы, образы, ментальные следы («паттерны») [Magliola 1977, 30] сознания автора, которые повторяются от произведения к произведению. Данные мотивы уникальны для конкретного индивидуального сознания и являются главным средством присутствия автора в произведении и выражают его отношение к миру. Данные «паттерны» становятся объединяющим фактором, обеспечивающим целостность как сознания автора, так и его произведений, они помогают выделить общие черты произведений [Хлыбова 2004, 167]. Таким образом, текст автора – набор данных опытных образов, продублированных на бумаге. Кроме того, нужно отметить, что в качестве одного из таких объединяющих мотивов литературный критик Эмиль Штайгер, близкий к феноменологической школе, приводит «ритм»:

«Что мы видим, когда впервые сталкиваемся с поэзией? Это не только содержание, которое раскрывает для нас основательное чтение. И это не только детали, поскольку себя уже проявляет единство. Существует дух, который оживляет целое произведение, и который, хотя мы не отдаем себе в этом отчета, проявляет себя в индивидуальных чертах. Я называю это чувство “ритмом”» [Magliola 1977, 33].

Данное понимание «ритма», обуславливающего эстетическую ценность, единство и «жизнь» произведения, крайне близко к теории самого Сиги Наоя.

4. Представляется перспективным исследование в области взаимодействия автора и произведения с читателем, в частности, в соответствии с тезисом Ингардена о том, что произведение неполноценно без читательской работы и должно быть актуализировано [Ray 1991, 28]. Именно об этой актуализации говорил критик Хатано Кандзи, который пришел к этому тезису без помощи школы критики сознания, а в результате внимательного анализа текстов Сиги. Так, он отмечает отсутствие логических связей и наличие смысловых пробелов, в результате чего предложения Сиги «нагромождены, как кирпичи»:

«Гибкость прозы Сиги в ее максимальной сжатости. Благодаря этой сжатости мы испытываем огромный прыжок от предложения к предложению. В этот

момент мы испытываем ее гибкость в первый раз. Потом мы бессознательно делаем усилие, чтобы заполнить недостающие пробелы. Можете себе представить, какое чувство мощи такой активный настрой дает читателю. Потом мы чувствуем остановку, потому что предложение закончилось на существительном или глаголе в функции определения. Здесь мы чувствуем еще одну границу. Ритм Сиги создается не за счет соединения фраз, как у Танидзаки, это немного другой ритм» [Takada, 2005].

Далее мы представим некоторые положения, полученные при анализе произведений Сиги с опорой на вышеуказанную методологию. Необходимо отметить, что данный анализ не окончателен и приведен в качестве примера возможных исследований в этой области.

Мы можем предположить, что в прозе Сиги повторяющимся мотивом или «паттерном» сознания выступает «настроение» (*кибун*). В рассказах писателя редко присутствуют острый сюжет, захватывающие происшествия, поскольку он обычно описывает или события своей повседневной жизни, или события, которые могли бы в ней присутствовать. События, на первый взгляд обыденные, выходят из границ обыденности за счет того, что они создают у героя особое настроение. Так, Сига постоянно отмечает, в каком расположении духа находится главный герой. Оно может быть хорошим или плохим, и в зависимости от этого определяются действия героя. Приведем пример из рассказа «Такиби»: «“Для коров и лошадей-то этот дом – еда”, – сказал Хару совершенно серьезно. Все засмеялись. Вечер в горах всегда приносит хорошее настроение. Особенно прекрасными были вечера после дождя. Более того, когда мы остановились покурить и любовались проделанной за день работой, наши сердца соединились в ощущение какой-то смутной радости, и все пришли в веселое расположение духа» [Shiga 1983, III, 103]. Тайнственный костер в ночи меняет общее легкое и веселое настроение, погружает в созерцание окружающей природы. В этом рассказе лирическое настроение конкретного момента – связующее звено между сценами рассказа, именно благодаря главенствующей, первостепенной роли настроения произведение обретает художественную целостность.

Настроение тесно связано с понятием «приятного» и «неприятного» (*юкай*, *фуюкай*), что для писателя-сенсуалиста Сиги было значительным, если не главным фактором. Рассмотрим пример из единственного романа Сиги «Путь во мраке» (*Анья ко:ро*). Эта во многом автобиографическое двухтомное сочинение повествует о том, как главный герой, молодой писатель Кэнсаку, не имеющий цели и смысла жизни, проходит длительный путь от внутренней дисгармонии к успокоению и единению с собой и природой:

«Роман, который так не понравился Кэнсаку, был о том, как главный герой вступил в отношения с 15-16-летней служанкой. И она сделала аборт. Это все было правда. Но только настроению главного героя Кэнсаку не верил (оно было

несерьезно). Кэнсаку был неприятен этот факт, но еще более неприятно то, что герой был несерьезный. Какими бы ужасными ни были поступки героя, если сочувствуешь ему, можно простить все, но у Сакагути и повод для написания, и поведение героя, – все казалось Кэнсаку несерьезным». [Shiga 1983, V, 8].

Данный отрывок – размышления Кэнсаку о романе, написанном его товарищем Сакагути. Как мы видим, при оценке романа он в первую очередь руководствуется настроением и приятными или неприятными ощущениями. Ему на уровне ощущения неприятно, что герой ведет себя аморально, при этом он ни слова не говорит об этике или морали, в нем поступок героя вызывает не гнев, а неприязнь. Такого рода сенсуалистические критерии для оценки окружающего мира характерны для большинства героев Сиги и для него самого.

Другой постоянный мотив сознания Кэнсаку и многих других героев Сиги можно назвать пустотой. У Кэнсаку, который все в жизни определяет субъективным ощущением, нет ни четко оформленного мировоззрения, ни даже своего мнения по большинству вопросов, ни морально-этических взглядов, ни жизненной стратегии. При этом он настолько сосредоточен на собственных ощущениях, что чувств других людей для него как будто не существует. Так, он говорит о своей любви к матери, к сожительнице своего деда Оэй, потом к жене Наоко. Но их восприятие мира беспокоит его только в том случае, если оно вступает в конфликт с его восприятием. В остальном он сохраняет верность своему сенсуалистическому эгоцентризму, – качеству, в котором критики обвиняли и самого Сигу. Возможно, эта пустота и, следовательно, открытость, позволяет ему наиболее эмпирически верно отразить реальность и вписать ее в собственное существование. Пустота его существования постепенно заполняется физическими ощущениями, эстетическими впечатлениями. После длительного периода, проведенного в бессмысленном хождении по увеселительным заведениям, он уезжает в Киото, становится ценителем традиционного искусства и, наконец, женится, у него рождается ребенок. Несмотря на эти изменения в жизни, он продолжает жить по-прежнему, руководствуясь своими собственными настроением и ощущениями, перепадами и сбоями «ритма». Только после потрясения от измены жены и столкновения с величественной природой в мироощущении Кэнсаку происходят кардинальные изменения. В конце романа Кэнсаку, уехав от семьи, будучи в слабом, болезненном состоянии, оказывается один на один с природой. Близость смерти приводит его к ощущению единения с природой, а его биологический ритм – к ритму окружающего леса. Это единение, впервые испытываемое героем, вводит его в состояние, близкое к нирване:

«Он не ощущал ни малейшей тревоги, это было похоже на погружение в сон. Он и в самом деле наполовину спал. Погружение в огромную природу не было для него первым опытом, но это чувство опьянения он испытывал впервые. Раньше он не то чтоб был погружен, а был, скорее, оваян природой, и если от этого и

испытывал приятное чувство, то было в нем что-то, что стремилось противодействовать природе. Кроме того, раньше он испытывал и беспокойство от необходимости бороться, но теперь было совсем иначе. В нем не было ничего, что могло бы бороться, он ощущал только удовольствие от того, что позволил себе вот так раствориться в природе» [Shiga 1983, V, 578].

Кэнсаку в этот момент понимает, что его собственный «ритм» не управляет миром, а что есть более могущественная сила, смиряется с этим, признает себя частью огромного целого и находит, наконец, после долгих скитаний «во мраке», гармонию. Сига ценил внутреннюю гармонию и спокойствие и прошел похожий путь, в юности пережив тяжелую ссору и разрыв с отцом, который был против его брака и писательской карьеры, он впоследствии примирился с ним и сделал свою жизнь спокойной, размеренной, посвященной творчеству, семейной жизни и созерцанию природы.

Сам «ритм» также можно назвать «паттерном» сознания Сиги, повторяющимся от произведения к произведению. Жизнь его героев определяется чередованиями плохих и хороших настроений и ощущений, и это создает ритм произведения. Таким образом, концепция Штайгера о ритме как об «индивидуальной модификации времени, индивидуальной модели сознания» [Magliola 1977, 30] соответствует сущности этого явления в прозе Сиги. Более того, если рассматривать «ритм» как продукт писательского и читательского сознания, а не как объективно существующее в тексте явление, можно сказать, что чтение на языке оригинала создает ритм произведения, более близкий к индивидуальной пульсации авторского сознания, нежели чтение в переводе. Это позволяет подойти к объяснению того, почему японские читатели в большей степени понимают красоту произведений Сиги.

Мы полагаем, что применение методологии феноменологической критики сознания к произведениям Сиги Наоя – перспективное направление, которое требует дальнейших исследований. Данная методология может способствовать лучшему пониманию эстетики текста Сиги, в частности, сущности явления «ритма» в его творчестве, а также поможет объяснить феномен его неувядающей популярности среди японских читателей, и, возможно, позволит переводчикам более осознанно подойти к переводу текстов писателя на русский язык.

ЛИТЕРАТУРА

1. Забережная О.А. Ритм в прозе японского писателя Сига Наоя // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 12 (42). Ч. II. С. 81–84.
2. Забережная О.А. Эстетические взгляды писателя Сига Наоя // Вестник Московского университета. Серия 13: Востоковедение. 2015. № 2. С. 29–37.
3. Панова О.Б. Восток – Запад: глубокие корни общности культурных миров и интеграционные тенденции современности (опыт интерпретации работы М. Хайдеггера «Из диалога о языке между японцем и спрашивающим») // Эпистемология

и философия науки. 2014. Т. 40. № 2. С. 184–201.

4. Хлыбова Н.А. Женевская школа «критиков сознания» // Культура народов Причерноморья. 2004. Т. 1. № 55. С. 164–167.
5. Akutagawa Ryunosuke, Tanizaki Jun'ichiro. Bungeitekina, amari ni bungeitekina / jyozeturoku / Akutagawa vs. Tanizaki ronso. Tokyo, 2017.
6. Eagleton T. Literary Theory. An Introduction. Minneapolis, 1996.
7. Kobayashi Hideo. Buntairon kara mita Shiga Naoya // Shiga Naoya Kenkyu. Tokyo, 1944. P. 123–130.
8. Lawall S.N. Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature. Cambridge, 1968.
9. Magliola R.R. Phenomenology and Literature. West Lafayette, 1977.
10. Nishigaki Tsutomu. Shirakaba-ha sakka ron. Tokyo, 1981.
11. Powell I. Writers and Society in Modern Japan. Tokyo, 1983.
12. Ray W. Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction. New York, 1991.
13. Sakagami Hiroshi. Shiga Naoya no miryoku // Kokubungaku kaishaku to kansho. 2003. № 68(8). P. 13–20.
14. Shiga Naoya. Jiga no kiseki / Edited by Ikeuchi Teruo. Tokyo, 1992.
15. Shiga Naoya. Zenshu: in 15 vols. Tokyo, 1983.
16. Takada Hisatsugu. Shiga Naoya no shoki sakuhi no hyogen-teki kosatsu. 2005. URL: <http://www.osaka-kyoiku.ac.jp/~kokugo/nonami/2004shuuron/takada.html#pagetop>. Дата обращения: 15.07.2019.
17. Valdes M.J. Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature. Toronto, 1987.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Hlybova N.A. Zhenevskaya Shkola Kritiki Soznaniya [The Geneva School of Critics of Conscience]. *Kultura Narodov Prichernomorya*, 2004, vol. 1, no. 55, pp. 164–167. (In Russian).
2. Panova O.B. Vostok – Zapad: glubokiye korni obshnosti kulturnih mirov i integratsionnie tendentsii sovremennosti (opyt interpretatsii raboty M. Haideggera “Iz dialoga o yazike mezhdru yaponsem I sprashivayushim) [East – West: The Deep Roots of Community of the Cultural Worlds and the Integration Trends of Modernity (the Experience of the Interpretation of Heidegger’s “From the Dialogue about Language between Japanese and Asking”)]. *Epistemologiya i filosofiya nauki*, 2014, vol. 40, no. 2, pp. 184–201. (In Russian).
3. Sakagami Hiroshi. Shiga Naoya no miryoku [The Attractiveness of Shiga Naoya]. *Kokubungaku kaishaku to kansho*, 2003, no. 68(8), pp. 13–20. (In Japanese).
4. Zaberezhnaya O.A. Esteticheskiye vzglyady pisatelya Shiga Naoya [The Aesthetic Views of the Writer Shiga Naoya]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Series 13: Oriental Studies*. 2015, no. 2, pp. 29–37. (In Russian).
5. Zaberezhnaya O.A. Ritm v proze yaponskogo pisatelya Shiga Naoya [Rhythm in the Prose of the Japanese Writer Shiga Naoya]. *Philologicheskiye nauki. Voprosi teorii i praktiki*, 2014, no. 12 (42), part 2, pp. 81–84. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Kobayashi Hideo. Buntairon kara mita Shiga Naoya [Shiga Naoya from the Point of View of Literary Style]. *Shiga Naoya Kenkyu* [Studies on Shiga Naoya]. Tokyo, 1944, pp. 123–130. (In Japanese).

(Monographs)

7. Akutagawa Ryunosuke, Tanizaki Jun'ichiro. *Bungeitekina, amari ni bungeitekina / jyozeturoku / Akutagawa vs. Tanizaki ronso* [Literary, too Literary / A Talkative Record / The Dispute of Akutagawa and Tanizaki]. Tokyo, 2017 (In Japanese).

8. Eagleton T. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis, 1996. (In English).

9. Lawall S.N. *Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature*. Cambridge, 1968. (In English).

10. Magliola R.R. *Phenomenology and Literature*. West Lafayette, 1977. (In English).

11. Nishigaki Tsutomu. *Shirakaba-ha sakka ron* [On the Writers of "Shirakaba"]. Tokyo, 1981. (In Japanese).

12. Powell I. *Writers and Society in Modern Japan*. Tokyo, 1983. (In English).

13. Ray W. *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*. New York, 1991. (In English).

14. Valdes M.J. *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*. Toronto, 1987. (In English).

(Electronic Resources)

15. Takada Hisatsugu. *Shiga Naoya no shoki sakuhin no hyogen-teki kosatsu* [A Representation Theory Analysis of Shiga Naoya's Early Works]. 2005. Available at: <http://www.osaka-kyoiku.ac.jp/~kokugo/nonami/2004shuuron/takada.html#pagetop> (accessed 15.07.2019). (In Japanese).

Забережная Ольга Алексеевна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат культурологии, преподаватель Школы востоковедения. Научные интересы: японская литература Нового времени, литературное объединение «Сиракаба», Сига Наоя, теория и методология литературоведения.

E-mail: kluginda@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5182-5390

Olga A. Zaberezhnaya, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Cultural Studies, Lecturer at Department of Asian and African Studies. Research Interests: Literature of Meiji-Taisho Japan, the Shirakaba School, Shiga Naoya, theory and methodology of literary studies.

E-mail: kluginda@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5182-5390

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00052

A.D. Bazhenova-Sorokina (Moscow)

“THAT, WHEN TRANSLATED INCORRECTLY, WAS SAYING SOMETHING LIKE THIS”: VICTORIAN CONTEXT AND INTERTEXT IN THE WORKS OF JUAN BENET

Abstract. The article analyzes Juan Benet's essays on Victorian literature, short stories “De lejos”, “Una linea incompleta” and “Viator” and his non-fiction book “Londres victoriano” in which the Spanish writer addresses 19th century Anglo-Saxon writers from Charles Dickens to Joseph Conrad. Benet is mostly known as an author who brought the discourse of European and American modernism to Spanish literature and as the creator of the Spanish new novel, who consciously renounced Spanish realism of both 19th and 20th century. However, his standing as a postmodernist writer is often debated, as the neomythologism and complex narrative structure of his novels are more often associated with American and European modernist landmarks. Proustian, Joycean and Faulknerian heritage of Benet is widely studied, while his connection to Victorian literature stays largely overlooked. Meanwhile, in his essays as well as in his short fiction, the author addresses his favourite 19th century writers, and in short stories he establishes intertextual dialogue with many of them, producing some of his greater postmodernist works. It demonstrates that pastiche, parody and allusions to Victorian discourse in his work are examples of Benet's postmodernist prose, only comparable epistemologically to his novel “En el estado”. Therein, intertextuality serves a goal that is undoubtedly postmodernist – that of showing the textual, fictional nature of narrated events, establishing an ironic dialogue with the reader and revealing the nature of the narrator as an entity that creates an illusion of reality rather than describing it, and deconstructing the author's own narrative practices.

Key words: Juan Benet; Victorian literature; intertextuality; Spanish postmodernism; George Eliot; Arthur Conan Doyle; Joseph Conrad.

А.Д. Баженова-Сорокина (Москва)

«И, в неправильном переводе, это звучало примерно так»: викторианский контекст и интертекст в творчестве Хуана Бенета

Аннотация. Статья анализирует эссе Хуана Бенета (1927–1993), посвященные викторианской литературе, его рассказы “Издалека” (“De lejos”), “Незаконченная строка” (“Una linea incompleta”), “Виатор” (“Viator”) и книгу “Викторианский Лондон” (“Londres victoriano”), в которых испанский писатель обращается к англо-саксонским писателям XIX века: от Чарльза Диккенса до Джозефа Конрада. Бенет известен прежде всего как писатель, перенесший дискурс европейского и американского модернизма на испанскую почву, и как автор испанского нового романа, последовательно отказавшийся от испанской реалистической традиции как XIX, так и XX века. В то же время его статус писателя-постмодерниста регу-

лярно ставится под вопрос, учитывая, что неомифологизм и сложнейшая нарративная структура романов Бенета чаще ассоциируют именно с американскими и европейскими ориентирами писателя. Активно исследуется фолкнеровское, прустовское и джойсовское наследие Бенета, в то время как его связь с викторианской литературой редко получает филологическое осмысление. В эссе Бенет неоднократно обращается к творчеству британских писателей XIX века, а в рассказах устанавливает интертекстуальный диалог со многими из них. Исследование показывает, что пастись, пародия и аллюзии на викторианскую прозу появляются в однозначно постмодернистских текстах Бенета, с их помощью автор решает именно постмодернистские задачи: показывает текстуальную, фикциональную природу повествуемых событий, устанавливает иронический диалог с читателем и обнажает повествователя, создающего иллюзию реальности, а не рассказывающего о ней, а также деконструирует собственные нарративные практики.

Ключевые слова: Хуан Бенет; викторианская литература; интертекстуальность; испанский постмодернизм; Джордж Элиот; Артур Конан Дойль; Джозеф Конрад.

Juan Benet (1927–1993), along with Juan Goytisolo, Luis Martín-Santos, Carmen Martín Gaité, Gonzalo Torrente-Ballester and some others is among the writers listed by scholars as the pioneers of Spanish postmodernism. Their generation broke off with the realist tradition (especially that of Spanish social realism), deconstructing reality and ideology through narrative experiments [Navajas 2016; Machín Lucas 2015; Agawu-Kakraba 2010]. However, up to this moment, a debate has been held on the nature and even the notion of postmodernism in Spain. Gonzalo Navajas in “Teoría y práctica de la novela española posmoderna” describes the Spanish rhetoric of the movement in the following way: “Postmodernism presents itself as literature of not-knowing. Analogous to the poststructuralist vision of reality, postmodernism sees the world not as an entity existing of its own accord and containing in itself the principles of its organization, but as an artificial construction of the mind” (“El postmodernismo se propone como una literatura del no-conocimiento. De modo paralelo a la visión postestructuralista de la realidad, el postmodernismo considera el mundo no como una entidad existente per se que contuviera en sí misma los principios de su organización sino como una construcción artificial de la razón” [Navajas 2010, 15]). Juan Benet is definitely one of the first Spanish writers to create the poetics of “not-knowing”, yet as he actively wrote for almost four decades and reinvented himself constantly, it becomes harder to define him as a postmodernist or a modernist exclusively.

One of the opponents of the notion of Spanish postmodernism, Malcolm Compitello, analyzes Benet’s historiographic fiction in his article “Benet and Spanish Postmodernism”, stating that even if this term can describe some of the cultural phenomena of the 1970s–1980s Spain, it does not, however, directly correspond to Benet’s writing. Furthermore, he comes to a conclusion that “there is no Spanish postmodernism, or in less polemical terms, that there is no need to use this term when speaking to current cultural events in Spain.

For all the avant-garde sword rattling, <...> for all the attempts to mark post-francoist Spain as essentially different from what preceded it, nothing essential has changed. Spain’s movement out of dictatorship did not signal a movement beyond the hegemony of modernist discursive practices, only the acceptance of an admittedly later stage of the political, economic and social ideologies that underpin the system” [Compitello 1991, 269]. As for Benet’s literary practices, he writes the following: “In Reiss’s terms (referring to Timothy J. Reiss’s “The Discourse of Modernism”) Benet is a writer who explores the limits ad quem of modernist discourse. He uncovers the problems that modernism’s hegemony over western thought processes has kept hidden below the surface, and exploits them in his work. He is, in the terms Suleiman describes, a modernist arguing against himself. Benet’s work may be symptomatic of modernism’s loss of hegemony but not of its usurpation by a different episteme” [Compitello 1991, 268]. Attributing some of Benet’s fiction to the realm of late modern writing is fair, yet the works of fiction created in the dialogue with Benet’s favourite writers, among which are Victorian authors, can be perceived as examples of postmodernist discursive practices in the strict sense of these words. Therefore, this article aims to highlight and analyse Benet’s connection with Victorian literature and the postmodernist turn of his fiction, where this connection is established through intertextuality as seen by Julia Kristeva, and through postmodernist irony, as perceived by Linda Hutcheon.

Juan Benet was an engineer and a prolific novelist, short story writer, playwright and essayist and one of the most influential Spanish writers of the post-war era, often called “the creator of the Spanish New Novel”, analogous to the French Nouveau Roman [Sanchez 2009], and frequently referred to as a Spanish Faulkner or a Spanish Proust. His essays and fiction as well as his direct influence on a circle of young writers in Madrid between the 1950s and 1980s provided a new direction for Spanish literature in the second half of the 20th century. As Eduardo Mendoza put it: “Juan Benet renovated Spanish literary language” (“Juan Benet renovó el lenguaje literario español”) [Mendoza 1993], having adapted literary experiment and neomythologism of the European and American modernist novel for Spanish post-war literature. In his first novels “Volverás a Región” (“Return to Región”, 1967), “Una Meditación” (“A Meditation”, 1970) and “Un viaje de invierno” (“Winter Journey”, 1971), Benet created a mythopoetical space named Región, a fictional entity in the north of Spain, akin to Faulkner’s Jocknapatawfa, Juan Rulfo’s Comala and Garcia Marquez’s Macondo. In his earlier work, Benet experimented with deconstruction of the formal plot and of the traditional narrator. Since finishing the Región trilogy, he wrote more experimental prose, short stories, plays and essays on literature, art and the history of the Spanish Civil War. Despite the fact that various contemporary writers, including his direct disciples Javier Marías, Felix de Azua, Vicente Molina Foiz, Eduardo Mendoza and others, singled out Benet as a point of reference, he received little recognition in his lifetime: only two important literary prizes were awarded to him (Crítica Breve for “Una meditación” (1970) and Planeta for his detective novel “El aire de un crimen” (1980). There

are two main reasons for this: Benet's open opposition to the Francoist regime and his anti-Spanishness. During his lifetime, Benet repeatedly showed disdain for Spanish literature and referred to European and Pan-American writers as those crucial in his literary upbringing: "It was this mixture of admiration for my American idol (Faulkner – A. B.-S.) and contempt for our own writers that compelled me in my spare time to start writing myself, with the humble purpose of filling the gap between Spanish and foreign letters" [Benet 1981, 61]. Those sources of inspiration mostly come from vanguard 20th century writers, such as Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner and Samuel Beckett (Benet adapted four plays by Beckett that were staged in 1991 in María Guerrero Theatre). Yet there is also a strong connection between Benet and miscellaneous authors of Victorian literature, from Charles Dickens to Joseph Conrad. While Benet's connection with such authors as Proust or Faulkner has been studied widely, less attention is paid to his fascination with the Victorian Era, which played an important role in the writer's formative years, although it never became a direct influence on his poetics. Yet, Benet's dialogue with Victorian authors took a variety of forms and brought about some of the brightest examples of Benet's postmodernist fiction.

Starting from his first volume of essays, "La inspiración y el estilo" ("Inspiration and style"), a kind of literary manifesto published by Benet in 1966, the writer consistently renounced his connection with the Spanish realist tradition. He considered virtually all Spanish literature after Cervantes' "Don Quixote" to be provincial, betraying the grand style of its antecedents. Despite the fact that his biggest concern in "La inspiración y el estilo" was to explain his disdain for realism and for the 19th century fiction, even then he showed deep affection for Victorian literature, in which realism rubbed shoulders with gothic and other forms of unnatural narrative (as defined by Monika Fludernik and later by Brian Richardson, Jan Alber, Stefan Iversen and Henrik Skov Nielsen). Therefore, the first essay from this volume on Victorian literature, "Las dos caras de George Eliot" ("Two faces of George Eliot"), is dedicated to the British writer and to her balancing act of being a stylist and a realist. Benet considers most of her late work to be of a far lower quality than her earlier novels, which were much more experimental. Among her failures he names "Daniel Deronda", a novel that he claims not to have finished reading.

Benet once again brings up "Daniel Deronda" when analysing and critiquing Henry James's point of view on the mystery of George Eliot as the creator of the modern novel. He cites James's "Daniel Deronda: A Conversation of 1876", establishing a dialogue with James whom he reveres as the creator of the modern psychological prose and an author who united gothic and grand style. Benet disagrees with James in his vision of George Eliot, as for the Spanish writer the most prominent feature of her character was not her education, nor her enthusiasm for experimenting, but the following ambiguity:

"It is unusual to find in one individual a longing for virtue, an interest for justice, for order and the empire of reason or a doctrine, on one hand, and the cult of beauty, so

often gratuitous, unjust and arbitrary, on the other <...> It is so unlikely that when one person internalizes this duplicity, a whole new world of fictionalizing is born with it" ("no es frecuente encontrar en el mismo individuo el anhelo de virtud, el interés por la justicia, el orden y el imperio de la razón o de la doctrina, por un lado, y el culto a la belleza, tantas veces gratuita, injusta y arbitraria, por el otro <...> Tan poco frecuente es que cuando una persona incorpora esa duplicidad todo un mundo nuevo de novelar nace con ella") [Benet 1966, 151].

Although Benet does not appreciate "Deronda", in which Eliot in his view succumbs to realism and betrays her original way of narrating, there is a striking similarity between the setting of this book and Juan Benet's first novel "Volverás a Región", only published in 1967, but written across nearly 10 years, starting in 1952. Benet's novel is divided into two parts: a hundred-pages long exposition – a mock historiography of Región – and a dialogue between Doctor Daniel Sebastian and Marré Gamallo who meet in the 1960s, on what is to be the last day of their lives, to remember their past and the Civil War that left them with no future. The starting point of the plots of the two novels is thus a meeting between a man and a woman in a fictional locality (Leubronn in Eliot's Germany and Región in Benet's Spain); both of them revolve, among other things, around gambling and jewels. Gwendolen in "Daniel Deronda" is a gambler, at one point betting the only valuable thing she has got – her heirloom necklace; Benet's female character María Timoner, a love interest of Doctor Sebastian, becomes a victim of her gambling fiancé, who bets many of her jewels, even the engagement ring with a diamond that he had given her. More relevantly, in both cases the meeting becomes a framing device for two parallel flashbacks – those of the male and the female protagonists. In "Volverás a Región", these flashbacks take the form of parallel monologues which are organised as a strange, non-sequitur dialogue. The exact plot, the content of those monologues, is extremely difficult to reconstruct as the voices of the narrating characters and the voice of the author are intertwined, stripped of all individuality, going back and forth in time. Their monologues can be read as textually organised streams of consciousness, so that the exact events remain unclear, the points of view stay uncertain, and the truth of each event is questionable. Although the plot disintegrates and the reader is left to wonder about the missing lines, it is clear that the framework was inspired by George Eliot's novel (the male protagonists even share the same name). Yet there seems to be no consciously introduced intertext of "Deronda" in "Volverás a Región": the author does not quote Eliot nor make any apparent allusions to her writing.

Another Victorian writer who was dear to Benet in his non-fiction and whose influence, unlike in the case of George Eliot, Benet openly admitted, is Joseph Conrad. His poetics is discussed in two essays by Benet: in "Algo acerca del buque fantasma" ("Something about the ghost ship") in "La inspiración y el estilo" and in a later essay "Onda y corpúsculo en *El Quijote*" ("Wave and corpuscule in *Don Quixote*") [Benet 1980]). The first one is dedicated to marine stories and to Conrad's style in his memoirs of 1906 "The Mirror of the Sea", a

book which Javier Marías would translate into Spanish in 1981. In the preface to this translation, Benet admires Conrad's literary perfection: "It is a book that is excellent from its beginning to the end, and, furthermore, written without hurry, it unfailingly provokes the sort of gentle reading that, without any eagerness for what is coming next, takes pleasure in the slow unfolding of a phrase or an image, so harmoniously and rhythmically designed from the start that its ending almost borders on a disaster" ("Es un libro que no tiene desperdicio y, más que eso, que, escrito sin prisa, provoca de manera indefectible esa clase de lectura mansa que sin ningún tipo de avidez por lo que procederá se recrea en la lenta progresión de una sentencia o de una imagen, tan armónica y rítmicamente trazada desde su inicio que su conclusión casi roza la catástrofe" [Benet 1981, 9]). For Benet, where George Eliot gave in to realism and its rules and logic outside the realm of literature, Conrad did not, and nautical fiction is a genre that for him, Melville or Poe was an opportunity to safely leave the problems of the society and break free from the tenets of realism. Although "The Mirror of the Sea" is definitely a post-Victorian modernist work, which is closer to Benet's own literary experiments, it is not the only work by Conrad that appears in the former's writing.

In 1973 Benet publishes a collection of short stories entitled "Sub rosa", which corresponds to the idea of a secret that cannot be revealed. The namesake novella is a sea adventure; Benet's only take on that genre. While "Sub rosa" combines the traits of Melville's and Conrad's marine narrative and preserves such typical features of Benet's fiction as the presence of a mystery that remains unsolved, there is a short story in the second part of the collection, called "De lejos" ("From far away"), that is a postmodern dialogue with Conrad's "The heart of darkness". The story is a third person narration that quotes the dialogues heard at a party and a story told by one of the dinner guests. He speaks about the mines of Región where an evil man named Conrado Blaer is looking for minerals that beforehand were known to be obtained from quartzite in Silesia (both the man's name and the placename are certain references to the ethnically Polish writer). The relationship between the guest who at that point was a young mining engineer and for whom it was the first job and Conrado Blaer is akin to that between Marlow and Kurtz in "The Heart of Darkness". The most prolific researcher of Benet's short prose Epicteto Díaz Navarro states that "a great part of Benet's text can be viewed as a response to Conrad's text in which the narrator and the protagonist are rewritten" ("buena parte del texto de Benet puede considerarse como la respuesta al de Conrad en la que se reelaboran el narrador y el protagonista" [Díaz Navarro 1992 b, 135]), as both structural parallelism and the characteristics that bear similarity to those of Conrad's protagonists, are partial. But the main similarity between the texts is their inscrutability and ambiguity.

Unlike "Sub rosa" in which Benet's irony is less evident, "De lejos" is filled with small details that undermine the pathos of the guest's sombre speech, such as him obviously addressing the waiter on several occasions during the otherwise dramatic moments of the text. For example, such interruption occurs when

the protagonist describes the supernatural apparition or a spirit that always followed Conrado Blaer:

"I think it was in that rickety shelter of a barn that I saw him (Blaer – A. B.-S.) for the second time, as a fugitive and an almost unreal apparition, in the middle of a dream: but it may as well be that he was not the only one I saw, and I'm coming to this. Yes, please, with some ice, that's fine, thank you. It was the other; something that will no longer abandon him" ("Creo que fue en el precario refugio de un granero donde hube de verle por segunda vez, en una de aquellas apariciones tráfugas y casi irreales, en medio del sueño: pero acaso no fue sólo a él y a eso voy. Sí, por favor, con un poco de hielo, así está bien, gracias. Fue lo otro; algo que ya no le abandonará más...") [Benet 1981, 219].

This request for more alcohol becomes a counterpoint in the narration and, in the end, leaves the reader wondering whether the unreliable narrator has imagined the diabolical "other" following Blaer or questioning the consistency of the whole story. The narrator is not eloquent: his style is too pompous at times (which can be explained by the influence of the alcohol that he drank), filled with digressions, providing almost no information about the most relevant parts of the story. In the protagonist's tale, Conrado Blaer is almost completely ephemeral, everything about him is uncertain: in the same description of the second time he met Blaer, after a second helping of alcohol, the protagonist affirms that he saw Blaer, then digresses into a speculation about knowledge and the nature of evil, describing the invisible "other" by Blaer's side and then saying: "It was Blaer, I will keep insisting upon it as long as I'm breathing; the only thing that he didn't have of Blaer was... his physical presence. And the other at his side <...>" ("Era Blaer, lo repetiré mientras viva; lo único que no tenía de Blaer era... su presencia física. Y lo otro a su lado <...>") [Benet 1981, 223]). In this way the plot reminds the reader of another Victorian favourite of Benet's, James's "The turn of the screw": an unreliable narrator giving a first person account of a supernatural encounter with evil incarnate that is put into the frame of a different narrative. Yet there are no direct references to James's text in "De lejos": the evident intertext is that of "The heart of darkness". It is also especially important to see how the strange first person story that misses all the most important plot points and fails to give a clear account of events ironically represents Benet's own way of writing, so often denounced by the critics and underappreciated by the readers. This ironic take on his own narrative techniques is a prominent feature of more than one of Benet's short stories.

In the next short story of the "Sub rosa" collection, "Una línea incompleta" ("An unfinished line"), Benet addresses yet another one of his favourite writers, creating a postmodernist narrative in which Sherlock Holmes and Doctor Watson appear in the land of Región, where they were supposed to solve a mystery. However, the story is unfinished and there is no solution left to the reader. Not only does the story pastiche Holmes's adventures, it is also bilingual. The exposition is in Spanish, while the pages of Doctor Watson's journal are written in

English, and their incompleteness illustrates Benet's classical idea, omnipresent in this collection, of the fundamental impossibility of breaking through to any truth or reality, which in short stories manifests itself in the form of enigmas that may never be solved, as some of the elements are always missing. This structure is not unusual for Benet's fiction, but the literary form of pastiche is unique for this instance.

Díaz Navarro describes how the two languages in the story are juxtaposed as two types of narration, as Benet uses all of the characteristic literary devices in the first and the third parts of the text, where everything is unclear, characters are never completely described, while the second, English-language part represents an ironic, parodic take on the genre of Holmes adventures: "The appearance of Sherlock Holmes not only represents a playful acknowledgment, but also forces the reader to perceive the ambiguity of the referent and its metafictional nature" ("La aparición de Sherlock Holmes no queda en mero juego de reconocimientos, sino que hace que el lector perciba la ambigüedad del referente y su carácter metaficcional" [Díaz Navarro 1992 a, 59]). The irony is made evident not only in the fact that Watson describes an unsolved case, that his journal ends in the very beginning of this story, but is also put in the words of Holmes himself, when he addresses his Spanish client: "Come. Come, sir <...>. You cannot fall into this modern habit of telling the stories wrong and foremost". Díaz Navarro comments: "...this type (of narrative) is definitely that of "Una línea incompleta" and of the majority of Benet's writings" ("...ese modo es, evidentemente, el de "Una línea incompleta" y el de mayoría de las obras benetianas" [Díaz Navarro 1992 a, 68]). While on the surface Benet is parodying the style of Doyle (dialogues between Holmes and Watson, Holmes' deduction skills and even the description of the day when the client came are exaggeratedly Doylean), the short story itself is an extreme case of self-parody. The postmodernist dialogue is established not only between two storyworlds, but between two literary traditions represented by two languages. The English part of the text is logical, details abide and they seem to serve a goal: to create or to solve a mystery, like it is always done in Holmesian fiction. The Spanish text is impenetrable, full of uncertainties and speculations. This juxtaposition is evident in the ending of the story, in which an incomplete letter written in English is found, and is evidently written by Holmes, but it is not quoted in English. Instead the ending of "Una línea incompleta" is a paragraph "that, when translated incorrectly, was saying something like this" ("que incorrectamente traducido venía a decir algo así <...>") [Benet 1998, 437]). So what the reader is left with is an incomplete story with an incomplete part of Watson's journal and an unfinished incorrect note (the narrator states that the second page of the text was either destroyed or possibly not even written by the sender [Benet 1998, 437]). It is especially ironic as both praise and critique directed at Benet are centered around the assumption that his style is foreign to the Spanish literary tradition. Therefore, the phrase "incorrectly translated" from English serves as an ironic self-definition of a Benetian text.

An even greater degree of self-parody is seen in another short story by

Benet, "Viator", which from the very beginning shows an ironic parallel with the text of the aforementioned "Volverás a Región": the narrative starts with the narrator's warning about the problems that a traveller might find in the lands of Región. What follows is a long exposition and, finally, some dialogue. The structure is similar, but the short story differs from the novel as the figure of a traveller (the title "Viator" means "traveller" in Latin) in the story is not the representation of the reader, as it was in the novel, but the narrator himself, who also happens to be the protagonist. This first person narrator recounts an event that occurred during one of his first returns to Región (a definite allusion to the novel's title, literally translating as "You will return to Región") at the train station of Las Cabezas (a constant point in the landscape of Región, translated as the Heads). The story that is told and the setting are extremely evocative of a Victorian narrative: firstly, because it revolves around a ghost story; secondly, because it takes place at a train station and involves trains and timetables, and railmania was one of the features of Victorian England that Benet took into consideration; finally, the story has an open ending, yet it does not preclude the reader knowing that the protagonist stayed alive as he was able to give an account of the events. One more detail that evokes Victorian motives is a strange line from the narrator's text: "Those are the lands in which – as a famous opium addict from the last century would put it – "across a distance of a thousand miles no dog would find a shelter from the snowstorm, nor a bird of the so-called wrens will get an excuse to have breakfast" ("son tierras en las que – como diría el famoso opiómano del siglo pasado – 'en una distancia de mil millas un perro no es capaz de encontrar refugio contra una tempestad de nieve, ni un pájaro de los llamados trogloditas hallará excusa para desayunar'") [Benet 1972, 311]. The quoted phrase seems to be a stylistic homage rather than a quote, but the biggest mystery is that of the hidden reference. The narrator who bears resemblance to the author and states that the opium eater was famous must have recalled an Englishman, but it seems impossible to guess who that might be – the stylized text might refer to Charles Dickens with his love for exaggeration and metaphor (De Quincey is more famous as an opium addict, but all the mentions of distances in "Confessions of an opium eater" are exact numbers) or to Charles Darwin, who studied wrens, and also took opium. In fact, many English writers of the nineteenth century could fit the description, and this might mean that the author consciously prevents the reader from guessing who exactly he referred to. Either it was an Easter egg for a few close friends or a joke – a quote without an actual referent. Julia Kristeva in her studies of intertext states that all the texts are devoid of the actual author, so this notion of a referent for which one cannot be found, a sign that only points into the right direction, looks like the ultimate postmodernist game. What matters is the general Englishness of the text that resonates in contrast to the discourse of "Volverás a Región": while the descriptions in the novel refer to the lands of Región and to its nature, and the first thing the reader knows about the locality of Región is that there is no railway station in it, although there is a railway, in "Viator" the trains are the center of the narrator's attention. While in "Volverás a

Región”, the abstract traveller is going to leave Región, in “Viator” the problem is getting there (Díaz Navarro analyses the parallel opening sentences of the two texts, yet does not specify this difference between the directions of the traveller [Díaz Navarro 1992 a, 113]). In the novel the mythical dimension of Región is described by the extradiegetic narrator who is rarely uncovered in the course of the third person narration, while the narrator of “Viator” is also the protagonist (although the term is not exact, as literally nothing happens in the story, except two dialogues and the arrival of a late train). The novel’s ephemeral narrator is a historiographer of Región, while that of the short story is foreign to this land, although his words “on one of my first returns to Región” [Benet 1998, 309] suggest that there were more occasions. Thus, the tragic plot of “Volverás a Región” and its deconstructed narration are parodied in this story which presents all the features of Benet’s prose that are characteristic of the Región cycle, but seen from the outside, so that its strange and mythical life is perceived exactly as it is – as fiction. Nothing happens in “Viator”, and the only conflict that can be seen in this story is the conflict of the narrators and their stories. While the protagonist is waiting for the train he meets another person who urges him to play cards and tells him the story of the mad station director, while later the station director tells both of them the ghost story about the miners who were killed in a train crash. The reader will sympathise with the latter for two reasons: he saves the protagonist from a professional gambler, as that one runs off at the end of the story, but also the story itself is simply better told. Intertextuality works in a very different way in “Viator”: as there is no particular text which the author references, the narrative does establish a dialogue with Victorian poetics via a parody of a gothic horror story and via an enigmatic quote that alludes to Victorian narrative as in general – as seen by Benet.

According to Kristeva, in the structures of dialogical discourse, “writing reads another writing, reads itself and constructs itself through a process of destructive genesis” [Kristeva 1986, 47]. While the novels of Benet are often monological, there is seldom any kind of polyphony and the discourse of holistic narration is always more significant than the individual voices of the characters. The short stories in which Benet uses Victorian intertext are much more open and can be read as a dialogical text. This dialogue with the literary Other that helps to define oneself turns out to be an important feature of Benet’s postmodernist writing.

One of the last works of Juan Benet was a non-fiction book, a commission from Rafael Borrás for a series called “Ciudades en la historia” (“Cities in History”). It was an opportunity for Benet to give his regards to a place and time he truly connected with: Victorian London. “Londres Victoriano” was published in 1989 with a preface in which the author jokingly reaffirmed the reader that they would not find much new information about the city or the era, but that they might still enjoy the amenity of the read: “The result (of the research and writing – A. B.-S.) may be very arbitrary and barely formative, but it would be sufficient for me if you found it entertaining, a virtue that I can rarely achieve” (“El resultado puede ser muy arbitrario y muy poco formativo pero me confor-

maría con que fuera ameno, una virtud que rara vez logro conseguir”) [Benet 2008, 9]. In this book, Benet balances the global history of the British Empire with the life of its capital in the 50 years of Queen Victoria’s reign. The book starts with the death of William IV and ends with dual accounts of the deaths of Oscar Wilde and the Queen. Divided into chapters, the text recounts the history of different classes, of technological advances, the railroad mania and favourite pastimes of Londoners. These stories mention Benet’s favourite Victorians from George Eliot and Anthony Trollope to Stevenson and Joseph Conrad, but two authors are singled out: Dickens and Doyle. The person described in “Londres Victoriano” right after the Queen is Dickens, and the excerpts dedicated to him focus on the beginning of his career and the (not immediate) success of “The Posthumous Papers of the Pickwick Club”. The serialized story found success after Dickens introduced the character of Samuel Weller, a person from the lower classes who speaks in a funny way, which Benet compares to the manner of Sancho Panza: “...it was a new language: a blend of cockney forwardness and elaborate humor; a powerful synthesis that typically combines street talk with the fascinating magic of the most evocative of rhetorical figures, that of the metaphor” (“...era un lenguaje nuevo: una mezcla de desenfado cockney y elaborada gracia; el poder de síntesis que acostumbra a tener la expresión callejera, combinado con la fascinante magia de la más sugerente de las figuras retóricas, la metáfora” [Benet 1981, 29]). The following success of Dickens’ prose is equally important to Benet, as it is the success of a new language and of a new kind of literature. In his criticism of the Spanish literature of the 19th century, he always pointed out that the regional language had no value in the works of many Spanish writers of costumbrismo (a specifically Hispanic mode of describing habits and customs of different classes and people of different parts of Spain and Latin America associated with Romanticist journalism, essayism, and realist fiction). Therefore, it is obvious that what he was looking for in Spanish literature (in vain) was this playful experiment with language that Dickens had carried out.

In the last chapter of the book, special attention is paid to Doyle: “Fifty years on, Holmes and Watson together with Strand Magazine repeated and revived the same passion that Pickwick and Weller had awakened in the Monthly Magazine (“Cincuenta años después Holmes y Watson repetían y despertaban con el Strand Magazine la misma pasión que Pickwick y Weller habían levantado con la Monthly Magazine” [Benet 1981, 196]). In the case of Doyle, Benet admires the invention of the mythical character and muses on the problem of Sherlock Holmes’s rebirth, thinking it extremely valuable:

“He (Doyle – A. B.-S.) was not just instigated by his editor’s impressive offer; he understood that he could not <...> deprive his audience of a man who had no reason to die and cut his epic journey short; he understood that he was not exactly the master of his protagonist – if only in the literary and legal dimension, but not in those that transcended paper and fiction thanks to the metamorphosis of the word into the intimate reality of the meaning; he understood that he had transformed him into an innate element

of the fabric of that mysterious, criminal London, as grey as lead and unsettling, which without Holmes might fall victim to the empire of injustice and unpunished crime <...>” (“No le (a ACD) le movió tan solo la impresionante oferta de su editor; comprendió que no podía <...> privar al público de un hombre que no tenía ninguna razón para morir y dejar truncada su epopeya; comprendió que no era dueño de su personaje más que en la medida literaria y legal, pero no en aquella otra que trascendía al papel y a la ficción gracias a la metamorfosis de la palabra hacia la íntima realidad de su significado; comprendió que le había convertido en un elemento constitucional con el Londres misterioso, criminal, plomizo e inquietante que, huérfano de Holmes, podía caer bajo el imperio de la sinrazón y el crimen impune <...>”) [Benet 2008, 197].

Henri Garric analyses “Londres victoriano” as a non-fiction book that, nevertheless, is valuable as a work of Juan Benet the Novelist, and states that “having left the domain of the novel, Benet, at least externally, abandoned the most well-known features of his writing” (“en quittant le demaine du roman, Benet a, au moins en apparence, abandonné les traits les plus connus de ses pratiques d’écriture” [Garric 2015, 53]). It is true that Benet’s narration in “Londres victoriano” is at its clearest, although the writing in his essayistic work is in general more transparent than in his fiction. Yet there seems to be another reason for the amenity and straightforwardness of Benet in “Londres Victoriano”: in this book, the author connects with the writers and the circumstances that he describes in a different way: their lives are the direct object of his study – not their fiction. While in short prose he parodies his own writing, ironically exaggerating its characteristics by juxtaposing them to those of other writers, in “Londres Victoriano” he allows himself to tell the stories of this Victorian capital without literary experimentation, the lack of which is an experiment in itself for the writer.

It is evident now that Benet did not only approach Victorian literature as a reader and a critic, but also as a writer, finding inspiration and establishing dialogues with some of the authors. All the things that Benet admires in Victorian narrative – great plot, recognizable characters, good humour – are the ones that most of his fiction is consciously lacking. It is obvious that, within this oeuvre, none of the existentialist problems characteristic of Benet’s fiction are addressed, no connection to the writer’s political and social present is made (although it seems that one of the reasons for the writers love of certain Victorians is the parallelism between the struggle for the new literature that starts before modernism in England and the situation with Spanish new novel) – even the nature of language and consciousness is only a pretext for an actual intertextual game that exists for its own sake. Benet does not deconstruct Victorian poetics in his short fiction; instead, he deconstructs his own style by presenting it as parody or an incorrect version of the English original, thus replying to his opponents, showing the misconception of comparing him to British writers, and at the same time mocking himself with no satirical self-deprecation. Linda Hutcheon in her book “A poetics of postmodernism. History, theory, fiction” argues: “Newman is not alone in his viewing of postmodern parody as a form of ironic rupture with the past <...>, but, as in postmodernist architecture, there

is always a paradox at the heart of that “post”: irony does indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm – textually and hermeneutically – the connection with the past” [Hutcheon 1988, 125]). This idea of connecting with a different era and a different culture through parody is especially important in the case of Juan Benet. The Spanish writer never dreamt of living in Victorian era and was realistic about its political and social problems (which are described in great detail in “El Londres Victoriano”), but there is some nostalgia in the way he works the Victorian narrative, having a laugh at his own post/modernist style which is part of a new discourse. His relationship with Victorian literature thus takes many forms and results in some of the most comprehensible and humorously ironic of his writings.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Agawu-Kakraba Y. Postmodernity in Contemporary Spanish Fiction and Culture. Cardiff, 2010.
2. Benet J. A Short Biographia Literaria // *La Moviola de Euripides y otros ensayos*, 1981. P. 59–65.
3. Benet J. Cuentos completos. Madrid, 1998.
4. Benet J. Dos caras de George Eliot in *Ensayos de incertidumbre*. Barcelona, 2011.
5. Benet J. *Londres Victoriano*. Madrid, 2008.
6. Benet J. Prólogo al libro // Conrad J. *El espejo del mar / Traducido por Javier Marias*. Barcelona, 2005. URL: <http://www.javiermarias.es/REDONDIANA/elespejodelmar.html> (accessed 23.02.2020).
7. Benet J. *Viator // Cinco narraciones y dos fábulas*. Barcelona, 1972. P. 71–93.
8. Compitello M. Benet and Spanish Postmodernism // *Revista Hispánica Moderna*, 1991. № 44. P. 259–273.
9. (a) Díaz Navarro E. *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*. Madrid, 1992.
10. (b) Díaz Navarro E. *Joseph Conrad y sir Arthur Conan-Doyle: intertextualidad en Juan Benet // Romance Notes*. 1992. Vol 33, № 2. P. 133–140.
11. Díaz Navarro E. *La forma del enigma: “Sub rosa”, de Juan Benet // Cuadernos de filología hispánica*. 1995. № 13. P. 119–130.
12. Eliot G. *Daniel Deronda*. London, 2012.
13. Garric H. *Le statut de savoir en Londres Victoriano // Juan Benet et les champs de savoir*. Paris, 2015. P. 53–65.
14. Hutcheon L. *Postmodernism, Parody and the Discourses of History // Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, 1988. P. 124–141.
15. Kristeva J. *Word, dialogue and novel // Kristeva J. The Kristeva reader*. New York, 1986. P. 34–62.
16. Mendoza E. *Speech on the Death of Juan Benet // Diario El País*. 1993. 24 de febrero. URL: https://elpais.com/diario/1993/02/24/cultura/730508409_850215.html (accessed 23.02.2020).
17. Navajas G. *Teoría y práctica de la novela posmoderna*. Madrid, 2016.
18. Sanchez F.J. *Constructing Meaning in French and Spanish New Novel: Juan Benet and Alain Robbe-Grillet*. New York, 2009.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Benet J. A Short Biographia Literaria. *La Moviola de Euripides y otros ensayos*. Madrid, 1981, pp. 59–65. (In English and Spanish).
2. Compitello M. Benet and Spanish Postmodernism. *Revista Hispánica Moderna*, 1991. No. 44, pp. 259–273. (In English).
3. Díaz Navarro E. Joseph Conrad y sir Arthur Conan-Doyle: intertextualidad en Juan Benet. *Romance Notes*, 1992, vol. 33, no. 2, pp. 133–140. (In Spanish).
4. Díaz Navarro E. La forma del enigma: “Sub rosa”, de Juan Benet. *Cuadernos de filología hispánica*, 1995, no. 13, pp. 119–130. (In Spanish).
5. Garric H. Le statut de savoir en Londres Victoriano. *Juan Benet et les champs de savoir*. Paris, 2015, pp. 53–65. (In French).
6. Hutcheon L. Postmodernism, Parody and the Discourses of History. *Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, 1988, pp. 124–141. (In English).
7. Kristeva J. Word, dialogue and novel. *Kristeva J. The Kristeva reader*. New York, 1986, pp. 34–62. (In English).

(Monographs)

8. Agawu-Kakraba Y. *Postmodernity in Contemporary Spanish Fiction and Culture*. Cardiff, 2010. (In English).
9. Díaz Navarro E. *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*. Madrid, 1992.
10. Eliot G. *Daniel Deronda*. London, 2012. (In English).
11. Navajas G. *Teoría y práctica de la novela posmoderna*. Madrid, 2016. (In Spanish).
12. Sanchez F.J. *Constructing Meaning in French and Spanish New Novel: Juan Benet and Alain Robbe-Grillet*. New York, 2009. (In English).

Alexandra D. Bazhenova-Sorokina, National Research University “Higher School of Economics”.

Candidate of Philology, senior lecturer at the Department of Theory and History of Literature. Research interests: narratology, historical poetics, 19–20th century Spanish and Latin American literature, comparative literature, history and theory of comics.

E-mail: bazhenova.al@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4357-4779

Баженова-Сорокина Александра Дмитриевна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, старший преподаватель департамента теории и истории литературы. Научные интересы: нарратология, историческая поэтика, испанская и латиноамериканская литература XIX–XX вв., компаративистика, теория и история комикса.

E-mail: bazhenova.al@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4357-4779

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00053

А.Е. Агратин (Москва)

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ИЮНЬ ЛИ «ДОБРЕЕ ОДИНОЧЕСТВА»: НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ*

Аннотация. Проблема идентичности неоднократно привлекала внимание философов (П. Рикер) и психологов (Дж. Брунер, Д.П. Макадамс, К. Маклин, В. Данлоп). В статье предпринимается попытка исследовать репрезентации данного феномена в художественном тексте. В качестве предмета исследования выступает не удостоенный пока вниманием литературоведов роман современной американской писательницы китайского происхождения Июнь Ли «Добрее одиночества». В произведении постулируется принципиально повествовательный характер идентичности: герои уподобляют жизнь совокупности историй, где каждому отведена определенная роль. Подобная «нарративизация» реальности позволяет персонажам упростить взаимоотношения с близкими, придать смысл своему существованию. Вместе с тем искусственность такого рода построений рано или поздно себя обнаруживает: мотивы игры, самообмана, иллюзии выходят на передний план. Июнь Ли подчеркивает экзистенциальную функцию «автонарративов». Они страхуют героя от непосредственной встречи с собственным «эго», а возможно, его отсутствием. По мнению когнитивистов, «я» человека – это «мираж», сформированный множеством автобиографических сюжетов. Персонажи романа не столь категорично трактуют природу человеческой самости, но признают вынужденную необходимость поддерживающих (оберегающих) ее историй (несмотря на их очевидное несовершенство). Высказанные в статье соображения могут оказаться полезными в изучении других текстов, затрагивающих тот круг философских и социально-психологических проблем, которые явились отправной точкой для настоящей работы.

Ключевые слова: Июнь Ли; идентичность; герой; роман; нарратив; нарратология.

А.Е. Агратин (Москва)

The Problem of Identity in Yiyun Li's Novel “Kinder than Solitude”: a Narratological Aspect**

Abstract. The issue of identity has repeatedly attracted the attention of philosophers (P. Ricoeur) and psychologists (J. Bruner, D.P. McAdams, C. McLean, W. Dunlop). The article attempts to investigate the representations of this phenomenon in a literary text. The subject of the research is “Kinder than Solitude”, a novel by Yiyun Li, a contemporary American writer of Chinese descent. It has not yet come into the

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

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

view of literary critics. In the novel, the fundamentally narrative nature of identity is postulated: the characters liken the life of a set of stories, where each person has a specific role. Such a “narrativization” of reality allows characters to simplify relationships with loved ones, to give meaning to their own existence. At the same time the artificiality of such constructions sooner or later reveals itself: the motifs of the game, self-deception, illusions come to the fore. Yiyun Li emphasizes the existential function of “auto-narratives.” They insure the character from a direct meeting with his own “ego,” and possibly absence of the latter. According to cognitive scientists, the “self” is a “mirage” formed by many autobiographical plots. The characters of the novel do not so categorically interpret the nature of the human self, but recognize the forced necessity of the stories, supporting (protecting) it (despite their obvious imperfection). The considerations expressed in the article can be useful in the study of other texts affecting the circle of philosophical and socio-psychological problems that were the starting point for this article.

Key words: Yiyun Li; identity; character; novel; narrative; narratology.

Проблема идентичности получила широкое освещение в философии [Рикер 1998; Макинтайр 2000] и социальной психологии. Вторая отмечена более динамичным развитием и вплоть до настоящего времени активно продолжает традицию, заложенную еще Э. Эриксеном в работах конца 1950-х – начала 60-х гг. [Erikson 1959; 1972; 1993]. Специалисты по данной проблеме [Bruner 1986; McAdams 1988; 2001; McLean 2005; Narrative and Identity 2001; Dunlop 2018] сходятся во мнении, что идентичность всегда носит *нарративный* характер, причем неважно, о каком ее типе идет речь (о принадлежности к той или иной социальной группе либо целостности, непрерывности персонального «я») Чтобы составить какое-то представление о себе, человек должен рассказать историю: студент, преподаватель, президент, любовник, муж, искатель приключений, подросток и т.д. – каждый связывает свой образ с каким-то сюжетом (охватывающим всю жизнь в целом либо имеющим отношение только к конкретным людям и событиям) или совокупностью (иерархией) сюжетов.

Однако интерес представляет не только философский и социально-психологический смысл занимающего нас феномена, но и его репрезентации в различных текстах, прежде всего – художественных, имеющих своей непосредственной задачей эстетическое воспроизведение различных аспектов человеческого существования, с одной стороны, и объективно наиболее сложных в структурном отношении – с другой.

Подобного рода репрезентации косвенно уже рассматривались в «постклассической» нарратологии (о «постклассической» нарратологии см. подробнее [Барышникова 2003]). Так, в повествовательных произведениях выделяется дополнительный план рассказывания, так называемые «встроенные нарративы» (“embedded narratives”) [Ryan 1986; Palmer 2004, 15] – убеждения, верования, желания, мотивы героя, его воспоминания, намерения: персонаж не только действует, но и позиционирует себя в качестве аканта определенной истории – она может отличаться от истории,

рассказанной нарратором (толкуемый термин служит также обозначению композиционной модели «рассказ-в-рассказе» [Nelles 2005]).

«Встроенные нарративы» обычно квалифицируются лишь как обязательное условие адекватного понимания текста. М.-Л. Райан приводит такой пример: если бы читатель басни Эзопа «Ворон и лисица» «приписал лисице намерение выяснить, насколько хорошо ворон может петь, он толком и не понял бы произведения <...> И если читатель не имеет представления о планах лисицы, он просто не понимает историю» [Ryan 1986, 329].

Однако функциональная нагрузка «встроенных нарративов» может быть значительно шире. В особенности это относится к литературным произведениям, в которых открыто проблематизирована повествовательная природа идентичности (попытки анализа произведений интересующего нас типа уже предпринимались [Агратин 2016; 2017; 2018; Тюпа 2016; 2017]; кроме того, исследователи обращаются к вопросу о репрезентации идентичности в литературе, исходя из более общего (не нарратологического) понимания комментируемой категории [Морженкова 2011; Меняйло 2013; Иванов 2018]). Яркий тому пример – роман современной американской писательницы китайского происхождения Июнь Ли «Добрее одиночества» (“Kinder than Solitude”) [Li 2014]. Следует подчеркнуть, что он пока не удостоивался внимания исследователей (сама Июнь Ли упоминается в работах Е.М. Бутениной, посвященных творчеству китайско-американских писателей [Бутенина 2014; 2015]). Этим в первую очередь объясняется выбор предмета настоящей статьи: произведение представляет собой неизученный, но тем не менее неоднократно отмеченный критиками [Молдабеков 2018; Юзефович 2018; Lasdun 2014; Row 2014] текст современной англоязычной прозы.

Кратко коснемся ключевых событий романа. Герои, связанные дружескими и родственными отношениями, показаны в двух пространственно-временных планах: прошлом (Китай, конец 1980-х годов) и настоящем (бывшие подруги Можань и Жуюй переезжают в США, Боян, их одноклассник, остается в Пекине). Эти планы сопряжены между собой через ключевые точки сюжета: отравление Шаоай, дальнего родственника Жуюй, и ее смерть двадцать лет спустя (тайна преступления образует интригу романа). В центре сюжета конфликт между Жуюй и Шаоай. Первая, воспитанная бабушками-католичками (сама героиня, а вслед за ней и повествователь, именуется их тетями), приезжает из провинции в Пекин, чтобы продолжить образование и впоследствии уехать за границу, и останавливается у родителей Шаоай. Последняя крайне радикально настроена по отношению к существующему в Китае политическому режиму и оказывается отчислена из университета за участие в студенческом бунте 1989 г. Напряженность между персонажами возникает из-за мировоззренческих различий: Шаоай максимально вовлечена в социальную жизнь и требует такой же активности от других – Жуюй свойственна религиозная экзальтированность, индифферентное отношение к другим людям, их радостям и страданиям. Навязчивое вторжение Шаоай в жизнь гостьи – не толь-



ко словесное (идеологическое), но и сексуальное – завершается тем, что Жуюй похищает из лаборатории вредное химическое вещество и подмешивает его в стакан с соком, который Шаоай нечаянно выпивает. В результате героиня на долгие годы становится инвалидом (утрачивает зрение, мыслительные способности, не может ходить). Боян (он неравнодушен к Жуюй) и Можань (она ревнует Бояна к своей новой приятельнице) становятся свидетелями произошедшей трагедии: разгадка ждет читателя лишь в конце произведения (хотя «преступника» несложно вычислить в самом начале). Параллельно событиям прошлого перед нами разворачиваются картины из современной жизни с участием упомянутых выше героев: они стараются осмыслить собственное существование, разобраться в «паутинах» составляющих его повествований.

В романе Июнь Ли проблема идентичности раскрывается в нескольких ракурсах. Подробнее коснемся каждого из них.

Конструирование нарратива

Нарратив, обеспечивающий формирование человеческого «я», характеризуется Июнь Ли метафорически – как своеобразный «конструктор», который можно собирать и разбирать по своему усмотрению.

Именно такое понимание «автонаррации» присуще Можань. Переехав в США, она смотрит на свою жизнь сквозь призму четко структурированного «сценария», позволяющего осуществить *отбор* различных элементов «повествуемой» реальности – оставить нужное и отбросить лишнее: «<...> надо уподобиться суши-повару, резать, подравнивать, пока жизнь – или память о жизни – не превратится в презентабельные кусочки» [Ли 2018, 82] (далее в статье ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием номеров страниц).

Попутно отметим, что не только Можань «просеивает» действительность сквозь «сито» повествования. То же самое делают и родители Бояна, по мнению которых, «ключ к успеху <...> в способности жить селективно, с выбором, забывать то, о чем лучше не помнить» (21).

Основная проблема нарративных построений заключается в их *искусственности*. Формирование человеческого «я» происходит благодаря *процедуре* связывания моментов бытия. Жуюй, в отличие от Можань, решает от нее отказаться, демонстрируя скептическое отношение к повествовательному «жизнестроительству»: «Та, что вытирала полки в магазине, была также реальна в своей весомой отдельности, как та, на кого хозяева двух померанских шпицев оставляли их, отбывая на отдых в южную Францию или Италию, и как та, что учила двух слабо мотивированных подростков мандаринскому <...> Ничто не соединяет одно “я” с другим <...>» (213).

Нарративное «я» и другие

Чрезвычайно сложно отношение «я» к другому через посредничество искусственно созданного повествования.

Конструирование нарратива зачастую наносит серьезный *вред* близким «рассказчику» людям – ведь они сводятся к действующим лицам повествуемой истории. Так происходит с Йозефом, бывшем мужем Можань: «<...> может быть, она и правда использовала Йозефа, ошибочно увидев в нем начало новой истории и бросив его, когда стало ясно, что сценарий не работает <...>» (315).

Подобным же образом позиционирует всех окружающих Жуюй, однако героиня руководствуется более тонким и осмысленным расчетом, последовательно обеспечивая себе столь ценимую ею уединенность: в общественных местах (магазин, кухня и т.д.) Жуюй находится «среди людей и в то же время обращается с ними как с целующимися голландскими куколками около кассы» (210).

Нередко чужой нарратив *вторгается* в жизнь человека – «рассказчик» нарушает его свободу, приписывает ему те или иные свойства, заставляет что-то делать и т.д., иными словами – *присваивает* его себе. Эдвин, муж Селии, у которой на правах гувернантки останавливается Жуюй, обращается к ней с сочувственными репликами, узнав о смерти Шаоай. Однако Жуюй сразу же «почувствовала прилив незнакомого гнева. Какое право имеет Эдвин лезть в нее в поисках горя, которое ему хочется обнаружить?» (61). Непростая ситуация сложилась у эмигрантки со вторым мужем, чей жизненный путь ей совершенно чужд: «Присоединиться к возвращению Пола на родину Жуюй отказалась категорически <...> Жуюй не возражала против того, что у него есть прошлое, но абсорбироваться в его, и чью бы то ни было, историю не желала» (222–223).

Более мягкий вариант «повествовательного» принуждения – это включение собеседника в свою историю в качестве персонажа, а создание его собственной биографии. Так поступает Селия. Она предполагает, что в возрасте восемнадцати-девятнадцати лет Жуюй стала любовницей женатого мужчины (богатого человека или чиновника высокого ранга), а когда возникли сложности, он решил поселить ее в Калифорнии (теперь его жена, скорее всего, умерла, и «препятствия больше нет»). При этом два замужества Жуюй интерпретируются Селией как ловкий обман с целью отвести глаза новых знакомых китайки от реального положения дел (356–357).

Если Жуюй, не склонная к «автонаррации», избегает контакта с чужими историями, то «рассказчица» Можань, напротив, нуждается в них. Так, она «вышла за Йозефа ради всего того, что могла унаследовать из его прошлого – ради его друзей, детей внуков, – чтобы ей не надо было строить собственную жизнь <...>» (172). Однако здесь героиня сталкивается с серьезными сложностями, поскольку ее идентичность теряет четкие контуры, «размывается»: «Но как определить, где кончается твое подлинное

“я” и начинаются заемные?» (293).

Нарратив как «готовое слово»

Зачастую герой строит нарратив о себе в соответствии с хорошо известными клише. Они функционируют как своего рода прикрытия, повествовательная ширма для защиты своего «я» (нарратива, созданного для себя). Знакомая с Йозефом, Можань прибегает к подобной уловке: «В кафе Йозеф спросил Можань, откуда она, что изучает в университете и испытала ли в Америке культурный шок. На эти вопросы у Можань имелись готовые ответы, удерживающие собеседника от дальнейших вопросов» (175).

С помощью нарративных стереотипов «рассказчик» упрощает взаимодействие с другими людьми. Подобно Селии, которая придумала биографию Жуюй, Боян сочиняет историю Сычжо (как бы берет ее в готовом виде из некоего сюжетного фонда), но не навязывает «сюжет» собеседнику, а использует его в качестве справочного материала, гарантирующего успешную коммуникацию с новой подругой: «Он мог назвать кое-что из того, о чем мечтала Сычжо: удержаться на работе <...> найти возможность продвинуться вверх по жизни <...> и купить небольшую квартиру <...> познакомиться с какими-нибудь нужными людьми <...> брак и дети – своим чередом <...>» (244).

Источником нарративной идентичности может выступить литература – тоже в каком-то смысле «готовое слово», однако ему герой *верит*. Автор не эксплицирует автонарратив Шаоай, но все же некоторые ее читательские предпочтения упоминаются неслучайно. Жуюй замечает на полу в комнате девушки «книгу “Второй пол” некой де Бовуар <...> Были и другие, потоньше, все с неприятными названиями: “Тошнота”, “Мухи”, “Чума”. Одна книга, впрочем, привлекла внимание Жуюй: “Исповедь сына века”» (149). Более определенно Июнь Ли говорит о роли литературных произведений в судьбе Можань: «В ее комнате в Пекине осталась коробка с романами – в их числе был “Доктор Живаго” <...> эти романы, чьи герои носили длинные и плохо запоминающиеся имена, давали ей успокоение: даже самые сложные истории несли с собой ясность, которой она не находила в окружающем мире <...>» (178–179).

«Инсценировка» нарратива

Жить согласно сценарию с неизбежностью означает играть определенную роль. Герои Июнь Ли всякий раз оказываются в ситуации «спектакля».

Селию при появлении гостей «наполняет нервозность публичности, энергия аффектации, сцены» (49). Сама Жуюй для обеспечения коммуникативного комфорта в компании друзей своего работодателя берет на себя роль «образованной иммигрантки без перспективной трудовой спе-

циальности, одинокой, но уже не столь молодой; съемщицы жилья; вполне надежной наемной помощницы, умеющей и с собаками, и с детьми обращаться по-доброму, но твердо и никогда не заигрывающей с мужьями; женщины, которую, на ее счастье, Селия взяла под крыло; зануды» (50).

Отношения между Бояном и его знакомой Коко тоже строятся по законам сцены. Герой пытается играть «хама» и «почтительного сына», в то время как его собеседница «не смела отходить от сценария, где она была молодая и привлекательная приезжая из провинциального города, которая не может позволить себе искать в столице любовь, но, не лишенная смекалки, способна получить многое другое» (123).

Семейные праздники в кругу родных и близких Йозефа кажутся Можань срежиссированными, ненастоящими: «Порой беседа превращалась в этакую вербальную игру, перепасовку между братьями или мужем и женой, и непринужденность, с какой это происходило, породила у Можань диковинное чувство, будто они живут внутри телешоу» (311).

Как только нарратив покидает пределы ментальной сферы, становится отправной точкой перформативной деятельности, «я-для-себя» превращается в «я-для-других» – еще более ненадежное, существующее до тех пор, пока продолжается «спектакль».

Экзистенциальная функция нарратива

Нарратив выполняет важную экзистенциальную функцию, а именно *страхует* героя от непосредственной встречи с собственным «я», а возможно, его отсутствием. Здесь уместным будет вспомнить, что, по мнению современных исследователей-когнитивистов, «Я» человека – это сложная когнитивная иллюзия, складывающаяся из множества подобных историй нашей жизни, организованных в автобиографический Я-нарратив с единственным главным героем [Зайцева 2016, 12].

Персонажи романа не столь категорично трактуют природу человеческой самости, но признают вынужденную необходимость поддерживающих (оберегающих) ее историй (несмотря на их очевидное несовершенство). К подобным выводам приходит Жуюй в финале произведения: «Чтобы иметь лицо – чтобы тебя знали, – нужно “я”, но, помимо этого, еще очень многое: некоторое количество людей, связанный нарратив изо дня в день, прослеживаемый маршрут от места к месту – все это нужно в дополнение к “я”, чтобы иметь какое-никакое лицо» (363–364).

Для Можань повествование становится заменой счастья: «Жизнь, оглядываясь назад, можно свести у чему-то простому, к совокупности историй, и в таком же ключе мы живем дальше, обменивая свою юную веру в счастье <...> на то, чтобы меньше чувствовать, меньше страдать» (336–337).

Если Жуюй отважно отказывается от историй, оплачивая свою смелость собственным «я» («оказавшись *никем* [курсив наш. – А.А.], она, должно быть разочаровала Селию» (362)), то Можань находит в них «из-

бавление, уход от чего-то» (407).

Июнь Ли определяет границы самопозиционирования субъекта – как внутренние, касающиеся отношения человека к самому себе, так и внешние, обуславливающие его взаимодействие с миром и другими людьми. Порождение и апробация различных нарративных «матриц» ведет героев по тонкой грани между двумя противоречащими друг другу тенденциями: ясностью самосознания и потерей себя. Ни то, ни другое не реализуется в полной мере – ощущения тревоги и неопределенности составляют эмоциональное ядро романного универсума. Надеемся, что наблюдения и выводы, представленные в статье, способны претендовать на некоторую универсальность и окажутся полезными в изучении других текстов, затрагивающих тот круг философских и социально-психологических проблем, которые явились отправной точкой для настоящего исследования. В заключение приведем слова А. Макинтайра из книги 1981 г. «После добродетели»: «<...> человек в своих действиях, на практике и в своих вымыслах представляет животное, которое повествует истории» [Макинтайр 2000, 291–292]. Вряд ли с тех пор, как была высказана эта мысль, что-то принципиально изменилось. Но, возможно, возникла потребность в каких-то новых историях, новых повествованиях, которые помогли бы современному человеку добраться до своего подлинного «я»? Пока этот вопрос остается открытым, и литература, реагируя на ключевые вызовы XXI в. (а потерю и поиск идентичности, вероятно, следует отнести к такому), не предлагает читателю окончательного ответа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агратин А.Е. Особенности имплицитной наррации в повести А.П. Чехова «Живой товар»: герой перед лицом угрозы дезидентичности // Филологический класс. 2018. № 3. С. 41–47.
2. Агратин А.Е. Идентичность героя в прозе А.П. Чехова 1880–1887 гг. // Вестник славянских культур. 2017. Т. 45. С. 126–137.
3. Агратин А.Е. Повествовательные стратегии в прозе А.П. Чехова 1888–1894 гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. С. 131–171.
4. Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (Обзор новых англоязычных книг) // Новое литературное обозрение. 2003. № 119. С. 309–319.
5. Бутенина Е.М. «Лишний человек» в китайско-американской версии // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. № 2 (26). С. 141–147.
6. Бутенина Е.М. Набоковское эхо в прозе китайско-американских писателей // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: материалы V международной научно-практической конференции. Благовещенск, 2015. С. 335–339.

7. Зайцева Ю.Е. Модель нарративного анализа стиля идентичности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 16. 2016. Вып. 4. С. 6–22.
8. Иванов Ю.Ю. Проблема идентичности в романе Янна Мартела «Жизнь Пи» // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. 2018. № 42. С. 109–119.
9. Ли Июнь. Добрее одиночества. М., 2018.
10. Макинтайр А. После добродетели. М.; Екатеринбург, 2000.
11. Меняйло В.В. Проблема идентичности в романе Дж. Фаулза «Дэниел Мартин» // Homo loquens: актуальные проблемы лингвистики и преподавания иностранных языков: сборник научных статей. СПб., 2013. С. 185–191.
12. Молдабеков Д. Великие джунгли Ханы Янагихары и скучное одиночество Июнь Ли // Власть. 2018. 5 февраля. URL: <https://vlast.kz/books/26734-velikie-dzungli-hani-anagihary-i-skucnoe-odinocestvo-iun-li.html> (дата обращения 03.06.2019).
13. Морженкова Н.В. Проблема идентичности в романе Г. Стайн «Ида» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2011. № 2. С. 63–69.
14. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. М.; СПб., 1998.
15. Тюпа В.И. Кризис идентичности как нарратологическая проблема // Narratorium. 2017. № 1 (10). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637243> (дата обращения 03.06.2019).
16. Тюпа В.И. Нарративная идентичность: характер и самость // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой: сборник научных статей. М., 2016. С. 285–296.
17. Юзефович Г. «Люди среди деревьев» и еще два отличных романа // Meduza. 2018. 17 февраля. URL: <https://meduza.io/feature/2018/02/17/lyudi-sredi-dereviev-i-esche-dva-otlichnyh-romana> (дата обращения 03.06.2019).
18. Bruner J.S. Actual minds, possible worlds. Cambridge (MA), 1987.
19. Dunlop W. The Narrative Identity Structure Model (NISM). Imagination, Cognition, and Personality // Imagination, Cognition and Personality: Consciousness in Theory, Research, and Clinical Practice. 2018. Vol. 37 (3). P. 153–177.
20. Erikson E.H. Childhood and Society. London; New York, 1993.
21. Erikson E.H. Identity and the Life Cycle: Selected Papers // Psychological Issues. 1959. № 1. P. 5–165.
22. Erikson E.H. Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History. London, 1972.
23. Li Yiyun. Kinder Than Solitude. London, 2014.
24. Lasdun J. Kinder Than Solitude review – ‘the aftermath of Tiananmen Square’ // The Guardian. 2014. March 28. URL: <https://www.theguardian.com/books/2014/mar/28/kinder-than-solitude-yiyun-li-review-tiananmen-square> (дата обращения 03.06.2019).
25. McAdams D.P. Power, Intimacy, and the Life story: Personological Inquiries into Identity. New York; London, 1988.
26. McAdams D.P. The Psychology of Life Stories // Review of General Psychology. 2001. № 5. P. 100–122.

27. McLean K.C. Late Adolescent Identity Development: Narrative Meaning Making and Memory Telling // *Developmental Psychology*. 2005. № 41. P. 683–691.
28. Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture. Amsterdam, 2001.
29. Nelles W. *Embedding* // *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London; New York, 2005. P. 134–135.
30. Palmer A. *Fictional Minds*. Lincoln; London, 2004.
31. Row J. Strangers to Themselves // *The New York Times*. 2014. March 7. URL: <https://www.nytimes.com/2014/03/09/books/review/kinder-than-solitude-by-yiyun-li.html> (дата обращения 03.06.2019).
32. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // *Style*. 1986. Vol. 20, № 3. P. 319–340.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Agratin A.E. Osobennosti implitsitnoy narratsii v povesti A.P. Chekhova “Zhivoi Tovar”: geroy pered litsom ugrozy dezidentichnosti [Features of Implicit Narration in The A.P. Chekhov’s Story “A Living Chattel”: A Character to the Face of the Threat of Disidentity]. *Filologicheskiy klass*, 2018, no. 3, pp. 41–47. (In Russian).
2. Agratin A.E. Identichnost’ geroya v proze A.P. Chekhova 1880–1887 gg. [The Character’s Identity in A.P. Chekhov’s Prose of 1880–1887]. *Vestnik slavyanskikh kul’tur*, 2017, vol. 45, pp. 126–137. (In Russian).
3. Baryshnikova D. Kognitivnyy povорот v postklassicheskoy narratologii (Obzor novykh angloyazychnykh knig) [Cognitive Turn in Post-classical Narratology (Review of New English-language Books)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2003, no. 119, pp. 309–319. (In Russian).
4. Butenina E.M. “Lishniy chelovek” v kitaysko-amerikanskoy versii [“Superfluous Man” in a Chinese American Version]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2014, no. 2 (26), pp. 141–147. (In Russian).
5. Zaitseva Yu.E. Model’ narrativnogo analiza stilya identichnosti [Model of Narrative Analysis of Personal Identity Style]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 16*, 2016, issue 4, pp. 6–22. (In Russian).
6. Ivanov Yu.Yu. Problema identichnosti v romane Yanna Martela “Zhizn’ Pi” [The Problem of Identity in Yann Martel’s Novel “Life of Pi”]. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta im. N.A. Dobrolyubova*, 2018, no. 42, pp. 109–119. (In Russian).
7. Morzhenkova N.V. Problema identichnosti v romane G. Stayn “Ida” [The Problem of Identity in G. Stein’s Novel “Ida”]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*, 2011, no. 2, pp. 63–69. (In Russian).
8. Tyupa V.I. Krizis identichnosti kak narratologicheskaya problema [Identity Crisis as a Narratological Problem]. *Narratorium*, 2017, no. 1 (10). Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637243> (accessed 03.06.2019). (In Russian).
9. Dunlop W. The Narrative Identity Structure Model (NISM). Imagination, Cognition, and Personality. *Imagination, Cognition and Personality: Consciousness in Theo-*

ry, Research, and Clinical Practice, 2018, vol. 37 (3), pp. 153–177. (In English).

10. Erikson E.H. Identity and the life cycle: Selected papers. *Psychological Issues*, 1959, no. 1, pp. 5–165. (In English).
11. McAdams D.P. The psychology of life stories. *Review of General Psychology*, 2001, no. 5, pp. 100–122. (In English).
12. McLean K.C. Late adolescent identity development: Narrative meaning making and memory telling. *Developmental Psychology*, 2005, no. 41, pp. 683–691. (In English).
13. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability. *Style*, 1986, vol. 20, no. 3, pp. 319–340. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

14. Butenina E.M. Nabokovskoye ekho v proze kitaysko-amerikanskikh pisateley [Nabokovian Echo in Chinese American Fiction]. *Rossiya i Kitay: istoriya i perspektivy sotrudnichestva: materialy V mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Russia and China: History and Prospects of Cooperation: Materials of The 5th International Scientific and Practical Conference], Blagoveshchensk, 2015, pp. 335–339. (In Russian).
15. Menyaylo V.V. Problema identichnosti v romane Dzh. Faulza “Deniyel Martin” [The Problem of Identity in J. Fowles’s Novel “Daniel Martin”]. *Homo loquens: aktual’nyye problemy lingvistiki i prepodavaniya inostrannykh yazykov: sbornik nauchnykh statey* [Homo Loquens: Actual Problems of Linguistics and Teaching of Foreign Languages: Collection of Scientific Articles]. Saint-Petersburg, 2013, pp. 185–191. (In Russian).
16. Tyupa V.I. Narrativnaya identichnost’: kharakter i samost’ [Narrative Identity: Character and Self]. *Belye chteniya: k 85-letiyu Galiny Andreevny Beloy: sbornik nauchnykh statey* [Belye Readings: on the 85th Anniversary of Galina Andreevna Belaya: Collection of Scientific Articles]. Moscow, 2016, pp. 285–296. (In Russian).
17. Nelles W. *Embedding*. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York, 2005, pp. 134–135. (In English).

(Monographs)

18. Makinitair A. *Posle dobrodeteli* [After Virtue]. Moscow; Ekaterinburg, 2000. (In Russian).
19. Ricœur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative]. Vol. 1. Moscow; Saint-Petersburg, 1998. (In Russian).
20. Bruner J.S. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge (MA), 1987. (In English).
21. Erikson E.H. *Childhood and Society*. London; New York, 1993. (In English).
22. Erikson E.H. *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*. London, 1972. (In English).
23. McAdams D.P. *Power, Intimacy, and the Life Story: Personological Inquiries into Identity*. New York; London, 1988. (In English).

24. *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam, 2001. (In English).

25. Palmer A. *Fictional Minds*. Lincoln; London, 2004. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

26. Agratin, A.E. *Povestvovatel'nye strategii v proze A.P. Chekhova 1888–1894 gg.* [Narrative Strategies in A.P. Chekhov's Prose of 1888–1894]. PhD Thesis. Moscow, 2016. (In Russian).

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

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

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

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

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

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

Переводоведение
Issues of Translation Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00054

М.В. Цветкова (Нижний Новгород)

ПЕРЕВОД КАК «АГЕНТ» МЕЖКУЛЬТУРНОЙ РЕЦЕПЦИИ
(на материале стихотворения М. Цветаевой «Эмигрант» и его перевода на английский язык К. Уайта)

Аннотация. Статья посвящена переводу с точки зрения межкультурной рецепции, в контексте которой традиционные для переводоведения вопросы о том, является ли перевод «верным», «адекватным», «эквивалентным» и главное «хорошим» или «плохим» неправомерны. В ходе перевода всегда происходят трансформации, которые вызваны спецификой языкового материала передающей и принимающей культуры, индивидуальностью переводчика и его творческими установками, а также национальными концептосферами и литературными традициями двух культур. В статье предлагается взглянуть на перевод с этой точки зрения на материале стихотворения М. Цветаевой «Эмигрант» и его английской версии, предложенной К. Уайтом. Медленное параллельное прочтение двух текстов наглядно демонстрирует те трансформации, которые произошли при переводе. Хотя перевод Уайта трудно классифицировать как вольный, центральная идея подлинника оказывается полностью измененной: речь идет не о поэте как выходеце из других миров, а об эмигранте в прямом смысле этого слова. Подобная трансформация смысла представляется вполне закономерной в контексте современной Британии, где все чаще разгораются дискуссии о свойственной британцам ксенофобии. «Одомашнивание» стихотворения Цветаевой продиктовано и убеждениями переводчика, который сознательно универсализирует переживания лирической героини. Существенную роль в произошедших в переводе трансформациях сыграл языковой материал: ключевые слова подлинника, хотя и переведенные близкими английскими эквивалентами, претерпели метаморфозы вследствие различия семантических полей, в которые они вписаны, и коннотаций.

Ключевые слова: перевод; рецепция; Марина Цветаева; Кристофер Уайт.

M.V. Tsvetkova (Nizhny Novgorod)

Translation as an “Agent” of Intercultural Reception.
A Case Study of Marina Tsvetaeva's Poem “Emigrant” and its Translation into English by Christopher Whyte

Abstract. The article is devoted to translation from the point of view of intercultural reception in the context of which traditional labels given to translations in translation

studies like “true”, “adequate”, “equivalent” and most of all “good” or “bad” become out of place. In the process of translation, transformations caused by the specificity of the language material of the source and the target cultures, by the individuality of the translator and his creative police as well as the difference between national world-views and literary traditions always occur. In the article, it is suggested to view translation from this perspective on material of Marina Tsvetaeva’s poem “Emigrant” and its translation into English by Christopher Whyte. Close parallel reading of these two texts shows the transformations which happened to the original poem vividly enough. Though Whyte’s translation cannot be classified as a loose one, the central idea of the original is changed completely: the translation is not about poet as an alien who came from other worlds but about an emigrant in the proper sense of the word. Such transformation looks quite natural in the context of contemporary Britain where the discussions about peculiar to the British xenophobia have been recently intensified more and more. “Domestication” of Tsvetaeva’s poem is also dictated by the creative policy of the translator, who intentionally universalizes the feelings of the speaker. An important role in the transformations is played by the language material: the key words of the original, even though translated by the close English equivalents, have been transformed as the result of the difference of the semantic fields they belong to and connotations they have.

Key words: translation; reception; Marina Tsvetaeva; Christopher Whyte.

Разговор о рецепции вообще и о межкультурной рецепции в частности невозможен без осознания того факта, что она строится на сознательном или бессознательном сравнении «своего» и «чужого». Как справедливо отмечает В.Н. Топоров в своей работе «Пространство культуры и встречи в нем»: «Соотнесение-сравнение *того* и *этого*, *своего* и *чужого* составляет одну из основных и вековечных работ культуры, ибо сравнение, понимаемое в самом широком плане (как и любой перевод с языка на язык, с пространства на пространство, с времени на время, с культуры на культуру), самым непосредственным образом связано с бытием человека в *знаковом* пространстве культуры, которое имеет своей осью проблему *тождества* и *различия*, и с функцией культуры» [Топоров 1989, 7].

Для того чтобы быть воспринятым, произведение должно быть переведено на другой язык, а следовательно, обречено наполниться новыми («чужими») смыслами, поскольку на практике перевод никогда не сводится к простому перекодированию (даже когда он стремится к буквализму), ведь слова в разных языках семантизируются по-разному, и всякая лексема, выбранная в переводе в качестве эквивалента, может повлечь за собой целую вереницу смыслов, которые для переводимого слова оригинала были совсем не свойственны.

К тому же существенно преломляет смысл перевода индивидуальность переводчика, которая даже в случае его стремления быть как можно ближе к букве подлинника всегда накладывает свой отпечаток, поскольку перевод – это прежде всего интерпретация (а интерпретация по определению не может быть равна оригинальному замыслу). Причем речь здесь идет не только об интерпретации текста в лингвистическом смысле, но «о

“перевыражении” заключенной в нем жизни» [Топер 2001, 44].

Кроме того, попадая в новую среду, произведение неизбежно обрастает дополнительными смыслами, обусловленными новым культурным контекстом, переосмысливается и оказывается встроенным в новую национальную парадигму – контекст, который радикальным образом отличается от того контекста, в котором оно возникло.

Таким образом, оригинал и перевод, по сути, представляют собой два относительно автономных произведения, которые начинают бытовать параллельно в поле «всемирной литературы» и которые имеют самостоятельную художественную ценность. Мысль о том, что перевод и подлинник следует рассматривать как соотносимые явления находящегося в постоянной динамике литературного процесса, стала одной из центральных в книге П.М. Топера со знаковым названием «Перевод в системе сравнительного литературоведения» [Топер 2001], ознаменовавшей начало XXI века и очертившей круг насущных интересов переводоведения первых его десятилетий.

Подход к переводу с точки зрения компаративистики, где он рассматривается как «агент» рецепции, делает бессмысленными такие категории, как «адекватный» (А.А. Смирнов), «верный» (П.М. Топер), «полноценный» (А.В. Федоров), «реалистический» (И. Кашкин, Г.Р. Гачечиладзе) и т.п. с отчетливой коннотацией «плохой» / «хороший», которые применялись переводоведами прежде. Сутью компаративного изучения оригинала и перевода становится выявление и объяснение тех метаморфоз, которые произошли с текстом оригинала вследствие специфики языка принимающей культуры, индивидуальности автора перевода и избираемого им подхода, а также специфики эпохальной и национальной концептосферы, продиктовавшие трансформации подлинника.

В настоящей статье перечисленные трансформации будут рассмотрены на материале стихотворения М. Цветаевой «Эмигрант» и его перевода на английский язык.

Стихотворение «Эмигрант» написано Цветаевой 9 февраля 1923 года. В это время она находится в эмиграции в Праге, и было бы вполне естественно предположить, что стихотворение посвящено нелегкой судьбе эмигранта, оторванного от родины. Однако при прочтении стихотворения становится ясно, что название имеет не прямой смысл. Речь идет не о человеке, оказавшемся вдали от родной страны, но о поэте, который представлен, как чужой среди людей, эмигрант, пришелец из других миров.

Стихотворение выстроено таким образом, что, обозначая его центральную оппозицию: поэт – мир обывателей (типичная модель для художественного мира Цветаевой), автор наполняет каждую из сторон образным содержанием, позволяющим глубже проникнуть в цветаевскую картину мира.

Поэт представлен здесь как существо, выбивающееся из общего ряда: он не может стерпеться, «слюбиться с толпой», которая живет низменными интересами, потому что «стерпится – слюбится» – девиз бескры-

лой мещанский мудрости. Он не стаден («не сбившись с вами»), потому что гений исключителен. Он владеет тайной, которая возносит его над обыденностью («Неким Шуманом пронося под полой весну: / Выше! Из виду!» [здесь и далее: Цветаева 1997, 163]). Шуман как символ творца выбран здесь неслучайно – этот композитор выбрал в своем творчестве все характернейшие черты немецкого романтизма, а романтическая картина мира, равно как и немецкая культура в целом, были особенно созвучны Цветаевой.

С идеей избранности логичным образом соединяются образы Христа, по ошибке оказавшегося среди сброда («Заблудившийся между грыж и глыб / Бог в блудилище»), и крестных мук («Ибо, взяв на дыб / Ноги лижете»). Поэт вовсе не бесстрашен. Напротив, в стихотворении он охарактеризован как «боязливейший», поскольку знает, что толпа с равным энтузиазмом и венчает, и казнит своих пророков («Ибо, взяв на дыб / Ноги лижете»). Поэт, по сути, уподоблен через эти образы Христу, который молит в Гефсиманском саду о том, чтобы его миновала чаша сия. С точки зрения богословов этот эпизод Евангелия является подтверждением того, что Иисус имел двойную природу – божественную и человеческую. Человеческая по немощи плоти отрекается от страдания, а божественная готова принять его. Такая же двойственность свойственна в художественном мире Цветаевой и поэту.

Кроме того, поэт охарактеризован как «лишний» в обывательском мире, как бросивший этому миру вызов и сам являющийся ему вызовом; он – «вышний», то есть явившийся из высших миров; не забывший о своем небесном отечестве («ввысь не отвыкший...»). Он – не просто оторванный от своей родины эмигрант, он – пришелец из других миров («веги выходец»).

«Там» этих иных миров резко противопоставлено «здесь», под которым разумеется обывательский мир, определяемый в стихотворении через характерные для Цветаевой образы, воплощающие обыденность и пошлость: «Меж вами: домами, деньгами, дымами, / Дамами, Думами». Тут зашифрованы и быт, и светские приличия, и политическое шутовство, и бюрократические условности. Земное царство неизбывной пошлости охарактеризовано Цветаевой как «блудилище» – вместилище порока, в котором заблудился Бог – поэт.

Интересующий нас перевод стихотворения на английский язык выполнил Кристофер Уайт, опубликовавший к настоящему моменту четыре сборника переводов Цветаевой [Tsvetaeva 2014, Tsvetaeva 2015, Tsvetaeva 2017, Tsvetaeva 2018]. Среди прочих переводчиков русского поэта Уайта выделяет то, что он, не ограничиваясь избранными стихами, последовательно переводит цветаевскую лирику по десятилетиям, начиная с предреволюционных лет. Нельзя не отметить, что такой подход требует незаурядной переводческой смелости и титанического труда: ведь тексты Цветаевой, особенно начиная с 20-х годов, за счет характерных для них предельной концентрированности слова и мысли, так же как и экспери-

ментов со словом, не всегда понятны даже носителям языка, и нуждаются в профессиональном комментарии и дешифровке почти как «Улисс» Джойса.

Как отмечалось в статье «Стихотворение Марины Цветаевой “Тоска по Родине, давно...” и три его перевода на английский язык», Уайт «делает акцент на преобразующей функции перевода, считая своей задачей не передачу своеобразия подлинника с наибольшей точностью, а обогащение оригинала, через вступление с ним в диалог. “Весь смысл перевода как раз в том и состоит, чтобы не быть идентичным оригиналу”. Такой подход он считает особенно уместным по отношению к Цветаевой, чью поэзию он называет “экспериментальной”, подчеркивая, что, подчас, ее сложно понимать даже тем, для кого русский язык родной [Цветкова 2019, 252]».

Вследствие «преобразующего» подхода Уайта в английской версии исчезает целый ряд элементов, ключевых для понимания как текста оригинала, так и художественного мира Цветаевой в целом. Так, фраза «не слюбившись с вами», утрачивая всякую связь с обыгрываемой Цветаевой пословицей, превращается в «incapable of falling in love [здесь и далее Tsvetaeva 1917, 91]» (буквально: «неспособный влюбиться»); то же самое происходит и с фразой «не сбившись с вами», переведенной как «getting mixed up with anyone of you» (буквально: «смешаться / быть перепутанным с кем-то из вас / ошибочно принятым за кого-либо из вас»).

Строчка о Шумане теряет в переводе смысл «проносить тайно», свойственное русскому выражению «проносить под полой», начинает звучать как «I could be Schuman, spring in his coat's flap» («Я мог бы быть Шуманом с весной в развевающихся фалдах его пальто»). Таким образом исчезает намек на то, что творчество сопряжено с тайной, которую поэт тщательно оберегает от непосвященных.

«Соловьиное тремоло на весу» (в буквальном смысле «балансирующее в воздухе») превращается в соловьиное тремоло, которое на весах пытается взвесить толпа («Nightingale's tremolo they want to weigh»), которой не дано понять лирического героя.

Строчки «боязливейший, ибо взяв на дыб – / Ноги лижете», в которых речь идет о непредсказуемости толпы, которая то распинает, то превозносит своих героев, обретают в переводе совсем иное звучание: «Someone / Scared out of his wits, come off the rack / You all can lick his feet!». Они превращаются в обращение к лирическому герою: «Тот, что / Перепуган до потери сознания, сойди с дыбы», а затем и к толпе: «Все вы можете лизать ему ноги!».

Однако главное преобразование происходит в принципиальном изменении смысла подлинника, которое заметно не сразу. Цветаевское противопоставление поэта миру мещанства уступает в переводе место оппозиции: мир обычных людей – «я» лирического героя. Причем этот лирический герой вовсе не поэт, ощущающий себя инопланетным эмигрантом среди людей, а эмигрант в прямом смысле этого слова.

Нанизанные на этот стержень, цветаевские образы приобретают новый

смысл. Эмигрант, даже когда находится в толпе («here in the middle of you all»), не может найти себе любви («incapable of falling in love»), не может стать частью народа, эту страну населяющего («incapable of getting mixed up with anyone of you»). Он здесь так же неуместен, как Бог в блудилище. В то время как этот человек может быть незаурядной личностью, скажем, Шуманом. Если бы окружающие, презирающие эмигранта, знали об этом, то, возможно, лизали бы ему ноги – таков смысл перевода.

Таким образом, эмигрант представлен в стихотворении Уайта как человек пассионарный (в гумилевском понимании этого термина).

Характеристики лирического героя в заключительном четверостишии, при всей внешней «верности» оригиналу, встраиваются в обслуживание этой новой оппозиции. «Extra» (так Уайт переводит цветаевское «лишний») в английском стихотворении имеет оттенок смысла «дополнительный, добавочный, избыточный, излишний», потому что речь идет об эмигранте, явившемся откуда-то из других мест («from somewhere else»), которого здесь не ждали. У Цветаевой слово «лишний» обременено совсем другими ассоциациями, традиционными для русской литературы XIX века с ее темой «лишнего человека», не вписывающегося в рамки общества.

Цветаевское «вышний» (небесный, божественный), которое предполагает, что поэт стоит выше толпы, поскольку не принадлежит миру сему, а явился из вышних миров, заменяет в переводе слово «sublime». Оно, хотя и имеет значение «возвышенный» может также пониматься как «прекрасный», и подкрепляет мысль, развиваемую первой частью стихотворения о том, что всеми презираемый эмигрант может быть исключительной личностью.

Слово «вызов», имеющее в русском языке отчетливую негативную коннотацию (поскольку связано с борьбой, вызовом на поединок, угрозой), переведено на английский язык как «challenge», что имеет, скорее, позитивную оценку и понимается как проблема, через преодоление которой открывается выход на новый уровень, и, соответственно, задает новый угол зрения на вопрос эмигрантов и эмиграции.

«Ввысь не отвыкший» сказано у Цветаевой о поэте, помыслы которого, в отличие от обывателей, все время устремлены к высокому. Возникшая в переводе фраза «That innate upwards urge!», где «upwards urge» означает «сильное желание достичь более высокого положения, уровня», напротив, прекрасно описывает стремления эмигранта, приезжающего в более развитую страну с надеждой на лучшую жизнь, процветание, на новые возможности для применения своих способностей.

Любопытно отметить, что один из синонимов к слову «эмигрант» в английском языке «alien», что означает, и чужестранец, и инопланетянин, потому что заключительная строчка «someone who came – from Vega» звучит вполне закономерно и приобретает новый смысл.

Трансформация, которую в интерпретации Уайта претерпевает стихотворение, представляется вполне закономерной в контексте современной ситуации, которая сложилась в Великобритании (и шире – во всей запад-

ной Европе) с эмигрантами. Дискуссии о свойственной британцам ксенофобии вспыхивают с новой силой то вокруг убийства полицейским Марка Даггена и прокатившейся в связи с этим по Лондону в 2011 г. волны беспорядков, то вокруг резонансного зверского убийства солдата в Лондоне (2013 г.), то в связи с Брекситом (референдум 2016 г.).

Естественно, подобное «одомашнивание» стихотворения русского поэта явилось результатом убеждений переводчика. К. Уайт предпочитает в своих переводах редуцировать русскую специфичность Цветаевой, видеть в ней поэта вне времен и наций, универсализируя ее переживания. Размышляя о лирической героине стихотворения «Тоска по Родине, давно...» (тоже посвященной судьбе эмигранта), он проводит параллель с чернокожей негритянкой из стихотворения LXXXIX бодлеровского сборника «Цветы зла», называя ее предшественницей образа, создаваемого Цветаевой. Он убежден, что слова, звучащие в цветаевском стихотворении, вполне могли бы слетать с губ какой-нибудь «мусульманской женщины в современном Париже» [Birgin, Tsvetkova, Whyte 2014, 355].

Не последнюю роль в произошедших в английской версии стихотворения изменениях сыграл и языковой материал, как это было продемонстрировано в ходе параллельного прочтения оригинала и перевода: ключевые слова подлинника, хотя и были переведены близко к тексту, претерпели серьезные метаморфозы в результате того, что английские лексемы оказались сопряжены с совсем иными смыслами и коннотациями.

Интересно, что Уайт, который владеет русским языком и переводит напрямую с оригинала, провозглашая установку на «преображающий» перевод, тем не менее ставит перед собой задачу воссоздать специфические особенности поэтического языка Цветаевой, подыскав им функциональные замены в английском языке. Об этом свидетельствует опубликованная им статья, посвященная поэме Цветаевой «Новогоднее», где целый раздел посвящен трудностям, с которыми переводчик столкнулся, и предложенным им переводческими решениям [Whyte 2012, 202–212].

Отдельного внимания заслуживают трансформации, произведенные переводчиком в области формы, однако это настолько огромный и многогранный пласт, что он может стать темой самостоятельного исследования.

Если подходить к переводу К. Уайта с оценочных позиций, то вряд ли такой перевод можно назвать «верным» или «эквивалентным». Большинство русскоязычных читателей после проведенного в статье компаративного анализа наверняка зададутся вопросом: «А может быть, это просто плохой перевод?». Однако когда мы рассуждаем о переводе как «агенте» рецепции, оценочность утрачивает смысл. Что «хорошо» с точки зрения носителей передающей культуры – чаще всего плохо с точки зрения носителей принимающей культуры, и наоборот.

Один из наиболее влиятельных теоретиков мировой литературы Дэвид Дамрош утверждает, что высококлассный перевод может рассматриваться как всеобъемлющая трансформация оригинала, конкретное воплощение культурного взаимодействия и новая стадия жизни произведения, когда

оно выходит из родного дома в широкий мир [Damrosch 2009, 66]. В результате перевода Уайта в контексте мировой литературы появляется еще один «клик» Марины Цветаевой: осовремененный, глобализованный, который понятен тому читателю, для которого он предназначен. Читатель этот больше не ограничивается пределами англоязычного мира. Это читатель «глобальный», так как книги Цветаевой в переводе Уайта доступны в интернет-магазине Amazon любому читающему на английском языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М. 2001.
2. Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989. С. 6–18.
3. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М., 1997.
4. Цветкова М.В. Стихотворение Марины Цветаевой «Тоска по Родине, давно...» и три его перевода на английский язык // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 250–260.
5. Birgin T., Tsvetkova M., Whyte Ch. Looking for / Longing for / Sick for Home: Marina Tsvetaeva in English Translation // Translation and Literature. 2014. Vol. 23. Part 3. P. 336–363.
6. Damrosch D. How to Read World Literature. Malden, Oxford, 2009.
7. Tsvetaeva M. After Russia. The First Notebook / transl. by Ch. Whyte. Bristol, 2017.
8. Tsvetaeva M. After Russia. The Second Notebook / transl. by Ch. Whyte. Bristol, 2018.
9. Tsvetaeva M. Milestones / transl. by Ch. Whyte. Bristol, 2015.
10. Tsvetaeva M. Moscow in the Plague Year. Poems / transl. by Ch. Whyte. New York, 2014.
11. Whyte Ch. The English for an Anti-Elegy: Translating Tsvetaeva on Rilke // Translation and Literature. 2012. Vol. 21. Part 2. P. 196–212.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Birgin T., Tsvetkova M., Whyte Ch. Looking for / Longing for / Sick for Home: Marina Tsvetaeva in English Translation. *Translation and Literature*, 2014, vol. 23, part 3, pp. 336–363. (In English).
2. Tsvetkova M.V. Stikhotvoreniye Mariny Tsvetayevoy “Toska po Rodine, davno...” i tri ego perevoda na angliyskiy yazyk [Marina Tsvetaeva’s Poem “Longing for Motherland” and its Three Translation into English]. *Novyy Filologicheskiy Vestnik*, 2019, no. 1 (48), pp. 250–260. (In Russian).
3. Whyte Ch. The English for an Anti-Elegy: Translating Tsvetaeva on Rilke. *Translation and Literature*, 2012, vol. 21, part 2, pp. 196–212. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Toporov V.N. Prostranstvo kul’tury i vstrechi v nem [The Space of Literature and Encounters in it]. *Vostok – Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikatsii* [East – West. Researches. Translations. Publications]. Moscow, 1989, Issue 4, pp. 6–18. (In Russian).

(Monographs)

5. Damrosch D. *How to Read World Literature*. Malden, Oxford, 2009. (In English).
6. Toper P.M. *Perevod v sisteme sravnitel’nogo literaturovedeniya* [Translation in the System of Comparative Literature]. Moscow, 2001. (In Russian).

Цветкова Марина Владимировна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: литературная компаративистика, переводоведение, межкультурная коммуникация, русская поэзия начала XX в., британская поэзия XX в.

E-mail: mtsvetkova@hse.ru

ORCID: 0000-0002-1836-6751

Marina V. Tsvetkova, National Research University Higher School of Economics – Nizhny Novgorod.

Doctor of Philology, Professor. Research interests: comparative studies in literature, translation studies, intercultural communication, Russian literature of the beginning of the 20th century, British poetry of the 20th century.

E-mail: mtsvetkova@hse.ru

ORCID: 0000-0002-1836-6751

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00055

Г.А. Филатова (Москва)

**СПЕЦИФИКА ВОССОЗДАНИЯ
СУБЪЕКТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В ПЕРЕВОДЕ**
(на материале романа Р. Желязны «*Creatures of Light and Darkness*»)

Аннотация. В статье представлены результаты сопоставительного исследования, посвященного организации субъектной перспективы в романе Р. Желязны и его русских переводах с точки зрения фактора адресата. В фокусе исследования – лингвистические средства, формирующие определенное соотношение субъектов диктума и модуса в романе. Особенности выражения позиций разных субъектов имеют большое значение, поскольку могут создать у читателя иллюзию диалога с нарратором и даже с персонажами. Для некоторых текстов характерно соблюдение такой иллюзии диалога с читателем-адресатом на протяжении всего произведения. Кроме того, в ряде случаев позиции внетекстового и внутритекстового адресата смешиваются, вплоть до невозможности их различить. В статье определены основные различия между переводческими стратегиями и проанализированы фрагменты, представляющие сложности для перевода. В качестве иллюстративного материала выбран экспериментальный роман Р. Желязны «*The Creatures of Light and Darkness*» (1969) и три его перевода на русский язык. Сопоставительный семантико-синтаксический анализ переводов и сравнение их с английским оригиналом позволили установить основные принципы построения субъектной перспективы в романе, а также показали возможные различия в восприятии текстов читателем. Результаты исследования дают возможность, с одной стороны, выявить наиболее верный перевод по формальному критерию, а с другой стороны, продемонстрировать разницу между английским и русским языком при передаче структуры субъектной перспективы.

Ключевые слова: субъектная перспектива; субъектная зона; фактор адресата; сопоставительный анализ; перевод.

G.A. Filatova (Moscow)

**Specificity of the Reconstruction of the Subject Perspective in
Translating (a Case Study of R. Zelazny's Novel
“*Creatures of Light and Darkness*”)**

Abstract. The article presents the results of a comparative research of the subject perspective organization in the novel by R. Zelazny and its Russian translations from the point of view of the recipient factor. The research focuses on linguistic means that form a certain relation of subjects of dictum and modus in the novel. The features of expressing the positions of different subjects are an important aspect because they can create the illusion of a dialogue between the reader and the narrator, and even the characters. In some texts this illusion of dialogue with the reader is observed throughout the

work. In addition, in some cases the positions of the out-of-text and in-text addressee are mixed, until it is impossible to distinguish them. In the article have been analyzed the main differences between translation strategies and fragments that present difficulties for translation. The experimental novel “*The Creatures of Light and Darkness*” (1969) and its three translations into Russian were chosen as illustrative material. Comparative semantic and syntactic analysis of translations and their comparison with the English original allowed to establish the basic principles of building a subjective perspective in the novel, and also showed possible differences in the reader’s perception of texts. The results of the study make it possible, on the one hand, to identify the most correct translation by a formal criterion, and on the other hand, to demonstrate the difference between English and Russian when transmitting the structure of the subject perspective.

Key words: subjective perspective; subject area; recipient factor; comparative analysis; translation studies.

Довольно часто художественный текст стремится не просто передать читателю некоторую информацию, но и найти способ взаимодействовать с адресатом, вести с ним диалог (или создавать иллюзию такого взаимодействия). Иногда диалог становится многоуровневым – адресатом повествователя может быть и персонаж, и эксплицитный читатель, кроме того, повествователь может смешивать эти категории, скрывая истинного адресата своего сообщения.

Взаимодействие различных типов субъектов, включенных в высказывание, не только позволяет показать глубину и многогранность фикционального мира, но и может быть использовано автором-повествователем для намеренного усложнения текста. Именно такова ситуация в романе Р. Желязны “*Creatures of Light and Darkness*” (1969), который является материалом данного исследования. Цель работы состоит в том, чтобы рассмотреть особенности использования и комбинирования субъектных зон на примере конкретного романа с учетом фактора адресата [Арутюнова 1981], а также проанализировать сложности, с которыми сталкиваются переводчики. Метод исследования – сопоставительный семантико-синтаксический анализ [Уржа 2016, 55], который позволяет продемонстрировать, какие средства используют переводчики для передачи соотношения субъектных зон и как может измениться интерпретация текста у читателя в зависимости от различных переводческих стратегий.

Роман, выбранный в качестве материала, является примером фантастического повествования, поэтому необходимо указать на существенные для нашего анализа особенности фантастики.

Своеобразие фантастической литературы отмечалось многими исследователями (Н.Д. Тмарченко, Ц. Тодоров, Е.Н. Ковтун, Т.А. Чернышева, Ю.В. Манн и др.), среди важных черт указывалось нарушение привычных свойств и пропорций, создание особой реальности, исчезновение границ между возможным и невозможным и т.д. [Тмарченко 2008, 277–278; Лавлинский, Павлов 2008, 278–281; также см. Козьмина 2017]. Ввиду определенной специфики романа также важен особый принцип построения

текста, связанный с типом главного героя: например, говоря об одном из центральных жанров фантастики – фэнтези, М.Ю. Сидорова отмечает, что «жанровый канон фэнтези больше, чем у других видов фантастической литературы, связан с фигурой неискушенного наблюдателя – профана, который, будучи новичком в фикциональном мире, исследует его и служит глазами читателя и автора или только читателя (если автор всеведущ). <...> Этот принцип построения текста с опорой на точку зрения новичка непосредственно связан с выбором языковых средств автором произведения и их интерпретацией внимательным читателем и исследователем» [Сидорова 2014, 11]. В произведении Желязны в роли «профана» выступают все герои по очереди и – сам читатель.

В романе часто возникает необходимость определить, кто воспринимает и интерпретирует события с определенной точки зрения [Успенский 1976]. В зависимости от сюжетной ситуации (а также от вмешательства переводчика) это может быть и один из персонажей, и адресат-читатель, и нарратор как «носитель функции повествования» [Шмид 2003, 65; также см. Тюпа 2002]. При этом любой носитель точки зрения может реализоваться в любой из субъектных сфер – воплощении в конкретном высказывании определенной субъектной зоны: субъекта-говорящего, субъекта-авторизатора, субъекта-адресата и т.д. [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004, 231].

Таким образом, для демонстрации возможностей использования субъектной перспективы как «отражения системы точек зрения на художественную действительность в соотношении субъектных сфер диктума и модуса в произведении» [Уржа 2016, 13] роман Р. Желязны “Creatures of Light and Darkness” является достаточно репрезентативным материалом. Позиция, с которой оцениваются события, в романе часто предоставляется эксплицитному читателю: ему не дают на выбор несколько вариантов точек зрения, а предлагают сам «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [Шмид 2003, 121] – позволяют самому сформировать точку зрения, которая будет определять читательское восприятие.

Нами было обнаружено 4 перевода романа на русский язык: анонимный перевод издательства «Топикал Тонар» «Создания света, создания тьмы...» (1992), перевод В. Лапицкого «Порождения света и тьмы» (1992), перевод М. Денисова и С. Барышевой «Создания света – создания тьмы» (1993) и перевод А. Ганько (псевдоним коллектива переводчиков издательства «Центрполиграф») «Создания Света, Создания Тьмы» (2003). Однако анонимный текст содержит значительное число ошибок, что не позволяет считать его адекватным переводом, поэтому он будет привлекаться только в некоторых случаях.

Текст имеет ярко выраженную коммуникативную направленность: в нем встречается значительное количество фрагментов, адресованных читателю. По специфике подобных апелляций можно понять, что повествователь регулярно приближает эксплицитного читателя к тексту, помещая

его в фикциональную реальность.

Уже самое начало романа задает сложную субъектную перспективу. Первое предложение говорит читателю о том, что это текст, представленный как третьеличное повествование без указания на личность повествователя (в качестве иллюстрации выбран перевод В. Лапицкого):

1. *The man walks through his Thousandyear Eve in the House of the Dead.*
В Канун своего Тысячелетия в Доме Мертвых проходит по нему человек.

Читатель ожидает, что повествователь не будет вмешиваться в ход сюжета, а если какие-то отступления и появятся, они будут принадлежать голосу автора, стоящего вне персонажной системы. Адресат подсознательно считает, что он останется только сторонним наблюдателем, а перед ним будет разворачиваться некая история, которую безотносительно лично к нему расскажет автор-повествователь. Однако уже в следующих предложениях становится понятно, что это скорее экзегетический повествователь [Падучева 2010, 203], способный прямо обращаться к читателю, что создает иллюзию диалога:

2. *If you could look about the enormous room through which he walks, you couldn't see a thing. It is far too dark for eyes to be of value.*

Если бы **вы** могли окинуть взглядом громадное помещение, через которое он проходит, то не увидели бы ничего.

Во-первых, появляется указание на адресата – самого читателя. При этом он не просто упоминается, а как бы помещается сразу в центр повествования, в то самое пространство, о котором идет речь. В следующем предложении появляется и автор-повествователь, выражающий себя через эксплицитное *мы*, включающее и самого говорящего, и адресата-читателя:

3. *For this dark time, we'll simply refer to him as "the man."*
И **мы** в этой тьме станем называть идущего просто «человеком».

Поскольку формулировка «если бы вы могли...» (с вариантами «если бы у вас были глаза / уши...» и т.д.) повторяется в романе довольно часто, а также появляется ряд других апелляций к читателю, можно с уверенностью выделить основообразующие субъектные сферы – говорящий (автор-повествователь) и адресат (читатель), при этом в целом повествование ведется в третьеличной форме.

Стоит отметить, что все события в романе в основном выражены через формы настоящего времени. Таким образом, автор-повествователь контролирует темпоральную локализацию читателя-адресата, а через нее – в том числе и его пространственное положение: автор как бы переносит читателей к месту действия, где они наблюдают за развитием сюжета прямо из той же точки, в которой находятся и персонажи, приближает читателей

к происходящему.

Здесь можно отметить первое небольшое различие между переводами: Лапицкий чаще использует инклюзивные местоимения, намеренно обращаясь к адресату. Это формирует у читателя ощущение, что персонаж ему уже известен, при этом в оригинальном тексте такие указания отсутствуют:

4. *Only the man hears it, though.*

Но слышен звук этот лишь нашему человеку. (В. Лапицкий, далее Л.)

Но лишь человек слышит его. (М. Денисов – С. Барышева, далее Д. – Б.)

Но только один человек способен услышать его. (А. Ганько, далее Г.)

5. *Many others look like the man, unmodified.*

Многие же выглядят как наш человек – без модификаций. (Л.)

Многие выглядят так же, как человек. (Д. – Б.)

Многие выглядят как самые обычные люди. (Г.)

Основная часть фрагментов с апелляциями к читателю сосредоточена в тех главах, где вводится новая локация или старое описание дополняется новыми сведениями. Предполагается, что читатель, который перемещается вслед за героями и нарратором по мирам, не знаком с ними так хорошо, как фикциональные персонажи и сам нарратор (та самая позиция «новичка»), поэтому его необходимо познакомить с некоторыми особенностями очередного мира.

Главный способ апелляции к читателю в подобных фрагментах – употребление глаголов в форме императива, преимущественно глаголов перцептивного восприятия (требование куда-либо посмотреть, что-то послушать, вдохнуть, почувствовать и т.д.), однако иногда с ними в пределах одного фрагмента появляются указания на необходимое ментальное действие (подумать, вспомнить, забыть и т.д.) или вопросы к адресату. Таким образом, говорящий (автор-повествователь) чаще всего выступает в роли каузатора, а иногда совмещает это и с субъектной сферой авторизатора (для наглядности расхождения в переводах отмечаются подчеркиванием):

6. *Smell the world. Taste it, swallow it and hold it in your belly. Burst with it.*

Обоняй этот мир. Пробуй его, глотай, переваривай. Лопни от него. (Л.)

Вдохните этот мир. Попробуйте на вкус, пейте его и пообедайте им. (Д. – Б.)

7. *See how they mill about, asking one another the question they cannot answer?*

Видишь, как они толкуются, задавая друг другу вопрос, на который не могут ответить? (Л.)

Видите, как они бродят, задавая друг другу вопрос, на который не могут ответить? (Д. – Б.)

Следует указать на стратегическое различие переводов, связанное с вариативностью перевода английского местоимения «you» и связанных с ним глагольных форм. В русском языке, как и в ряде других, есть противопоставление местоимений «ты» – «вы» относительно категории числа и категории вежливости, а в английском в форме «you» объединяются все возможные обращения к собеседнику и нивелируется разница между фамильярной и официальной ситуацией при его использовании. Перевод Лапицкого, в отличие от других, дает исключительно единственное число 2-го лица, что влияет на степень приближенности текста к читателю и на степень доверительности отношений между читателем и нарратором.

Рассмотренные нами примеры представляют собой интересную модель повествования. Автор-повествователь регулярно переключается между третьеличной формой и прямым обращением к внетекстовому читателю, решая тем самым сразу несколько задач: сохранение контроля над вниманием читателя, удержание интриги и максимальное погружение читателя в фикциональную действительность для усиления производимого эффекта.

Однако иногда такая усложненная структура оборачивается трудностью восприятия и интерпретации – как у читателя, так и у самих переводчиков. Резкое переключение между внутритекстовым адресатом говорящего (когда он обращается к персонажу) и внетекстовым читателем показательнее всего демонстрирует глава “The Waking of the Red Witch” («Пробуждение красной ведьмы»), в которой Железны через абстрактные понятия описывает характер и действия богини Исиды. По композиции глава повторяет самое начало романа: третьеличное повествование (*Ведьма Лоджии ворочается во сне и дважды вскрикивает*) сменяется сложным соотношением субъектов:

8. *Let there be ten cannon crashes and remove them from the air and the ear, preserving the nine crowded silences that lie between. Let these be heartbeats, then, and felt throughout the body mystical. In this still center, place a dry skin which has sloughed its snake. Now, let there be no moaning at the bar should a sunken ship return to port.*

Да будет десять артиллерийских залпов – закрой для них ухо, сохрани их из слуха, сохрани лишь девять зияющих между ними безмолвий. Да будут теперь это удары сердца – мистически ощущаемые во всем теле. В покойный этот центр помести сухую кожу, исторгшую из себя змею. И да не разнесутся стоны над побережьем, коли вернется в порт затонувший корабль. Отступи взамен от того темного, как сновидение, что, словно четки греха, падает шквалистым ливнем, холодным и несказанным, тебе на живот. (Л.)

Пусть будут десять пушечных залпов и пусть растворятся они в воздухе, не потревожив слуха, и да будут услышаны девять молчаний, что лежат между ними. И станут они сердцебиениями, сотрясающими основы мира. И в этом средоточье тишины да положат опустевшую кожу, избавившуюся от своей змеи. И стихнут стоны у отмели, призывающие затонувший корабль вернуться в гавань. Заберите лишь кошмарное нечто с его слезами, – ледяными каплями вина, кото-

рые подобны огню, прожигаящему твое лоно. (Д. – Б.)

Дадим десять пушечных залпов и сотрем их из воздуха и слуха, оставив лишь девять напряженных моментов тишины между ними. И обратятся они в сердцебиение некоего сверхъестественного существа. В это средоточие покоя поставим сухую шкурку, что избавилась от своей змеи. И да не будет больше стонов на отмели, призывающих вернуться затонувший корабль. Лишь бы убраться из глубин сна это нечто с его причитаниями о вине, холодными и неизреченными, но огнем сжигающими твое лоно. (Г.)

В данном случае значительную роль сыграло использование разных стратегий перевода местоимения *you*. Перевод Лапицкого сохраняет все императивы, при этом они могут прочитываться двояко: и как обращение к самой Исиде, и как философский диалог с читателем, поскольку до этого все встречающиеся формы также использовали форму единственного числа.

Перевод Ганько активно оперирует инклюзивными формами, снова приближающими читателя к тексту, но не со стороны персонажей, а со стороны самого повествователя. Относительно точным маркером того, что адресат этого высказывания всё же персонаж текста, может служить только последнее предложение этого абзаца, где используется притяжательное местоимение *твой*.

Наконец, анонимный перевод и перевод Денисова – Барышевой в этом абзаце максимально далеко удалены и от самой ведьмы, и от читателя, почти все формы – императив 3-го лица и формы будущего времени. Это порождает странное совмещение субъектов, потому что в последнем предложении есть одновременно и обращение к читателю – заберите, и обращение к персонажу с помощью притяжательного местоимения *твой*.

Далее в тексте переводы Лапицкого и Денисова – Барышевой переводят *Think* как *Подумай / Думай* и тем самым расходятся по своему возможному прочтению: для Лапицкого это возможность продолжать запутывать читателя неясностью, к кому обращен глагол в форме единственного числа – к читателю или к персонажу. Для перевода Денисова – Барышевой, напротив, эта часть главы однозначно прочитывается как обращенная к ведьме, поскольку до этого для апелляции к читателю использовались только формы множественного числа. В переводе Ганько адресатность высказывания нивелируется полностью и формулирует высказывание в информативном регистре, обращенное ко всем сразу и ни к кому в частности – *Лучше думать*.

Наконец, два последних абзаца главы наглядно показывают, что происходит с субъектной перспективой в этом сложном фрагменте:

9. *If you ever loved anything in your life, try to remember it. If you ever betrayed anything, pretend for a moment that you have been forgiven. If you ever feared anything, pretend for an instant that those days are gone and will never return. Buy the lie and hold to it for as long as you can. Press your familiar, whatever its name, to your*

breast and stroke it till it purrs.

Если случилось тебе хоть раз в жизни любить кого-либо, постарайся припомнить это. Если случалось предавать, сделай вид, что тебя простили. Случалось чего-то бояться – поверь хотя б на миг, что те дни ушли и никогда не вернуться. Купи себе ложь и держись за нее, покуда сможешь. Прижми к своей груди наперсника, как бы его ни звали, и ласкай, ласкай его, пока он не замурлычет. (Л.)

Если ты любила когда-нибудь – постарайся вспомнить это. Если ты предавала когда-нибудь – обмани себя, что было даровано тебе прощение. Если ты боялась когда-нибудь – солги на мгновение, что дни те ушли и нет им возврата. Ценою себя купи себе ложь и держись за нее, пока есть для этого силы. Обними своего фамильяра, кем бы он ни был, прижми к груди и гладь его, пусть мурлычет. (Д. – Б.)

Если вы когда-нибудь хоть что-то в жизни любили, попытайтесь это вспомнить. Если вы кого-нибудь предали, сделайте на мгновение вид, будто вас простили. Если вы чего-то боялись, представьте на минуту, что эти дни ушли и уже никогда не вернуться. Покупайте ложь и держитесь за нее так долго, как только сумеете. Прижмите своего фамильяра, как бы его ни звали, к груди и ласкайте до тех пор, пока он не замурлычет. (Г.)

10. *Trade life and death for oblivion, but light or dark will reach your bones or your flesh. Morning will come, and with it remembrance.*

Обменяй жизнь и смерть на забвение, но все равно свет и тьма доберутся до твоей плоти, до мозга костей. Придет утро, а с ним – память. (Л.)

Обменяй жизнь и смерть на забвение, но свет или тьма достигнут прах твой или твою плоть. Придет утро, а с ним – память... (Д. – Б.)

Торгуйте жизнью и смертью в обмен на забвение, но свет или тьма проберут вас до костей или хотя бы до мягкой плоти. Придет утро, а вместе с ним – воспоминания. (Г.)

В переводе Лапицкого формы единственного числа 2-го лица по содержанию (*Прижми к своей груди наперсника...*) интерпретируются как обращенные к ведьме, то есть внетекстовый адресат сменяется внутритекстовым, но грамматически нет точного указания на то, что эти действия делает именно ведьма, использованы формы глагола в среднем роде прошедшего времени (*если случалось*) что позволяет говорить о возможном генеритивном прочтении (изменив контекст, их можно применить и к адресату-читателю). Перевод Денисова – Барышевой однозначно интерпретирует эту часть главы как обращение к персонажу: множественное число в апелляциях меняется на единственное, использованы формы женского рода в прошедшем времени (*если ты любила* и т.д.), что указывает на того, кто это совершал и к кому адресованы эти слова.

Анонимный перевод и перевод Ганько совпадают в последнем абзаце в использовании форм множественного числа в апелляциях и тем самым окончательно запутывают структуру субъектной перспективы. Вначале это было инклюзивное употребление местоимений и форм глаголов 1-го

лица множественного числа, затем использование предложений информативного регистра без указания на конкретного адресата, а ближе к концу фрагмента появляется обращение в форме 2-го лица множественного числа, адресованное, вероятнее всего, к читателю-адресату, при этом основания для такого перехода в самом тексте не указаны.

Итак, нами была рассмотрена усложненная структура субъектной перспективы на примере романа Р. Желязны "Creatures of Light and Darkness". Нарратор регулярно появляется как субъект-говорящий, кроме того, он часто совмещает в себе функции каузатора и авторизатора, обращаясь к вне-текстовому читателю с какими-либо пояснениями или приказами. Субъект-слушающий в романе представлен различными способами: в основном это адресат-читатель, обращение к которому выражено местоимениями и формами глагола 2-го лица. Однако в ряде случаев, как это показано на примере одной главы, роль адресата может быть занята как читателем, так и персонажем. При этом из-за вариативности перевода местоимения «you» возможны сложности с правильным пониманием текста, – в итоге переводы Денисова – Барышевой, Ганько и анонимного автора весьма запутывают читателя. Нельзя сказать, что перевод Лапицкого максимально точен и является исключительно верным, однако это единственный перевод, четко следующий своей стратегии (а в тех случаях, когда нельзя быть уверенным – использующий формы, способные отсылать и к персонажу, и к читателю).

ИСТОЧНИКИ

1. Желязны Р. Порождения Света и тьмы / Пер. с англ. В. Лапицкого. М., 2017.
2. Желязны Р. Создания света – создания тьмы / Пер. с англ. М. Денисова, С. Барышевой. М., 1993. С. 15–173.
3. Желязны Р. Создания Света, Создания Тьмы / Пер. с англ. А.И. Ганько. М., 2003.
4. Zelazny R. Creatures of Light and Darkness. URL: https://bookscafe.net/read/zelazny_roger-creatures_of_light_and_darkness-156503.html#p1 (дата обращения 11.01.2020).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Серия литературы и языка, 1981. Т. 40. Вып. 4. С. 356–367.
2. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
3. Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург, 2017.
4. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко М., 2008. С. 278–281.
5. Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в

русском языке. Семантика нарратива. М., 2010.

6. Сидорова М.Ю. К развитию четырехступенчатой модели анализа текста // Gramatyka a tekst / red. Henryk Fontański, Jolanta Lubocha-Kruglik. Katowice, 2014. Т. 4. С. 6–29.
7. Уржа А.В. Русский переводной художественный текст с позиций коммуникативной грамматики. М., 2016.
8. Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970.
9. Тмарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко М., 2008. С. 277–278.
10. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. № 5. С. 5–31.
11. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Arutyunova N.D. Faktor adresata [The Recipient Factor]. *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1981, vol. 40, no. 4, pp. 356–367. (In Russian).
2. Tyupa V.I. Ocherk sovremennoy narratologii [Essay on modern narratology]. *Kritika i semiotika*, 2002, no. 5, pp. 5–31. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Lavlinskiy S.P., Pavlov A.M. Fantasticheskoye [Fantastic]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 278–281. (In Russian).
4. Sidorova M.Ju. K razvitiyu chetyrehstupenchatoy modeli analiza teksta [Towards the Development of a Four-Stage Text Analysis Model]. *Fontanski H., Lubocha-Kruglik J. (eds.). Gramatyka a tekst* [Grammar and Text]. Katowice, 2014, vol. 4, pp. 6–29. (In Russian).
5. Tamarchenko N.D. Fantastika avanyurno-filosofskaya [Fantastic Fiction Adventurous and Philosophical]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 277–278. (In Russian).

(Monographs)

6. Koz'mina E.Yu. *Fantasticheskiy avanyurno-istoricheskiy roman: poetika zhanra* [Fantastic Adventurous and Historical Novel: Genre Poetics]. Moscow; Ekaterinburg, 2017. (In Russian).
7. Paducheva E.V. *Semanticheskiye issledovaniya. Semantika vremeni i vida v russkom yazyke. Semantika narrativa* [Semantic Research. The Semantics of Time and Type of Verb in the Russian Language. The Semantics of Narrative]. Moscow, 2010. (In Russian).

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

9. Urzha A.V. *Russkiy perevodnoy khudozhestvennyy tekst s pozitsiy kommunikativnoy grammatiki* [Russian Literary Translation in the View of Communicative Grammar]. Moscow, 2009. (In Russian).

10. Uspenskiy B.A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of Composition]. Moscow, 1970. (In Russian).

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

Филатова Ганна Алексеевна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры русского языка, специалист по учебно-методической работе кафедры русского языка. Научные интересы: коммуникативная грамматика, переводоведение, лингвистика текста.

E-mail: gphilatova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8911-0350

Ganna A. Filatova, Lomonosov Moscow State University.

Post-graduate student at the Department of Russian Language, specialist in teaching methods at the Department of Russian Language, Faculty of Philology of the MSU. Research interests: communicative grammar, translation studies, linguistics of text.

E-mail: gphilatova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8911-0350

Обзоры и рецензии Surveys and Reviews

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00056

А.Х. Гольденберг (Волгоград)

Н.В. ГОГОЛЬ И РУССКАЯ ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

Аннотация. Рассматриваются актуальные аспекты проблемы «Гоголь и русская духовная культура», представленные в докладах участников научной конференции «XIX Международные Гоголевские чтения» в Москве и Иерусалиме. На конференции обсуждались традиции древнерусской и святоотеческой литературы в поэтике писателя, творческие связи с выдающимися духовными писателями-современниками, отношение к идейным доктринам славянофилов и западников. Внимание докладчиков было уделено специфике христианского миросозерцания Гоголя, его эволюции, формам отражения в идейной и образной структуре художественных и публицистических произведений писателя. Обсуждались «Выбранные места из переписки с друзьями» как художественная проповедь и духовное завещание Гоголя, связь писателя с русской гомилетической традицией, проблема человека у Гоголя сквозь призму христианской антропологии в широком историко-литературном и философском контексте (Сковорода, Радищев, Карамзин, Веневитинов, И. Киреевский, Достоевский, Толстой, Чехов, Мандельштам и др.), сопоставление творчества Гоголя и мировой духовной культуры (Конфуций, Кьеркегор), осмысление духовного дискурса творчества Гоголя в русской религиозно-философской мысли XX века (В. Зеньковский, Ю. Говоруха-Отрок, В. Розанов, Н. Рерих, С. Аверинцев и др.). Важными темами конференции стали паломничество Гоголя в Святую землю и его роль в творческой биографии писателя, поэтапная реконструкция маршрута Гоголя по Святой земле в 1848 г., сравнение его с описаниями путешествий в русской паломнической литературе, круг общения писателя в ходе его путешествия, оценка им нравственного итога своей поездки. Конференция продемонстрировала многообразие современных подходов к проблеме «Гоголь и русская духовная культура» и перспективы ее научного исследования.

Ключевые слова: Гоголь; религиозное мировоззрение; творческая биография; паломничество; духовная культура; гомилетика; проблема человека; христианская антропология.

A.Kh. Goldenberg (Vologograd)

N.V. Gogol and Russian Spiritual Culture: An Experience of Comprehension

Abstract. The paper examines the actual aspects of the problem “Gogol and Russian spiritual culture”, presented in the reports of the participants of the scientific conference “19th International Gogol Readings” in Moscow and Jerusalem. The conference discussed the traditions of ancient Russian and patristic literature in the poetics of the writer, creative ties with outstanding spiritual writers and contemporaries, attitude to the ideological doctrines of the Slavophiles and Westerners. The speakers’ attention was paid to the specifics of Gogol’s Christian worldview, its evolution, and the forms of reflection in the ideological and figurative structure of the writer’s artistic and journalistic works. “Selected places from the correspondence with friends” were discussed, such as Gogol’s artistic preaching and spiritual testament, the writer’s connection with the Russian homiletical tradition, Gogol’s problem of man through the prism of Christian anthropology in a broad historical, literary and philosophical context (Skovoroda, Radishchev, Karamzin, Venyevitov, I. Kireyevsky, Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov, Mandelstam, etc.), comparing the works of Gogol and the world spiritual culture (Confucius, Kierkegaard), comprehending the spiritual discourse of Gogol’s works in the Russian religion and philosophical thought of the 20th century (V. Zenkovsky, Yu Govorukha-Otrok, V. Rozanov, N. Roerich, S. Averintsev and others). The important topics of the conference were Gogol’s pilgrimage to the Holy Land and its role in the writer’s creative biography, a phased reconstruction of Gogol’s route through the Holy Land in 1848, its comparison with travelogues in Russian pilgrimage literature, the writer’s circle of contacts during his journey, his assessment of the moral outcome of his trip. The conference demonstrated a diversity of modern approaches to the problem “Gogol and Russian spiritual culture”, as well as the prospects for further academic research.

Key words: Gogol; religious worldview; creative biography; pilgrimage; spiritual culture; homiletics; human problem; Christian anthropology.

В современной науке о Гоголе назрела насущная необходимость осмыслить место и роль русской духовной культуры в жизни и творчестве писателя. Этой проблеме были посвящены XIX Международные Гоголевские чтения – ежегодный научный форум, организуемый московским мемориальным музеем и научной библиотекой «Дом Гоголя». Он прошел с 27 марта по 3 апреля 2019 г. в Москве и Иерусалиме. Тема чтений – «Гоголь и русская духовная культура» – охватывала широкий круг вопросов, связанных с изучением художественного мировоззрения писателя и его творческой биографии. Особое место занимает в ней паломничество Гоголя в Святую Землю в 1848 г. Благословение на него от святителя Иннокентия Херсонского писатель получил еще в 1842 г., незадолго до публикации первого тома «Мертвых душ». Однако внутреннюю готовность к поездке ко Гробу Господню он ощутил лишь

через пять лет. Это были годы духовных исканий, драматических коллизий, связанных с работой над вторым томом поэмы и «Выбранными местами из переписки с друзьями». Годы тяжелой болезни и чудесного исцеления, о которых Гоголь рассказал в «Предисловии», открывающем книгу писем. И это было время его обращения к опыту святоотеческой литературы и русской духовной культуры. Программа конференции была нацелена на то, чтобы с учетом новых материалов и исследований определить значение этого опыта в жизни и творчестве писателя.

В ходе чтений состоялись две научные сессии – московская и иерусалимская. Благодаря деятельной поддержке международной общественной организации «Императорское Православное Палестинское общество» участники конференции получили возможность отправиться по следам паломничества Гоголя. В своем приветствии председатель этой организации С.В. Степашин подчеркнул: «Поддержка науки является составной частью гуманитарной деятельности, которую ИППО ведет в нашей стране и за рубежом, поэтому мы с особой радостью проводим совместную с “Домом Гоголя” выездную сессию XIX Гоголевских чтений на территории Сергиевского подворья в Иерусалиме».

Пленарное заседание московской части чтений открыл патриарх отечественного гоголеведения **Ю.В. Манн** (РГГУ, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН), главный редактор Полного академического собрания сочинений и писем Гоголя в 23 томах. В своем докладе «*Гоголь и Кьеркегор: точки сближения*» ученый подробно проанализировал эстетические взгляды и художественную практику этих писателей и мыслителей. Они были современниками, но ничего друг о друге не знали. Тем разительней обнаруженные исследователем несомненные черты их общности. Это прежде всего анализ видов страха, описание различных поведенческих категорий, таких как молчание, резкие движения (прыжок) и т.д. В докладе было подчеркнуто, что постановкой и решением этих проблем как Гоголь, так и Кьеркегор ознаменовали предвестие новых и новейших, модернистских и постмодернистских течений. Важный аспект темы, затронутый в докладе, – развитие и взаимодействие традиций Гоголя и Кьеркегора в русской духовной культуре со второй половины XIX века, когда датский мыслитель стал в России предметом глубокого внимания и изучения. Подчеркнута роль в этом процессе Петера Эммануила Гансена, а также признание и высокая оценка Кьеркегора Львом Толстым.

Китайская исследовательница **Сун Инъань** (Нанькайский университет) в докладе «*Конфуций и Гоголь: диалог гуманистических идей через столетия*» выявила целый ряд созвучий в идейном наследии Конфуция и Гоголя. В основу доклада легло сопоставление идеи социокультурной соотнесенности человека и его места, обнаруживаемой в текстах обоих авторов. Наличие в них общечеловеческих гуманистических ценностей как ключевых концептов духовной культуры русского и китайского народов – важнейшее условие, способствующее их межкультурному диалогу.

В докладе **В.А. Воропаева** (МГУ им М.В. Ломоносова) «*Гоголь и*

«Добротолюбие» (К постановке вопроса)» была рассмотрена роль этого источника в духовных исканиях Гоголя. «Добротолюбие» – не конкретное произведение, а жанр компиляции святоотеческих творений на ту или иную тему. Эта важнейшая аскетическая книга Православия, созданная трудами двух преподобных – грека Никодима Святогорца и выходца из восточной Руси Паисия Величковского, – впервые была издана в Венеции в 1782 г. под греческим названием «Филокалия» (букв. любовь к благу или к прекрасному, т.е. благолюбие), а на русский язык переведена как «Добротолюбие». Здесь имеется в виду духовная красота, достигнутая святыми подвижниками и доступная хотя бы отчасти всем, кто стремится приобщиться к их опыту. В 1793 г. в Москве был издан славянский перевод книги преподобного Паисия Величковского. Несомненное влияние славянское «Добротолюбие» оказало на И.В. Киреевского, которому принадлежит первое жизнеописание преподобного Паисия Величковского и инициатива издания святоотеческих творений в Оптиной Пустыни. Именно «Добротолюбие» на церковнославянском языке в переводе преподобного Паисия Величковского читал Гоголь. Есть все основания полагать, что оно стало для него питающим внутреннюю жизнь «хлебом насущным».

Таня Попович (Белградский университет) представила доклад «Топосы и образы отшельничества в прозе Н.В. Гоголя: литературный контекст». Для анализа анахоретских топосов в художественной прозе писателя она выбрала повести, в центре которых находится история жизни главного героя, построенная по модели агиографии или биографии: «Вий», «Портрет», «Записки сумасшедшего» и «Шинель». Они рассматриваются в сравнительном контексте произведений Л.Н. Толстого, Г. Флобера, А.П. Чехова и др. Внимание сербской исследовательницы преимущественно сосредоточено на взаимоотношениях между гипотекстами (пустынножительские агиографии) и гипертекстами (тип анахорета и юродивого в художественной прозе Гоголя и других писателей XIX в.). В повестях Гоголя житийная структура либо разрушена, либо иронически перевернута. Вместо внешней пустыни, места для духовного подвига, герои гоголевских повестей, носящие маски мучеников и подвижников, дошли до внутренней душевной пустоты или, по словам А.М. Ремизова, «сердечной пустыни», которая не ведет их к метаноии и духовному преображению. О роли топоса пустыни у Гоголя шла речь и в докладе **Е.А. Иваньшиной** (Воронежский государственный педагогический университет) «Пустыня как материальное и духовное пространство в творчестве Н.В. Гоголя». Пустынный мотив актуализируется как в художественном творчестве, так и в публицистике писателя. Гоголевский образ пустыни наделен двойным значением: эмпирическим и метафизическим. В статьях об истории и географии пустыня – пространство, породившее особый характер народов; в художественных текстах пустыня (и ее корреляты) – пространство, в котором герой подвергается испытанию. Гоголевская пустыня совмещает в себе такие коннотации как *рождающая утроба* и *пространственное*

перепутье; здесь пересекаются внешнее и внутреннее пространства и открывается изнаночная сторона существования; это и пространство дематериализации, где отключается суетный мирской взгляд (для него здесь нет пищи) и открывается взор духовный. В своем негативном значении пустыня – синоним пустоты.

Другой аспект проблемы художественного пространства Гоголя был затронут в докладе **И.А. Есаулова** (Литературный институт им. А.М. Горького) «Родное и вселенское в творчестве Гоголя». В свое время Вяч. Иванов применил эти понятия, раскрывая главную особенность Достоевского. Применим ли такого рода инструментарий, когда мы пытаемся понять глубинные интенции Гоголя? Именно эта проблема стала центральной для доклада. Его автор сосредоточился на рассмотрении некоторых неочевидных особенностей гоголевской поэтики. Например, обратился к обозначению первых созерцателей «экипажа» Чичикова в начале «Мертвых душ»: двух русских мужиков и молодого человека, – предлагая новое понимание этого эпизода. «Чуть не слетевший от ветра» картуз молодого человека докладчик сопоставил с картузом Петрушки: тем самым намек на финальный взлет-полет птицы-тройки, согласно аргументации Есаулова, имплицитно содержится уже в первом абзаце гоголевской поэмы – благодаря авторской акцентуации стремительности движения. Проблематизируемое «родное», не переставая быть таковым, обретает в финале поэмы вселенские атрибуты. То же самое происходит и в финале «Миргорода», и в финалах некоторых других произведений Гоголя: такова основная идея докладчика.

Материал, уточняющий круг духовного общения писателя, был представлен в сообщении **В.С. Карташова** (Первый Московский государственный медицинский университет им. И.М. Сеченова). Оно содержало биографические сведения о духовнике Гоголя, священнике несохранившейся московской церкви Саввы Освященного на Девичьем поле («Саввинской, что на Саввинской улице») Пречистенского собо́ра Иоанне Диомидовиче Никольском (1785 – около 1874), а также воспоминания Погодиных и архивные данные о нем. Познакомившись с Гоголем в 1842 г., отец И.Д. Никольский был рядом с ним и в последние дни его жизни.

Вопросы и проблемы, поставленные на пленарных заседаниях в Москве и Иерусалиме, нашли свое преломление и развитие в работе секций «Христианская антропология Гоголя», «Гоголь и духовное наследие России», «Гоголь и русская религиозная мысль XX века», «Христианское мирозерцание Гоголя».

Особенности гоголевской философии человека рассматривались на конференции в историко-литературном контексте. Так, доклад **А.В. Денисовой** (Санкт-Петербургский университет МВД России) «Радищев, Гоголь, Достоевский о человеке и вере» был посвящен пониманию проблемы человека в произведениях А.Н. Радищева, Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского. Основой для такого соотнесения

послужил тезис о героическом как основополагающем свойстве русского национального характера. Если в образах героев произведений Радищева (Ермак, Бова) героическое понималось их автором как частная черта отдельного персонажа и не определяло концепцию национального характера в целом, то Гоголь представлял богатырское-героическое как основу подвигов казачества в защиту православной веры («Тарас Бульба»). Именно эти качества, по мнению писателя, и стали сутью русского характера. По Достоевскому же, истинное русское богатырство проявляется не сверхчеловеческой физической мощью, а духовной крепостью, незыблемой даже в тяжелейших испытаниях (статья «Фома Данилов, замученный русский герой» в январском выпуске «Дневника писателя» за 1877 год). Православный народ способен понять и по достоинству оценить эти подвиги, потому что и сам в целом является, как пишет Достоевский, «богатырем». Такой взгляд на народ-богоносца генетически восходит и к художественным воззрениям Гоголя.

С.А. Шульц (Ростов-на-Дону) в докладе «*Радищев, Гоголь, Мандельштам: к метафизике человека и истории*» сопоставил антропологические воззрения трех крупнейших писателей XVIII–XX вв. В «Путешествии из Петербурга в Москву», в трактате «О человеке, его смертности и бессмертии» Радищев часто наряду с концептом «человек» использует родственные ассоциативные термины «душа», «сердце», «внутренность». Это вызвано не только сентименталистскими веяниями с их вниманием ко всяким проявлениям чувствительности, но и намного более широким восприятием человека в его человечности и в его историчности, поскольку целью истории Радищев считает утверждение достоинства личности. Отношение Гоголя-писателя к истории – эстетизированное, так как его интересует не правда факта или исторических деталей, а сам подвижный смысл истории, как он открывается искусству. Это означает творческое преобразование истории как внешнего во внутреннем опыте искусства. Человек в истории для Гоголя интереснее самой истории. Мандельштам, опираясь на идейное наследие Радищева и Гоголя, неизменно сопрягает изображение человека с двумя основными планами: физическим космосом (условно: «природа») и историческим космосом (условно: «культура»), делая их коррелятами. В его текстах, созданных после 1917 г., утверждается идея человечности и достоинства личности.

Тема «Гоголь и духовное наследие России» была представлена на чтениях во всем многообразии ее проблематики. Активно обсуждалось отношение Гоголя к идейной и эстетической доктрине славянофилов. **Е.И. Анненкова** (РГПУ им. А.И. Герцена) в докладе «*“Древнерусская православно-христианская образованность” в интерпретации Н.В. Гоголя и И.В. Киреевского*» сопоставила воззрения Гоголя и Киреевского на те формы русского просвещения и «православно-христианской образованности», которые формировались в рамках древнерусской культуры и затем подвергались определенной трансформации в Новое время. Художник и мыслитель были убеждены в необходимости

поддержания духовно-культурной преемственности как в развитии русского общества в целом, так и в историко-литературном процессе. Вместе с тем выявляются те аспекты размышлений двух современников, которые свидетельствуют не только о личностной особенности каждого, но и о различии мышления философа и литератора. Особое внимание в докладе было обращено на методологию славянофильского «дела», о чем немало говорил Киреевский, и на результативность писательского слова, волновавшую Гоголя.

Тема доклада **И.А. Виноградова** (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) «*Славянофил-государственник. Гоголь в движениях эпохи*» связана с нерешенным до сих пор в осмыслении наследия Гоголя вопросом о месте писателя в противостоянии современных ему течений славянофильства и западничества. Впервые на основании многочисленных источников докладчиком предложено понимание общественно-политической позиции Гоголя как славянофила-государственника. Будучи неизменным сторонником единства славян, Гоголь придерживался глубоко «охранительных» взглядов по отношению к русской государственности. Во главу угла славянофильства он ставил интересы России как уникального государства единственного славянского народа, сохранившего в истории свою независимость и самобытность. Автор доклада приходит к выводу, что Гоголь стоял определенно выше и западничества, и многих представителей славянофильского направлений, ибо по целому ряду вопросов превосходил не только далеких от него западников, но и гораздо более близких ему «восточников», которые тоже не достигали масштабности и объективности гоголевского художественного видения.

В докладе **Ю.Н. Сытиной** (Московский государственный областной университет) «*Тройка и железная дорога как камень преткновения для западников и славянофилов*» предметом исследования стала полемика вокруг гоголевского образа несущейся Руси-тройки, субстанциальность которого подчеркнул К.С. Аксаков, дав восторженную оценку финалу поэмы. В споре с критиком-славянофилом «западник» Белинский предложил альтернативный символ России, отсылающий не к прежней «святой Руси», а к обновленной «прогрессом», – символ железной дороги. Художественной репликой в адрес гоголевской тройки стал «Тарангас» В.А. Соллогуба, где пророческий пафос финала «Мертвых душ» высмеивается исходя из прагматического здравого смысла, с точки зрения которого сама проблематика споров о пути России умозрительна и несостоятельна. В дальнейшем в полемику включился Достоевский, вновь актуализировав образы живой тройки и механической железной дороги. В его реализме «в высшем смысле» они разрастаются в символы уже не просто разных путей развития России, но двух начал бытия: органического, при всем безудержье, стремящегося к святости, и мертвого, inferнального. В главном же Достоевский сходится с Гоголем: основополагающим у него также оказывается пасхальный архетип, свойственный русской духовной культуре.

О соотношении слова писателя и его личности размышляла в своем докладе **Л.А. Сапченко** (Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова) «*“Верное зеркало человека”*: *“Авторская исповедь” Н.В. Гоголя и “Что нужно автору?” Н.М. Карамзина*». Исследовательница обнаружила ряд опорных точек «Авторской исповеди» Гоголя, прямо соотносящихся со статьей Карамзина «Что нужно автору?». Утверждение Карамзина, что «творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей», у Гоголя преобразуется в мысль о том, что автору с душой неопрятной, невоспитавшейся не дано сказать правды, ибо, опять же, по словам Карамзина, «дурной человек не может быть хорошим автором». В связи с этим одной из ведущих в «Авторской исповеди» становится тема самовоспитания писателя в его стремлении исполнить свой духовный и нравственный долг. Доклад **В.Д. Денисова** (Российский государственный гидрометеорологический университет) «*Гоголь и любомудры*» был посвящен дружеским и литературным отношениям, которые в 1830-е годы писатель установил с большинством бывших членов Общества любомудрия – московского литературно-философского кружка (1823–1825). Некое единомыслие с ними докладчик обнаруживает в переключке статей гоголевского сборника «Арабески» (1835) с произведениями бывших любомудров в журнале «Московский Вестник» (1827–1830) и в сборнике «Проза» (1831) поэта-философа Д.В. Веневитинова. Это сходство проявляется на жанрово-композиционном и тематическом уровне, в названиях, проблематике, мировоззренческой позиции. Вероятно, тем самым Гоголь хотел показать свою верность идеям и представлениям любомудров, стремление по-своему продолжить их путь, не скрывая и определенных разногласий с ними.

Место Гоголя в истории славянских литератур было рассмотрено **А.В. Липатовым** (Институт славяноведения РАН) в докладе «*Русские, украинские и польские составляющие самопонимания Гоголя*». Ученый высказал мнение, что творчество этого украинца ознаменовало не только одну из вершин русской литературы, но и ее вхождение на европейский Парнас. При этом в общем контексте истории славянских литератур того времени Гоголь в своих произведениях на украинские темы был в череде тех своих земляков, русскоязычное творчество которых дает основание говорить об украинской школе в русской литературе как об историко-типологическом аналоге украинской школы в польской литературе той же самой поры. **Владимир Биловески** и **Лариса Сугай** (Университет им. Матея Бела в Банской Быстрице), авторы доклада «*Святой схимник и колдун: интерпретация повести Н.В. Гоголя “Страшная месть” и проблемы ее перевода на словацкий язык*», предложили рассмотреть противопоставленные образы схимника и колдуна через призму переводов повести на словацкий язык. Что касается образа святого схимника, значимых различий в этих переводах не наблюдается. Церковно-славянская лексика предопределяет лексическую и эмоциональную близость переводов и оригинала. Образ же колдуна построен на словах,

соотнесенных с лексическим гнездом слова «чудо». Они употреблены Гоголем 28 раз, и практически все являются прямыми характеристиками отца пани Катерины. Передать эту гоголевскую полисемию по-словацки невозможно. По наблюдениям докладчиков, Гоголь создает образ колдуна на контрасте и игре смыслами и звуками паронимов «чудной и чудный», на их противопоставлении и неразличении в целом ряде случаев.

Значительная часть докладов была посвящена отражению традиций духовной литературы в произведениях писателя. Центром внимания в докладе **Л.Ф. Луцевич** (Варшавский университет) «*“Нужно сделаться истинным христианином” (Н.В. Гоголь о христианском служении)*» стали «Выбранные места из переписки с друзьями» как развернутое духовное исповедание/завещание, наследующее традицию духовных грамот древнерусских церковных иерархов, обращенных к монашествующей братии. Структурно-семантическая основа духовной грамоты включает: краткое изложение основ христианского вероучения; исповедание грехов, раскаяние, покаяние; духовные наставления пастве; просьбы завещателя о прощении собственных согрешений с одновременным разрешением и прощением грехов своей пастве. Эти составляющие присутствуют в гоголевском произведении в определенной динамике. Покаяние и попытки христианского осознания грехов Гоголь связывает с «историей своей души», которую являют его сочинения. Тема обновления, перерождения души – центральная тема христианства – доминирует в «Переписке». Писатель, осознавая свое избранничество, верит, что само Провидение внушает ему «желание быть лучшим», а также способ, как достичь этого. Его проповедническое наставление соотечественникам: «сделаться истинным христианином нельзя по воображению», нужно реально «сделаться лучшим» – это и есть первый шаг на пути истинного обращения.

По мнению **Т.Э. Демидовой** (Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова), автора доклада «*Осмысление Н.В. Гоголем “Лестницы” И. Лествичника в поэме “Мертвые души”*», поэтичная «Лествица», кроме идейного содержания, была для писателя образцом высокого библейского слова. Образ лестницы, пронизывающий поэму, навеян именно книгой Лествичника. Он анализируется как полифункциональный символично-метафорический образ: это лестница в высоком значении слова как идеал духовного роста человека; сам принцип «проверки» персонажей способностью к движению вверх; лестница как сюжетно-композиционная модель. Было обращено внимание на то, что в финале второго тома поэмы Гоголь практически цитирует «Лествицу».

В докладе **Д.П. Овчинникова** (Шуйский филиал Ивановского государственного университета) «*Философия Г.С. Сковороды в “Женитьбе” Н.В. Гоголя*» утверждалось, что одним из истоков символической основы комедии Гоголя «Женитьба» явились идеи философии украинского духовного мыслителя Г.С. Сковороды. Еще при жизни Гоголя поэтические

тексты легендарного земляка исполняли странствующие кобзари. Отражая близкое Гоголю символическое мироощущение масштабности и многозначности изображаемого, образ птицы, которой тесно в пещере, и мотив восхождения духа из стихотворений «Сада Божественных песен» Сковороды проливают свет на метафизическую конструкцию «Женитьбы».

И.И. Просвиркина и **О.А. Пороль** (Оренбургский государственный университет) посвятили свой доклад «*Библейское слово в книге Н.В. Гоголя “Выбранные места из переписки с друзьями”*» анализу функционирования библейского слова в художественном мире Гоголя. Он был осуществлен в семантическом аспекте с применением метода текстовых параллелей. Выявленные параллели показывают стилистическое своеобразие прозы Гоголя, открывают новые смысловые отношения, обозначая доминирующую ценностную установку мироощущения писателя – осознание ценности инобытия, преодоление мгновенности человеческого земного существования.

К.К. Джафарова (Дагестанский государственный университет народного хозяйства) в докладе «*Полижанровость и проповедническое слово Гоголя*» проанализировала проблему жанрового своеобразия книги «Выбранные места из переписки с друзьями». Напоминая о значении жанра прозаического сборника для Гоголя, автор исследует феномен «текста в тексте» и эволюцию циклической формы в творчестве писателя. Особое внимание при этом уделяется сопоставлению двух гоголевских книг, содержащих публицистические тексты, – «Арабесок» и «Выбранных мест из переписки с друзьями». «Прямое» авторское слово в «Выбранных местах» соотносится с жанрами проповеди и исповеди, а также с лирическим началом в книге.

Т.А. Волоконская (Саратовский национальный исследовательский госуниверситет им. Н.Г. Чернышевского) в докладе «*Сюжет гибели церкви в художественных произведениях Гоголя*» на материале художественных произведений писателя рассмотрела сюжет гибели церкви как реального, посягательства на пространство, которое служит символом внутреннего духовного пространства человека, своевольно выходящего из-под власти божественных предписаний. Ключевыми мотивами, формирующими указанный сюжет, являются: проникновение в церковное пространство нечисти и связанных с потусторонним миром персонажей; совершение в церкви действий нерелигиозного характера или имеющих отношение к иному, нехристианскому культу; запустение и физическое разрушение церкви, символизирующее кризис религиозного сознания персонажей. Но в этом последнем состоянии заключается и основание для дальнейшего возрождения человеческой души – и строительства обратившимся грешником новой церкви. Попытку семантического анализа одного из многозначных гоголевских словосочетаний предпринял **Д.Л. Рясков** (Саратовский национальный исследовательский госуниверситет им. Н.Г. Чернышевского) в докладе «*Понятие “неестественная сила” в художественном и эпистолярном наследии Гоголя*». «Неестественная

сила» – специфическое словосочетание, встречающееся в художественных текстах и письмах Гоголя, которое привлекает внимание некоторой семантической неопределенностью и нетипичностью. Тем не менее указанную фразу в том или ином виде можно встретить в «Ревизоре», «Шинели», «Мертвых душах» и ряде других гоголевских текстов, что свидетельствует об определенной значимости понятия для самого автора. В докладе анализировалось изменение смысловых оттенков словосочетания в зависимости от употребления в каждом конкретном контексте.

Проблемам критической рецепции творчества Гоголя была посвящена работа секции «Гоголь и русская религиозная мысль XX века».

В.В. Высоцкая (Университет Российской академии образования) в докладе «*В. Зеньковский и В. Гиппиус о мировоззрении Гоголя*» отметила, что В. Гиппиус эстетическое развитие Гоголя интерпретирует в связи с эволюцией его личности, когда юношеский индивидуалистический мессионизм сменяется эстетическим индивидуализмом 1830-х гг., а затем происходит поворот к морализму и, наконец, к религии. В гоголевских работах В. Зеньковского разных лет религиозная тема у Гоголя развита как основная. В его трактовке религиозное сознание приводит Гоголя к мысли о моральном преображении людей. Однако соединение идейных заданий с художественными и требование психологической достоверности делало задачу автора исключительно сложной, что стало причиной внутренней драмы писателя. Исходной мыслью доклада **Н.В. Капустина** (Ивановский государственный университет) «*Ю.Н. Говоруха-Отрок в полемике с В.В. Розановым: истолкование Гоголя*» стал тезис о том, что розановский взгляд на Гоголя, уже не раз описанный историками литературы, обычно подается изолированно, без достаточной рефлексии со стороны современников. Между тем Говоруха-Отрок был одним из наиболее глубоких оппонентов Розанова. Основой полемических утверждений явилась новаторская для русской литературной критики рубежа XIX–XX вв. мысль о христианском мировоззрении Гоголя. В свете этого понятно, почему Говоруха-Отрок не соглашался с представлением Розанова о гоголевском «демонизме», выдвигая целый ряд аргументов, на которые было обращено особое внимание докладчика.

В докладе **В.Ш. Кривоноса** (Самарский государственный социально-педагогический университет) «*Гоголевские темы и мотивы в романе Д.С. Мережковского “Антихрист (Петр и Алексей)”*» рассматривались функции гоголевских тем и образов в романе одного из самых ярких представителей «нового религиозного сознания» Серебряного века Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)». Для понимания принципиально значимых аспектов романа, занимающего особое место в «резонантном» пространстве русской литературы, существенно, что в Петербурге Мережковского, как и в Петербурге Гоголя, сны невозможно отличить от яви, а явь неотличима от сна. Переключки миров Гоголя и Мережковского, не просто активно использующего гоголевские темы и образы, но преобразующего их в соответствии со своим замыслом,

привела, с одной стороны, к усилению гоголевского смыслового пласта в романе, а с другой – к порождению новых смыслов, определивших его художественное и историософское своеобразие.

Е.В. Сартаков (МГУ им. М.В. Ломоносова) продемонстрировал в своем докладе *«Гоголь в церковной периодике Сербии начала XX века»*, что к началу XX века сербские критики вслед за русскими публицистами осознали, что многомерное творчество Гоголя никак не вписывается в прокрустово ложе социальной схемы Белинского – Чернышевского (в Сербии такого же Гоголя отстаивал Св. Маркович и его многочисленные адепты), поэтому сербская церковная пресса предложила много интересных трактовок Гоголя. В 1902 г. была впервые переведена на сербский язык книга Гоголя *«Размышления о божественной литургии»*. По мнению сербских религиозных публицистов, решающая роль в процессе воцерковления русской литературы принадлежит именно Гоголю. Они неоднократно подчеркивали, что при анализе творчества Гоголя нельзя говорить о «переломе» или «надрыве», речь идет о непрерывном процессе. Кроме того, в белградском журнале *«Христианская мысль»* (1902) был опубликован автограф письма Гоголя родителям из Нежина (1822). В докладе подробно прослежена история его нахождения в Национальной библиотеке Белграда.

Доклад **К.Г. Кацадзе** (Ивановский государственный университет) *«“Великий махатма Гоголь” (Н.В. Гоголь в “Листах дневника” Н.К. Рериха)»* был посвящен демонстрации принципиального значения фигуры Гоголя для Рериха. Цитаты из гоголевских текстов (писем, статей, художественной прозы) становятся неоспоримой базой основополагающих идей художника. Его сближает с Гоголем потребность в создании «дельной» прозы (публицистической или духовной направленности) как, может быть, более быстродейственного средства для изменения общественного сознания по сравнению с творчеством чисто художественным, которое они пытаются комментировать. Для обоих характерны профессиональное изучение истории, глубокая (правда, в разных аспектах) причастность к театру, серьезный интерес к архитектуре, ботанике и в целом некая синтетичность личности, стремление к единению науки и искусства.

В докладе **Ю.В. Балакшиной** (РГПУ им. А.И. Герцена, Свято-Филаретовский православно-христианский институт) *«Диалог церкви и светской культуры: “модель” Гоголя в оценке Аверинцева»* рассматривались особенности восприятия и развития С.С. Аверинцевым одной из ключевых проблем в творчестве позднего Гоголя – проблемы отношения церкви и светской культуры. В случае с Гоголем диалог церкви и культуры осуществлялся в сфере художественного творчества и зашел в тупик. Аверинцев присоединяется к тем, кто считает, что жизнь привела писателя в ситуацию неразрешимого конфликта, который «буквально загнал в гроб Гоголя», – «конфликта между комическим гением и православной совестью». Можно предположить, что «парадокс» Гоголя повлиял на формирование идеи Аверинцева о двух творческих

принципах – античной литературы и ближневосточной словесности. Выявляя их разность, доходящую до противоположности, Аверинцев, тем не менее, находит основания для возможного диалога: у того и другого народа, породившего эти принципы, «в центр культуры и жизни ставится то, что выговорено в слове». Слово-Логос можно считать тем главным «пунктом», в котором происходит рецепция Аверинцевым «модели» Гоголя. Борьба с разрушением слова для того и другого связаны с верой в Слово, бывшее в начале у Бога, и творческой жизнью слова человеческого, проявляющего себя и в художественных поисках Гоголя, и в филологических штудиях Аверинцева.

На пленарном заседании иерусалимской части конференции, проходившем в Народной трапезной Сергиевского подворья, были представлены исследования, непосредственно связанные спаломничеством Гоголя в Святую землю.

Доклад **А.Х. Гольденберга** (Волгоградский государственный социально-педагогический университет) *«Свидание в Иерусалиме: Гоголь и Иннокентий Херсонский»* был посвящен роли выдающегося духовного писателя и проповедника русской церкви, святителя Иннокентия Херсонского в творческой биографии Гоголя. Иннокентий в апреле 1842 г. благословил писателя на паломничество ко Гробу Господню. Между ними возникает столь тесная духовная связь, что, посылая Иннокентию в мае 1842 г. только что вышедший первый том *«Мертвых душ»*, Гоголь назначает преосвященному через два года новую встречу – в Иерусалиме – после завершения второго тома поэмы. Писатель также просит его о духовном покровительстве над своими близкими. Новую страницу в отношениях с пастырем открыла книга *«Выбранные места из переписки с друзьями»* и отзыв святителя о ней. Ответ Гоголя носит исповедальный характер, позволяющий уточнить внутренние мотивы создания книги и ее творческую историю. В докладе были прослежены связи образов и мотивов *«Выбранных мест»* с проповедями Иннокентия, изданными М. Погодиным в 1843 г., обнаружены прямые переклички с ними во втором томе *«Мертвых душ»*. Надежда Гоголя на встречу с Иннокентием в Иерусалиме не сбылась. Синод, ссылаясь на сложные политические отношения с Турцией, не разрешил архиепископу поездку в Палестину. Однако интенсивный духовный и литературный диалог с Иннокентием Херсонским стал одним из важнейших событий в творческой биографии Гоголя 1840–1850-х годов и свидетельством той роли, которую играли в позднем творчестве писателя традиции русской гомилетики.

Основой доклада **М.И. Щербаковой** (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) стали материалы ее книги *«В преддверии Русской Палестины. Летопись Русской Духовной Миссии в Иерусалиме. 1847–1854»*, подготовленной к 170-летию учреждения в Иерусалиме Русской духовной миссии. Святая Земля, какой ее увидели первые сотрудники Русской духовной миссии – архимандрит Порфирий (Успенский), иеромонах Феофан (Говоров) и двое студентов-выпускников столичной Духовной семинарии –

описана русскими паломниками тех лет (Н.В. Гоголь, П.А. Вяземский, А.Н. Муравьев, архимандрит Софония (Сокольский) и др.). Их письма, статьи и книги, охватывающие широкий спектр тонких наблюдений и художественных образов, до сих пор служат богатейшим источником сведений о состоянии палестинских святынь и о событиях вокруг них накануне Крымской войны 1853–1856 гг. Российским консулом в Бейруте и Палестине с 1839 г. состоял К.М. Базили – товарищ Гоголя по Нежинской гимназии, сопровождавший писателя в его поездке по Святой Земле. Исключительно важным источником сведений о Сирии и Палестине стала в середине XIX в. его книга «Сирия и Палестина под турецким правительством в историческом и политическом отношении». Результаты самоотверженных трудов первого состава Русской духовной миссии в Иерусалиме часто недооцениваются. Между тем в документах эпохи, представленных в книге М.И. Щербаковой, ясно звучит глубокое уважение восточного мира к северной православной державе, посланцы которой являли собой образец благочестия и учености, деятельной помощи христианам в устройении и украшении храмов, в организации училищ, устройстве больниц, пример высокого служения вере.

В докладе **В.М. Гуминского** (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) «Гоголь и Иерусалим» паломничество Гоголя было рассмотрено в контексте русской и мировой литературы путешествий. Автор доклада на основании письменных и «вещественных» свидетельств произвел поэтапную реконструкцию маршрута Гоголя по Святой земле в 1848 г. и сравнил его с описаниями путешествий в русской паломнической литературе. Исследователь выявил и охарактеризовал круг общения писателя в ходе его путешествия, подробно остановившись на теме «Гоголь и митрополит Петры Иорданской Мелетий (“Святой Петр”)». Пристально внимание было уделено установлению «тайной связи» между паломничеством Гоголя и работой над «Мертвыми душами». В докладе были поставлены и детально проанализированы такие вопросы, как вероятность поездки Гоголя на о. Корфу и в Дамаск, литургия у Гроба Господня (вопрос о языке богослужения и приобщение Св. Тайн), «Мертвые души» и храм Воскресения Господня, топография Иерусалима у Гоголя и в действительности, «внутреннее путешествие» по Святым Местам (Евангелие, молитва и т.п.) и паломничество «ученого исследователя», оценка писателем нравственного итога своей поездки.

Участники иерусалимских чтений имели возможность проследить историю Русской духовной миссии в музейной экспозиции Сергиевского подворья. Заключительным аккордом конференции стало своего рода «хождение» – путешествие по следам паломничества Гоголя в Святую Землю.

Научный форум, соединивший Москву и Иерусалим под знаком Гоголя, не только выявил глубокие и многообразные связи художественного мировоззрения писателя с русской и мировой духовной культурой, но и позволил наметить широкую программу их дальнейшего исследования.

Гольденберг Аркадий Хаимович, Волгоградский государственный социально-педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания. Научные интересы: творчество Н.В. Гоголя, архетипы в литературе и искусстве, фольклористика, волго-донская литература.

E-mail: goldenberg48@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2149-7522

Arkadiy Kh. Goldenberg, Volgograd State Socio-Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Literature and Its Teaching Methods. Research interests: N.V. Gogol's works, archetypes in literature and art, folklore, the Volga-Don literature.

E-mail: goldenberg48@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2149-7522

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00057

Ю.Ю. Анохина (Москва)

**ГУМАНИТАРНАЯ НАУКА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ:
К 140-летию со дня рождения П.М. Бицилли.
Международная конференция в ИМЛИ РАН**

Аннотация. Предлагается обзор Международной научной конференции «Гуманитарная наука русского зарубежья: К 140-летию со дня рождения П.М. Бицилли». Конференция была организована ИМЛИ им. А.М. Горького РАН при содействии «Дома А.Ф. Лосева – научной библиотеки и мемориального музея» и Дома русского зарубежья им. А. Солженицына и проходила с 18 по 19 ноября 2019 г. Это первое в России научное мероприятие, посвященное ученому, его вкладу в становление исторической науки и в целом в развитие гуманитарной мысли Русского Зарубежья. Петр Михайлович Бицилли (1879–1953) – выдающийся гуманитарий-энциклопедист, создавший фундаментальные работы по теории истории, культурологии, русской литературе, лингвистике. Богатейшее наследие ученого, жившего и работавшего в Болгарии с начала 20-х годов XX столетия, лишь немногим более четверти века назад стало постепенно открываться русскому читателю. Тем не менее, как показала прошедшая конференция, интенсивность научной подготовки трудов Бицилли к изданию и осмысления его работ современными исследователями действительно позволяет говорить об особом направлении гуманитарной мысли, о «бициллиеведении». Цель данного обзора состоит в том, чтобы очертить круг вопросов, на которых было сфокусировано внимание участников конференции. Продемонстрировано, что в центре научной рефлексии докладчиков оказалось большинство научных проблем, являвшихся предметом постоянного интереса Бицилли, среди которых проблемы философского, научно-исторического и филологического характера.

Ключевые слова: обзор конференции; русское зарубежье; П.М. Бицилли.

Yu. Yu. Anokhina (Moscow)

**Humanity Studies of Russian Abroad:
To 140th Anniversary from the Birthday of Piotr M. Bitsilli.
The International Conference at IWL RAS**

Abstract. The article presents a review of the International conference “Humanity studies of Russia Abroad: to 140th anniversary from the birthday of Piotr M. Bitsilli”. The conference was organized by A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the assistance of The Library and Museum of Russian Philosophy and Culture “The Losev House” and Alexander Solzhenitsyn House of Russia Abroad and took place in Moscow, 18-19th of November, 2019. The conference was the first event in Russia dedicated to P.M. Bitsilli and his contribution to the formation of historical studies and the humanities of the Russian Abroad in general. Piotr Mikhailov-

ich Bitsilli (1879–1953) is outstanding scholar who created fundamental works on the theory of history, cultural studies, Russian literature, linguistics. The rich heritage of the scholar who lived and worked in Bulgaria since the beginning of the 1920s, became available to the Russian readers only a little more than a quarter of a century ago. Nevertheless, as the conference showed, the publication of works by Bitsilli and its analysis by modern researchers are intensive. That really allows us to speak about a special direction of humanities like “Bitsillian studies”. The purpose of this review is to outline the issues that have been the focus of the conference. It is demonstrated the discussion was focused on the majority of problems that were the subject Bitsilli’s constant interest, including problems of a philosophical, historical and philological nature.

Key words: conference review; Russian Abroad; Piotr M. Bitsilli.

13 сентября 2019 г. исполнилось 140 лет со дня рождения историка, лингвиста и культуролога Петра Михайловича Бицилли (1879–1953), покинувшего Россию в 1920 г. и не получившего возможности вернуться на родину при жизни. Лишь в конце XX века российскому читателю стала открываться возможность знакомства с трудами ученого. Как отметил П.В. Нерознак, «первой ласточкой» возвращения Бицилли-ученого на Родину стала републикация его статьи «Нация и язык», осуществленная И.В. Анненковой в 1992 году [Нерознак 1994, 524]. Появившийся доступ к работам Бицилли (в 80-е гг. библиотека ученого была передана наследниками в дар АН СССР [Нерознак, 1994, 524]) способствовал росту интереса к его научной мысли: в России начали выходить в свет посвященные трудам Бицилли монографии и научные статьи, предприниматься диссертационные исследования. Свидетельством признания российским научным сообществом Бицилли как крупнейшего гуманитария-энциклопедиста стала конференция, прошедшая в ноябре 2019 г. Впервые в России специалисты по научному творчеству Бицилли и те, кто интересуется наследием ученого, собрались на официальной площадке для обсуждения и презентации результатов своих исследований.

Международная научная конференция «Гуманитарная наука русского зарубежья: К 140-летию со дня рождения П.М. Бицилли» была организована Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН при содействии Дома русского зарубежья им. А. Солженицына и «Дома А.Ф. Лосева – научной библиотеки и мемориального музея». В организационный комитет вошли: заместитель директора по научной работе ИМЛИ им. А.М. Горького РАН Олег Анатольевич Коростелев; ученый секретарь Дома русского зарубежья им. А. Солженицына Мария Анатольевна Васильева; профессор МГУ имени М.В. Ломоносова, в.н.с. ИМЛИ РАН, зав. научным отделом «Дома Лосева» Елена Аркадьевна Тахо-Годи. Членами Международного научного комитета стали следующие ученые: Михаил Абрамович Бирман (Ашдо, Израиль), Таня Галчева (София, Болгария), Любовь Владимировна Герашко (Санкт-Петербург, Россия), Инна Владимировна Голубович (Одесса, Украина), Борис Соломонович Каганович (Санкт-Петербург, Россия), Михаил Владимирович Ковалев (Саратов, Рос-

сия), Роман Мних (Варшава, Польша), Татьяна Николаевна Попова (Одесса, Украина), Манфред Шруба (Милан, Италия).

Заседания, объединившие участников из разных городов и стран, проходили в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН в течение двух дней, с 18 по 19 ноября 2019 г. С докладами выступили представители ведущих научных организаций России: МГУ имени М.В. Ломоносова, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Института всеобщей истории РАН, ИРЛИ РАН (Пушкинского Дома), Санкт-Петербургского института истории РАН, МГК имени П.И. Чайковского. Участниками конференции стали исследователи не только из Москвы и Санкт-Петербурга, но и из других городов России: Казани, Новосибирска, Петрозаводска, Саратова. В конференции приняли участие и зарубежные коллеги, прибывшие на конференцию из Болгарии, Израиля, Италии, Польши, Украины.

Освоение научного наследия Бицилли активно развивается, что подтвердило и первое заседание конференции: на нем обсуждались итоги издания и изучения трудов ученого. *Б.С. Каганович* в докладе «Из воспоминаний бициллиеведа с 40-летним стажем» поделился воспоминаниями о своих занятиях жизнью и творчеством Бицилли с конца 1970-х гг., о переписке с М.П. Бицилли и А.П. Мещерским, о встречах и беседах с людьми, помнившими ученого по Одессе (в частности, с О.Л. Вайнштейном и М.Л. Тронской). Исследователь заметил, что статья, написанная им к 100-летию со дня рождения Бицилли, не была пропущена Главлитом, она могла быть опубликована только после «перестройки». *М.А. Бирман* в докладе «О масштабах возвращения и постижения наследия П.М. Бицилли (опыт выявления и характеристики количественных показателей)» подвел краткие итоги процессу издания работ Бицилли. По подсчетам докладчика, к 2019 г. переиздано 18 книг важнейших сочинений ученого, а также опубликовано 220 его писем. О жизни и трудах Бицилли издано 10 книг, 4 монографии и 275 статей. Такие высокие показатели объясняют актуальность темы, которая превращается в целое направление науки: этому и посвятила Т.Н. Попова свой доклад «Бициллиеведение: к вопросу о научном статусе». Одна из особенностей ученого, как показала *М.А. Васильева* в докладе «Феномен П.М. Бицилли», мгновенная реакция на беспрецедентное эмигрантское рассеяние, ответное формирование диалога «поверх барьеров». Докладчик считает, что Бицилли принадлежит одна из ведущих линий в полифонии гуманитарной мысли в изгнании. Примером диалогических парадигм могут служить отзывы на труды Д. Чижевского и М. Бахтина, участие в разработке «новоградской» концепции и т.д. В ходе первого заседания обсуждался преимущественно процесс освоения наследия Бицилли, что позволило не только продемонстрировать уникальную широту круга интересов ученого, но и обнаружить основные тенденции «бициллиеведения», достижения и сложности.

В ходе конференции особое внимание было уделено проблемам изучения биографии Бицилли – драматичного жизненного пути русского эмигранта. *Л. Киейзик* в докладе «К вопросу о судьбах русских ученых

в годы послереволюционной эмиграции» говорила о специфике «русской Софии» и «русской Праги», которые начали формироваться в 1920-е гг. Докладчица остановилась на трудностях адаптации русских эмигрантских кругов, прежде всего среди ученых, а также проанализировала письма Клавдии Флоровской к брату – о. Георгию Флоровскому, – в которых сообщается об условиях переезда Бицилли из Сербии в Болгарию. К письмам Флоровской обратилась и *Н.Х. Орлова*. В ее докладе «П.М. Бицилли в письмах К.В. Флоровской: комментарии и размышления» на материале переписки Флоровской с братьями Антонием и Георгием было продемонстрировано, что Бицилли и Клавдия Васильевна были близкими друзьями во все годы эмиграции. Участница конференции отметила, что их также связывали общие научные интересы, издательская и общественная деятельность. Об эпистолярности Бицилли говорил и *М. Шруба*, в его докладе «Петр Бицилли и Владимир Вейдле» рассматривались отношения ученых на основе высказываний друг о друге в рецензиях и в переписке с третьими лицами. Неопубликованная переписка Бицилли и Вейдле 1933–1937 гг., как показал докладчик, добавляет новые штрихи к их творческой биографии и подтверждает образ большой интеллектуальной близости. Результаты разысканий в архиве Бицилли представила *Л.В. Герашко*. Ее доклад «Последние годы жизни Анатолия Штейгера по его письмам из архива П.М. Бицилли в Пушкинском Доме» посвящен становлению дружеских отношений поэта с А.П. Мещерским и семьей Бицилли, начало которым было положено приездом поэта в Софию. Несомненно, благодаря новым сведениям о жизни ученого, о его дружеском круге, которые были сообщены докладчиками, возможно переосмыслить сложившиеся представления как о самом Бицилли, так и о его окружении.

Постановка вопроса о формировании и развитии научных интересов Бицилли задала новый вектор разговору о биографии ученого. Кроме того, как показал *В.В. Левченко* в докладе «К истории формирования и развития научных интересов П.М. Бицилли», эта проблема является слабоизученным аспектом биографии ученого. В основу проведенного Левченко исследования легли имеющаяся в историографии литература и новые исторические источники, выявленные в одесских архивохранилищах. Было отмечено, что данные материалы позволяют констатировать, что среди ученых, оказавших влияние на формирование его научных приоритетов, были Б.В. Варнеке и В.Э. Крусман.

Отдельные аспекты научного творчества Бицилли тоже стали предметом дискуссии. В частности, обсуждались историософские идеи ученого, проблема становления его концепции истории. Доклад *Т. Галчевой* «П.М. Бицилли и социализм: от “Основ социализма” (1917) до “Истории социализма” (1952)» был посвящен диахроническому анализу взглядов Бицилли на проблему истории возникновения социалистической доктрины. Материалом ее исследования стали еще не опубликованные архивные источники. *О.Т. Ермишин* в докладе «Историко-культурный взгляд П.М. Бицилли и Л.П. Карсавина в контексте их участия в евразийском

движении» сопоставил и проанализировал историко-культурные взгляды двух ученых (на примере их книг «Элементы средневековой культуры» и «Культура средних веков»), показав их научные и мировоззренческие различия, повлиявшие на отношение к евразийцам и участие в евразийских изданиях. *В.Ю. Даренский* в докладе «Цивилизационная прогностика П.М. Бицилли (контексты концепции “вторичного варварства”» рассмотрел статью Бицилли «Вторичное варварство» (1940). Согласно Даренскому, эта статья в целом может рассматриваться как развитие концепции К. Леонтьева о трех фазах жизненного цикла любой цивилизации: от «первичной простоты» к «цветущей сложности» и «вторичному смесительному упрощению», хотя в ней появляется ряд элементов, отсутствующих у предшественника. В докладе *А.В. Антощенко* «П.М. Бицилли и историческая концепция евразийцев» было проанализировано, как выдвинутая Бицилли концепция развита в работах П.Н. Савицкого и Г.В. Вернадского. Именно это, по мнению Антощенко, определило последующее позитивное отношение ученого к ним. Кроме того, были показаны его расхождения с Н.С. Трубецким и Л.П. Карсавиным.

Не осталась без внимания участников конференции философская концепция ученого, ее место в гуманитарной мысли Русского Зарубежья. *О.В. Марченко* в докладе «Некоторые замечания к размышлениям П.М. Бицилли об истоках русской общественной мысли» говорил о социальных аспектах философии Бицилли. Доклады С.А. Смирнова обогатили дискуссию контекстом современной ученому философской мысли. В одном из них, под названием «На каком языке говорит русский философ, или О феномене русского мира», Смирнов обратился к проблеме языка русской философии, а в другом – «(Авто)биографические практики в философии и литературе: проблема метода, автора, жанра» – к автобиографическому письму как методу философской и художественной рефлексии. Докладчик показал, что автобиография тесно связана с тем, как понимает автор свое место в жизни, а также обосновал понимание преодоления идеи «смерти автора», рассматривая автобиографию как метод личностной навигации человека.

Полноценно постичь гуманитарную мысль Бицилли невозможно, если не обратиться к его филологическим штудиям, историко-литературным и лингвистическим исследованиям, к его литературной критике. Этот пласт трудов ученого тоже был рассмотрен в ходе заседаний. Методология Бицилли-критика привлекла внимание *Е.А. Тахо-Годи*, выступившей с докладом «Бицилли и Айхенвальд: эмпатия или философско-эстетические схождения?», в котором она сопоставила литературно-критические стратегии двух авторов, осмыслив не только весь выявленный на сегодняшний день фактический материал, подтверждающий взаимный интерес Бицилли и Айхенвальда друг к другу, но и поставив вопрос о сходстве их критических подходов к литературным явлениям, а также приведя обоснования прямого воздействия айхенвальдовского имманентного метода на эстетико-индивидуализирующий метод Бицилли. Созвучные идеи выска-

зала *А.Л. Громова*, которая в докладе «Рецензия П.М. Бицилли в контексте литературного процесса русского зарубежья» проанализировала отзывы Бицилли на произведения современной словесности (Бунина, Зайцева, Кузнецовой и др.), показав, что они затрагивают новаторские тенденции в литературе русского зарубежья и характеризуют оригинальный метод критика, близкий к «имманентному» методу Ю. Айхенвальда. В докладе *О.А. Коростелева* «П.М. Бицилли: между формализмом и социологией» было показано, что Бицилли-критик взял лучшее у разных направлений, в том числе формалистской и социологической критики, однако не встал полностью ни на одну из платформ, оставшись самим собой и избежав односторонности. *С.Р. Федякин* в докладе «Критическая проза П.М. Бицилли. Некоторые особенности» отметил, что и в рецензиях, и в статьях Бицилли часто проводит параллели между различными процессами (история и музыка, история и роман, особенности изображения в живописи и в художественной прозе). По наблюдению докладчика, Бицилли в разных работах касается одних и тех же тем-лейтмотивов: «пра-язык» и поэзия, изучение предмета и принципы изображения и т.д. Сами статьи Бицилли напоминают не законченное целое, а «отрезок» длинного процесса мышления. Таким образом, – из года в год, двигаясь от статьи к статье, – он создавал своеобразную «партитуру мысли». Так, в рамках работы конференции разговор о литературной критике Бицилли оказался одним из наиболее дискуссионных.

Как известно, ученого интересовал не только современный ему литературный процесс, но и история литературы. О конкретном аспекте истории литературы Бицилли – о его гоголеведении размышлял *М.Я. Вайскопф*. В докладе «П.М. Бицилли-гоголевед» он высказал мысль о том, что философскую и литературоведческую позицию ученого отличает стремление согласовать между собой индивидуальное начало и гармонию разрозненных авторских личностей, проступающую в их свободном созидании культуры – как национальной, так и мировой. Гоголь в этом плане представляет собой неразрешимую загадку, поскольку именно личности у него практически отсутствуют, заменяясь вещами, а психика – элементарными «импульсами», что парадоксально контрастирует с его религиозно-психологической дидактикой, в которой писатель видел смысл своего творчества.

«Лингвистическое» направление дискуссии задала *М. Вендитти*, выступившая с докладом «П.М. Бицилли и споры о русском языке в эмиграции». В докладе речь шла о разгоревшемся в 1927–1928 гг. на страницах парижского журнала «Звено» споре о «порче» русского языка. Было подчеркнуто, что главными оппонентами в дискуссии выступили Бицилли и кн. С. Волконский. Бицилли смотрит на язык, в том числе русский, как на объект философии культуры, а вот подход Волконского чисто политический: он видит в русском языке выражение духа старой России.

Широта научных интересов Бицилли проявилась и в том, что его как ученого увлекала история культуры, литературы и языка не только родной

страны, но и других европейских стран. Об этом участникам конференции напомнила Л.А. Сыченкова, проанализировавшая, как Бицилли исследовал развитие культуры Франции. В ее докладе «Проблемы музыки, театра и художественной культуры в творчестве П.М. Бицилли» было отмечено, что размышления Бицилли над этой проблемой носят теоретико-типологический характер, в них прослеживаются основные тенденции развития истории французской культуры.

Значимым этапом развернувшейся дискуссии стало обсуждение вопросов, связанных с исследованием историко-культурной парадигмы Русского Зарубежья в целом. Доклад С.И. Петрякова «Борис Поплавский в памяти русских эмигрантов» был посвящен образам Б.Ю. Поплавского в воспоминаниях русских эмигрантов. Было показано, что тот или иной вариант мифа о поэте служил основанием идентичности «незамеченного поколения» у В.С. Варшавского, встраивался в образ молодой эмигрантской литературы у Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича или обосновывал эстетическую стратегию конкретных издательских проектов. Выступление К.К. Семенова было посвящено русским преподавателям парагвайской военной академии И.Т. Беляеву и С.Л. Высоколянчу. П.А. Трибунский выступил с докладом «Становление русистологии в Манчестерском университете и российское зарубежье». Такое обращение к вопросам изучения истории и культуры Русского Зарубежья расширило и обогатило дискуссионное поле конференции.

В статье «Трагедия русской культуры» (1933) Бицилли писал: «Культура по своей природе трагична, и потому ей несвойственно протекать безмятежно, идиллически без препон и опасностей <...>» [Бицилли 1996, 147]. Как показала минувшая конференция, на современном этапе филолого-социологическое, литературоведческое и лингвистическое наследие Бицилли избежало главной опасности – опасности забвения. Ценность трудов ученого не только в том, что они внесли свой вклад в развитие гуманитарной мысли Русского Зарубежья, но и в том, что теперь в России они оказались среди тех плодов культуры, которые доступны читателю, по слову самого Бицилли, для «обогащения запаса духовных стимулов». Следует подчеркнуть, что в ходе конференции докладчикам удалось «очертить» портрет Бицилли-ученого, продемонстрировав уникальную широту его научных интересов. Не вызывает сомнений перспективность идеи издать сборник статей по материалам докладов, прозвучавших на конференции, поскольку такая книга придала бы «скульптурности», глубины очерченному портрету.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бицилли П.М. Нация и язык. Подготовка текста и вступительная статья И.В. Анненковой // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 5. С. 68–85.
2. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры // Бицилли П.М. Избранные тру-

ды по филологии. М., 1996. С. 147–158.

3. Нерознак В.П. Петр Бицилли – еще одно возвращение на родину // Вестник российской академии наук. 1994. Т. 64. № 6. С. 524–536.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bitsilli P.M. Natsiya i yazyk. (Podgotovka teksta i vstupitel'naya stat'ya I.V. Annenkovoy) [Nation and Language. (Publication and Introduction by I.V. Annenkova)]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 1992, vol. 51, no. 5, pp. 68–85. (In Russian).
2. Neroznak V.P. Petr Bitsilli – eshche jedno vozvrashcheniye na rodinu [Petr Bicilli: One More Homecoming]. *Vestnik rossiyskoy akademii nauk*, 1994, vol. 64, no. 6, pp. 524–536. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bitsilli P.M. Tragediya russkoy kul'tury [The tragedy of Russian culture]. *Bitsilli P.M. Izbrannye trudy po filologii* [Collected Philological Works], Moscow, 1996, pp. 147–158. (In Russian).

Анохина Юлия Юрьевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; ГБУК г. Москвы «Дом Лосева».

Научный сотрудник. Область научных интересов: история русской поэзии XIX века, рецепция классической литературы в культуре Русского Зарубежья.

E-mail: jul.anokhin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8917-5445

Yuliya Yu. Anokhina, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Science Library and Memorial museum “The Losev House”.

Researcher. Research interests: history of Russian poetry in the 19th century, reception of classical literature in the culture of Russian Abroad.

E-mail: jul.anokhin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8917-5445

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00058

Т.А. Быстрова, М.А. Смирнова (Москва)

ИТАЛЬЯНИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Аннотация. Предлагаемый реферативный обзор посвящен Второй международной научно-практической конференции «Итальянистика в современном мире», которая прошла 27–28 февраля 2020 г. в Институте иностранных языков Московского городского педагогического университета. В конференции, организованной кафедрой романской филологии ИИЯ МГПУ, приняли участие видные ученые-итальянисты, профессора ведущих университетов России и Италии, переводчики художественной прозы и поэзии, аспиранты и молодые преподаватели, а также представители международной общественности в лице посла Итальянской республики в РФ г-на Паскуале Терраччано и директора Итальянского института культуры в Москве г-жи Луиджины Педди. Выступления докладчиков объединяют следующие тематические блоки: история итальянской литературы и перевод, история и культура Италии, преподавание итальянского языка и других предметов итальянистики. Представленные на конференции доклады были посвящены широкому спектру вопросов, от дидактики итальянского языка до культурно-языковой прагматики, аспектов изучения итальянских диалектов и миноритарных языков в оптике лингвистического законодательства и задач, встающих перед современным исследователем итальянской литературы и переводчиком. Участники отметили острую актуальность заявленной проблематики и высокий уровень дискуссии. Также в рамках конференции состоялся конкурс студенческих выступлений, позволивший самым молодым докладчикам сделать первые шаги в филологической науке и получить опыт публичного научного высказывания.

Ключевые слова: итальянистика; романская филология; перевод; диалектология; история языка; дидактика; литературоведение; социолингвистика.

T.A. Bystrova, M.A. Smirnova (Moscow)

Italian Studies in the Modern World

Abstract. The proposed review is dedicated to the recent Second International Scientific and Practical Conference “Italian studies in the modern world”, which was held on February 27–28, 2020 at the Institute of Foreign Languages of the Moscow City Pedagogical University. The Conference, organized by the Chair of Romance Philology, saw a large participation of Russia’s and Italy’s leading linguistics in Italian studies, professors, assistants and researches of numerous renowned Universities and Language Schools, translators, specialists in Italian story, culture and literature. The Ambassador of the Italian Republic to the Russian Federation Mr. Pasquale Terracciano and the director of the Italian Institute of Culture Mrs. Luigina Peddi honored the Conference with their presence and noticed that the traditional proximity of Russia and Italy in the humanitarian sphere contributes to the culture, science, and other achievements bidi-

rectional promotion in order to strengthen the mutual understanding. The reports made concerned an extensive range of research fields: history and translation of the Italian literature, Italian history and culture in the aspect of the pragmatics, Italian language teaching and second-language didactics, Italian dialects and minority languages as well as language legislation. It is also worth mentioning the first edition of the Student’s section which offered the youngest researchers the possibility to try their public performance skills in a scientific context.

Key words: Italian studies; Romance philology; translation; dialectology; language history; didactics; literary critics; sociolinguistics.

27–28 февраля 2020 г. в Институте иностранных языков Московского городского педагогического университета прошла Вторая международная научно-практическая конференция «Итальянистика в современном мире», организованная кафедрой романской филологии.

Первый день конференции открыли директор ИИЯ д.п.н., проф. Е.Г. Тарева и посол Италии в Москве е.п. Паскуале Терраччано. В своем выступлении посол отметил, что именно будущие педагоги являются главными распространителями итальянского языка в России и пожелал успехов участникам конференции.

На **пленарном заседании** выступили проф. университета г. Туша Сильвана Феррери (Италия), проф. университета Аквилы Джанлуиджи Симонетти (Италия), д.ф.н., проф. О.Ю. Школьникова (МГУ), д.к.н., проф. Д.А. Шевлякова (МГУ), к.ф.н., доц. А.Я. Ямпольская (Литинститут им. А.М. Горького) и директор Итальянского центра РГГУ к.ф.н., доц. Р.А. Говорухо.

С. Феррери начала свое выступление «Лингвистическая подвижность итальянского языка» с рассказа о деятельности общества памяти итальянского лингвиста Т. Де Мауро и общества философии языка, основателем которого она является. Профессор отметила, что итальянский язык находит множество способов распространения и развития за счет своей пластичности и многообразия. В докладе были выделены следующие основные источники внешнего обогащения итальянской речи: технически-специальная лексика; полисемия, омонимия; иностранные слова; литературная речь (при изучении и анализе литературных произведений). Феррери отметила, что большое количество диалектов и регионализмов придают итальянскому языку разнообразие, однако в связи с изменением социальной структуры и увеличением числа мигрантов он постепенно отдаляется от лингвистического стандарта.

Дж. Симонетти в докладе «За границами XX века: преподавание новейшей итальянской литературы» подчеркнул, что большинство современных литературных произведений итальянских авторов написаны на упрощенном и максимально доступном разговорном языке. Современная литература ломает рамки, отходит от традиции, становится все менее автономной, черпая источники вдохновения из внелитературных областей. В произведениях все чаще допускается использование нелитературной

речи, наблюдается создание гибридов из разных жанров, при этом даже поэзия смешивается с прозой по американской и французской моделям. Наиболее пограничным жанром оказывается роман, который смешивается с журналистским расследованием («Гоморра» Р. Савиано), поэзией («Католическая школа» Э. Эльбинати, автобиографией («Слишком много рая» и другие романы В. Сити) и пр. В докладе акцентировалось, что 2020-е гг. будут для литературы сложным периодом, однако это необходимо для ее дальнейшего обновления. «Литература может меняться, но не должна обедняться, становиться менее глубокой», – подчеркнул Симонетти.

О.Ю. Школьникова в докладе «Цвет в русской и итальянской языковой картине мира» коснулась вопросов цветовосприятия итальянцев и русских. В русском языке синий цвет долго сохранял отрицательную коннотацию, однако голубой был положительным («голубое небо», «голубая мечта»). Русскому слову «голубой» в итальянском языке соответствует гораздо больше лексем – “azzurro”, “celeste”, “ceruleo”. Некоторые лексемы в русском и итальянском и вовсе означают разные цвета – например, «васильковый» и «пурпурный» могут отличаться по оттенку от “fiordaliso” и “porpureo”. «Базовые колоронимы часто становятся ложными друзьями переводчиков», – отметила докладчица.

Д.А. Шевлякова в докладе «Миноритарные языки в языковой политике Италии: ресурс или опасность?» говорила о ценности мультикультурализма в итальянском пространстве. Тенденция к толерантности и поддержке мультикультурализма начала развиваться в Италии не так давно. Официально в Италии признано 12 языков, 20 региональных вариантов и 18 групп диалектов. В рамках одного государства такое разнообразие языков сложно регулировать из-за возникающего конфликта интересов между государственным и региональным уровнями. Главный документ, призванный защищать миноритарные языки Италии – это 6-я статья Конституции Итальянской республики. Также интересы миноритарных языков защищает, например, региональный закон Фриули-Венеции-Джулии, выработавший нормы по защите языковых меньшинств (2007 г.). На данный момент Италия активно поддерживает языковое разнообразие республики.

А.В. Ямпольская в докладе «Преподавание перевода и литературы в Литературном институте им. А.М. Горького» говорила о развитии итальянского направления в рамках переводческого факультета указанного учебного заведения. Специальные предметы курса направления «Перевод. Итальянский язык» включают в себя: семинар по переводу, курс классической итальянской литературы, курс современной итальянской литературы, курс итальянского обществознания, а также продолжительный курс итальянского языка. В рамках переводческого семинара проводятся встречи с практикующими переводчиками и представителями издательств, будущие переводчики практикуются и в стилистике русского языка, ведь языковое чутье и грамотность – основа успеха для всякого перевода.

Р.А. Говорухо в докладе «Современная лингвистика и преподавание

итальянского языка (еще раз о конъюнктиве)» кратко рассмотрел изменения в итальянской лингвистике последних ста лет. Он отметил, что изначально в университетах лингвистика была больше исторической наукой, а современные веяния подвергались критике. Однако уже в 1965 г. Т. Де Мауро раскритиковал традиционную лингвистическую педагогику. С конца XX в. было создано много новых итальянских грамматик. К примеру, в 1988 г. выходит грамматика К. Шварце, которая была переведена на итальянский в 2009 г. В 2003, 2004, 2006, 2011, 2009, 2016 гг. были созданы новые грамматики, что отчасти компенсировало долгий лингвистический застой. Традиционная грамматика сегодня уже перестала быть актуальной, конъюнктив используют все меньше. «Его использование требует размышлений, и потому конструкции с его использованием претерпевают кризис», – подчеркнул профессор.

В секции «История литературы и перевод» выступили проф. Мари-лена Реа (Рим), О.А. Асписова (РГГУ), Л.Е. Сабурова (ИМЛИ РАН, РГГУ) и А.В. Голубцова (ИМЛИ РАН).

М. Реа в докладе «Переводя “Царь-Деву” Марины Цветаевой» отметила, что трудности перевода поэмы начинаются уже с заглавия. Название «Царь-Девуца» было заменено в переводе на “La principessa guerriera”, чтобы сохранить смысл и передать характер героини. В основе поэмы Цветаевой лежит русская сказка, с которой итальянские читатели не знакомы. Опыт итальянцев в области фольклора ограничивается сборником Итало Кальвино, который собрал самые знаменитые сказки разных регионов и перевел их на литературный итальянский язык. Стилистика русской сказки весьма далека от стилистики Цветаевой, вот почему переводчица решила ввести нетипичную для современного итальянского читателя рифму. Это позволило сохранить синтаксический и семантический строй поэмы. При переводе характерных для Цветаевой приемов, таких как чередование корней, обыгрывание приставок и суффиксов, М. Реа попробовала воссоздать нечто подобное на базе итальянского языка. Переводчица подчеркнула, что перевод поэмы занял около 7 лет.

О.С. Асписова начала свое выступление «Литературная ситуация в Южном Тироле» с описания исторической ситуации этого региона Италии. По мнению докладчицы, особая ситуация в регионе дает толчок к развитию особой литературы: она служит ферментом памяти Южного Тироля. Писатели региона совмещают литературное творчество с другими профессиями, а вдохновляются, в основном, природой и естественным образом жизни региона. Литература Южного Тироля отмечена провинциальностью, региональностью, идеализацией простоты крестьянской жизни. Причины этого – неучастие в общем литературном мировом процессе, скромные возможности для публикации. Среди заметных немецкоязычных авторов региона можно отметить таких как Йозеф Цодерер, Анита Пихлер, Мария Бруннер и других. Итальянская литература южного Тироля представлена в лице таких писателей, как Франческа Меландри, Алессандро Банда, Лаура Маутони, Макс Този и др.

Доклад Л.Е. Сабуровой «Ландольфи-переводчик: по стопам Гулливера» был посвящен переводческой деятельности итальянского писателя Томмазо Ландольфи. Среди его работ переводы Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, поэзии для издательского дома «Эйнауди». Два последних перевода Ландольфи – поэтические (Лермонтов, Тютчев). Из лучших переводов писателя – «Очарованный странник» Лескова. Главная забота Ландольфи – верность оригиналу, сохранение стилистических и синтаксических особенностей текста.

Еще один доклад об итальянских переводах русской классики сделала А.В. Голубцова. Она отметила, что «Записки из подполья», «Записки из мертвого дома», «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского переводились неоднократно, как с русского оригинала, так и с французских версий. В 1990-е гг. появилось сразу три перевода «Записок из подполья», как и в 2000-е, а в 2012 г. вышел скандальный перевод Паоло Нори. Докладчица отметила, что передать текст Достоевского на синтаксическом, стилистическом и лексическом уровнях крайне сложно. Нори пытался актуализировать текст Достоевского, приблизить и передать разговорные интонации, даже прибегая к диалектизмам. В 2016 г. Е. Манцоло под руководством Т. Касаткиной представила последний вариант перевода «Записок» – результат групповой работы в рамках летней школы в 2013 г.

В секции «История и культура Италии» выступили директор образовательного центра Еврейского музея Л.А. Чечик, З.С. Тюрина (МГПУ) и Дж. Савино (РАНХиГС, МГПУ) Л.А. Чечик рассказала о венецианском искусстве в русской искусствоведческой критике. Она отметила, что русский академизм был ориентирован на античную Италию. В XIX в. возникла потребность восполнить пробелы в развитии российского искусства. В России понимали, что венецианское искусство – это отдельная локальная школа. Уже Н.И. Гнедич говорит об особенностях географического положения Венеции. Еще один искусствовед, В. Лазарев, автор «Всеобщей истории искусств», а также монографии «Происхождение портрета в итальянском искусстве», являлся специалистом по византийскому, западноевропейскому и древнерусскому искусству, что сделало особенно эффективным его изучение венецианского искусства XV в. «В настоящее время проводится немало выставочных проектов, ориентированных на представление итальянского искусства в России», – отметила Чечик.

З.С. Тюрина в докладе «Итальянская религиозная метафора» раскрыла понятие «концептосфера» и представила собранные ею итальянские фразеологизмы, связанные с религиозными праздниками, обрядами, библейскими событиями и персонажами, а также церковной жизнью в целом (*rovero Cristiano, una vita da monaco, stare da papa*) и т.д.

Дж. Савино в докладе «Национальная идентичность в итальянской истории» говорил об изучении сущности итальянского языка такими деятелями культуры и учеными, как А. Манцони, А. Грамши, М. Блок, Т. Де Мауро и др. «Основная проблема в формировании национальной идентичности итальянцев связана с тем, что граждане страны идентифици-

цируют себя с конкретными регионами, а не со страной в целом, и потому Италия – отчасти воображаемое сообщество», – отметил докладчик.

Второй день конференции открыла директор Итальянского института культуры в Москве г-жа Луиджина Педди. В своем приветственном слове г-жа Педди рассказала о традиционно глубоких связях в области культуры и науки между Россией и Италией. Она также отметила, что наиболее активными участниками культурного обмена являются представители молодого поколения, которые, благодаря своему творческому потенциалу, открытости и мобильности, способствуют укреплению сотрудничества и установлению дружеских отношений между странами.

В секции «Преподавание итальянского языка» были представлены доклады М.А. Смирновой (ВУ МО РФ), Ф. Бартоли (ИИК), М. Аморозо (Школа Итало Кальвино), В.А. Кудиновой (МГУ имени М.В. Ломоносова), М.Ю. Рейпольской (МГЛУ), Е.А. Литвин (РАНХиГС), С. Мандруццато (Центр итальянской культуры), А.Р. Горячкина (МГЛУ).

М.А. Смирнова в своем докладе на итальянском языке «Лингвистические размышления о выражении любви в итало-романских языках» высказала теорию о причинах отсутствия глагола «amare» («любить») в итальянских диалектах и малых романских языках, принадлежащих, согласно классификации Дж.Б. Пеллегрини, к итало-романскому ареалу. По мнению докладчицы, глагол «любить» вошел в литературный итальянский язык из флорентийского диалекта и закрепился в нем благодаря публикации в 1612 г. первого словаря итальянского языка Академии делла Круска, в то время как диалекты предпочли перифразу “*voler bene*” (букв. «желать добра»). Поднятая тема входит в более широкий спектр вопросов в рамках исследования фрейм-структур экспрессивной лексики и представляет интерес как для лингвистов, так и для переводчиков и философов языка.

Ф. Бартоли в докладе «Будущее между музыкой и кино» осветил некоторые аспекты преподавания итальянских времен и наклонений. Докладчик привел многочисленные примеры текстов песен и скриптов фильмов, позволяющих проиллюстрировать не только грамматический узус, но и контекст употребления будущего времени и условного наклонения, что, согласно Бартоли, является важным фактором для понимания менталитета итальянцев, ключевых исторических этапов и следующих за этим сдвигов в грамматической системе.

М. Аморозо в своем докладе «Преподавание итальянского языка для взрослых» рассказала о деятельности курсов итальянского языка Школы Итало Кальвино, более 20 лет осуществляющих преподавательскую деятельность в Москве. Докладчица сделала упор на различие в подходах к изучению языка у слушателей курсов, традиционно более ориентированных на грамматический подход, и итальянских преподавателей, применяющих коммуникативно ориентированную методику. Особое внимание в своем выступлении М. Аморозо уделила языковой интерференции и привела примеры наиболее типичных ошибок, свойственных носителям русского языка.

Утреннюю работу секции завершил доклад В.А. Кудиновой «Формирование навыков публичного выступления на итальянском языке». Согласно Кудиновой, основной целью обучения является развитие критического мышления у студента, что достигается путем изучения формальной логики и применения интерактивных техник, таких как дебаты, прения и др. Докладчица привела пример домашнего задания, побуждающего учащихся принять участие в дебатах касательно обязательного призыва в армию, в рамках которых ученики могут попробовать себя в роли как его сторонников, так и противников, используя риторические приемы аргументирования. В.А. Кудинова считает, что обучение навыкам публичных выступлений помогает студентам не только вовремя обнаружить логические ошибки, но и формирует в них способность вступать в дискуссию с преподавателями, чья правота не должны быть непреложной.

После кофе-брейка секция продолжила свою работу докладом М.Ю. Рейпольской «Лексическая и грамматическая интерференция в итальянском и русском языках». Докладчица продемонстрировала, что семантические сдвиги в отношениях между лексемами итальянского и русского языка чаще всего возникают в случае случайных фонетических совпадений (межъязыковые омофоны) и при частичном совпадении значения слов (лексические аналогизмы). Докладчица выделила следующие категории интерференций: полисемия в одном языке и однозначность в другом; дополнительные значения или коннотации; расхождения в нескольких элементах значения. Результатом интерференции являются и так называемые «ложные друзья переводчика», избежать которых можно с помощью семантического анализа.

Е.А. Литвин в своем докладе «Телевидение как образовательный ресурс: экскурс в итальянскую культуру 1950–1970 гг.» рассказала о том, какую роль сыграло телевидение в формировании итальянского общества, в частности, оказало влияние на развитие итальянской литературы в XX в. Е.А. Литвин указала на дидактический потенциал использования телевизионных материалов в рамках занятий по страноведению и практике речи.

В докладе С. Мандруццато «Использование активных игр и движения в процессе преподавания итальянского языка для взрослых» речь шла об игре как сильнейшем мотивационном инструменте, который в равной степени вовлекает как детей, так и взрослых. Игра позволяет преодолеть языковой барьер, развивает коммуникативную компетенцию, позволяет активировать память и снять психологические блоки у участников. Представление о том, что образовательный процесс должен доставлять удовольствие учащимся, в настоящий момент является очень важным для педагогики, которая пытается интегрировать интерактивные формы взаимодействия в группе.

В завершении работы секции «Преподавание итальянского языка» свой доклад на тему «Каузативные конструкции как тема итальянской грамматики» представил А.Р. Горячкин. Докладчик отметил, что за последние 20 лет само понятие каузативных конструкций было существенно

уточнено и в настоящее время утвердилось в значении «непрямого действия», выражаемого с помощью глагола “fare” («делать»), который может иметь при себе от одного до трех дополнений. В зависимости от заполненности вакантных валентных мест конструкция может переводиться на русский язык по-разному, с разбросом значений от оказания помощи до принуждения к действию. А.Р. Горячкин выразил надежду, что изучению каузативных конструкций будет отводиться больше времени на занятиях итальянским языком, поскольку их усвоение и активизация в речевой деятельности являются залогом успешной коммуникации.

После обеда началась работа секции «**Культура и литература Италии**», в которой приняли участие Я.А. Богданова (Литературный институт им. А.М. Горького), М.А. Козлова (Литературный институт им. А.М. Горького), А.М. Бибилова (МГУ имени М.В. Ломоносова), А.Л. Токарева (МГПУ), В.В. Степанов (МГПУ), К.А. Кузнецова (МГПУ).

Я.А. Богданова в докладе «Франческо Канджулло и футуризм в Неаполе» рассказала о творчестве итальянского поэта, писателя и художника Ф. Канджулло, вступившего в ряды движения футуристов под предводительством Ф.Т. Маринетти. Канджулло был разносторонне одарен, создал новый алфавит, написал книгу песен, в которой из разных шрифтов, букв и цифр складывались фигуры. Постепенно он ушел от типографских методов и начала пробовать свои силы в новом стиле театральных перформансов, а в 1924 г. внезапно порвал с футуризмом, сблизившись с фашизмом. Его оригинальные экспериментальные тексты впервые оказываются в фокусе отечественного литературоведческого анализа, осложненного фактом утери большей части его наследия.

Доклад М.А. Козловой «Городские образы Клементе Реборы: источники и параллели в итальянской и европейской литературе второй половины XIX – начале XX в.» был посвящен поэзии К. Реборы, одного из самых ярких участников движения за обновление языка. Его творчество представляет собой не просто описание, а своеобразное напряженное переживание, в его стихах есть ощущение отчужденности от мира. Творческий путь Реборы оказался коротким: его первый сборник «Лирические фрагменты» вышел в 1913 г., а в 1929 г. поэт отошел от мирских дел и принял постриг. Ребора также был переводчиком, в частности, перевел на итальянский язык произведения Л.Н. Толстого, Л.Н. Андреева, Н.В. Гоголя.

А.М. Бибилова посвятила свой доклад «Медиумы рока в “Фантастических рассказах” И.У. Таркетти» представителю кружка «Растрепанных» (итал. “Scapigliatura”) середины XIX в. Иджинио Таркетти – итальянский писатель и поэт, взявший в качестве псевдонима имя Уго в честь Уго Фосколо. В его творчестве красной нитью проходит тема болезненности, патологии. Исследователи связывают это с личной историей Таркетти, влюбившегося в тяжелобольную родственницу своего начальника. Неизбежная близость смерти послужила для писателя вдохновением, а его по-смертно опубликованный роман «Фоска» (сам Таркетти умер в 30 лет от тифа) был многократно экранизирован в XX в.

А.Л. Токарева в докладе «Метафорическое представление страха как субстанции в современной итальянской литературе» осветила стратегии авторского новаторства при создании метафорических выражений, репрезентирующих страх как жидкость. Была продемонстрирована специфичная для страха (по сравнению с другими эмоциями, такими как гнев или грусть) тенденция к метафорической экстериоризации – представлению страха как субстанции, находящейся не внутри, а вне экспериенсера.

В.В. Степанов в докладе «“Святого лика мы не признаем!”: пролегомены к комплексному анализу 21 песни Ада “Божественной Комедии” Данте Алигьери» подчеркнул, что главные характеристики этой песни – автобиографизм и комичность, но за сниженным проступает высокое, за будничным – вечное, а за автобиографическими деталями кроются библейские аллюзии.

К.А. Кузнецова в докладе «Связь индивида и социума в романе Ф. Пикколо “Желание быть как все”» представила художественные приемы, с помощью которых писатель наглядно показывает способы взаимодействия личности и социума в условиях политических изменений в Италии второй половины XX века. Пикколо описывает политическую жизнь страны, ссылаясь на литературные произведения, фильмы, газетные статьи и очерки, а также эпизоды из собственной биографии. «Ключевым словом для описания своей принадлежности к обществу для Пикколо является “поверхностность”», – подчеркнула докладчица.

Впервые в рамках конференции «Итальянистика в современном мире» был проведен конкурс студенческих докладов, в котором приняли участие 19 учащихся из МГПУ, ВШЭ, МГУ имени М.В. Ломоносова, ВУ МО РФ и Литературного института им. А.М. Горького. Доклады, прошедшие предварительный отбор, оценивались по трем критериям: качество изложения, умение заинтересовать аудиторию и содержание выступления. Дополнительный балл жюри присуждало за доклад на итальянском языке.

В первой секции под председательством Д.А. Шевляковой и А.В. Ямпольской места распределились следующим образом:

1-е место было присуждено Д. Карпенко (4 курс МГПУ) с докладом «Проектная методика как средство формирования интереса к чтению итальянской литературы у учащихся среднего и продвинутого этапа обучения» (научный руководитель – к.ф.н. Т.А. Быстрова). В своем докладе студентка продемонстрировала не только великолепное владение материалом и терминологическим аппаратом, но и высокую мотивацию, что было отмечено всеми членами жюри.

2-е место занял коллективный проект М. Ляпуновой, Е. Михеевой, С. Смалевой и В. Сычевой (2 курс Литературного института им. А.М. Горького) «Особенности перевода научно-популярной литературы для детей (на примере книг Анны Черазоли)» (научный руководитель – к.ф.н. А.В. Ямпольская).

Дипломом за 3-е место была награждена Е. Дюбко с докладом «Социальные проблемы в текстах песен итальянских исполнителей» (3 курс

МГПУ, научный руководитель – к.ф.н. Т.А. Быстрова). Жюри выделило острую социальную ангажированность выступления, посвященного актуальным для итальянской молодежи вопросам, поднимаемым в рамках современной музыки.

Члены жюри второй секций под председательством М.А. Смирновой и О.А. Дубняковой присудили:

1-е место докладу Д. Кутеко «Итальянские переводы повести М.А. Булгакова “Собачье сердце”» (магистрант 2 курса МГУ имени М.В. Ломоносова, научный руководитель – к.ф.н. А.М. Бибикина) за глубокую разработку вопроса, интересные наблюдения и обоснованные выводы.

2-е место курсанту 5 курса ВУ МО РФ К. Евгенову с докладом «Имидж России в итальянских СМИ (на примере рассмотрения военных конфликтов)» (научный руководитель – к.ф.н. М.А. Смирнова). Жюри отметило собственную методику курсанта при анализе новостных сообщений.

3-е место К. Короткой (магистрант 2 курса МГУ имени М.В. Ломоносова, научный руководитель – к.ф.н. А.М. Бибикина), представившей доклад на тему «Итальянский религиозный дискурс: язык выступлений Папы Франциска». В рамках доклада студентка рассказала об институциональных и индивидуальных метафорах, а также неологизмах и испанско-итальянской интерференции в речи Понтифика.

II международная научно-практическая конференция «Итальянистика в современном мире» завершилась подведением итогов. Оргкомитет в лице Т.А. Быстровой и Дж. Савино поблагодарил всех участников за интенсивную работу и выразил надежду на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

Быстрова Татьяна Александровна, Московский городской педагогический университет.

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

E-mail: tassina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-3023

Смирнова Мария Александровна, Военный университет Министерства обороны Российской Федерации.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков. Научные интересы: итальянский язык, диалектология, лингвистика романских языков, военный перевод.

E-mail: fiveoclocktea@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5963-4249



Tatiana A. Bystrova, Moscow City Pedagogical University.

Candidate of Philology, Associated Professor at the Roman Philology Department.

Research interests: Italian modern literature, autofiction, Russian literature, translation problems.

E-mail: tassina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-3023

Maria A. Smirnova, Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation.

Candidate of Philology, Associated Professor at the Department of Romance Languages. Research interests: Italian language, romance linguistics, dialectology, military translation.

E-mail: fiveoclocktea@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5963-4249

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00059

Ю.В. Доманский (Москва)

**УСАДЬБА И ДАЧА –
ПАНОРАМНЫЙ ОХВАТ И ГЛУБИНА ПОСТИЖЕНИЯ**
*Рецензия на книгу: Богданова О.А. Усадьба и дача в русской
литературе XIX–XXI вв.: тематика, динамика, мифология: Монография.
М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Сер. «Русская усадьба в мировом
контексте». Вып. 1).*

Аннотация. В рецензии представлена книга, которую с полным правом можно признать этапной в изучении усадебного и дачного топонимов в русской литературе за более чем два столетия их, этих топонимов, существования. В рецензии показывается, как автору монографии удается уточнить ряд базовых для решаемой проблемы терминов – обрисовываются семантические поля «усадебного текста» и «усадебной культуры», отграничиваются друг от друга понятия «усадебный миф», «усадебный хронотоп», «усадебный локус», «усадебный топос», «поэтосфера усадьбы», «дачный топос» и др., вводятся категории «гетеротопия усадьбы» и «усадебный габитус». Автор рецензируемой монографии на обширном материале убедительно доказывает универсальность и междисциплинарность названных терминов. В рецензии подробно описывается структура монографии, а через это демонстрируется, как на многочисленных примерах из конкретных произведений (в монографии рассматриваются произведения Ф.М. Достоевского, А.Н. Толстого, А.М. Горького, И.С. Тургенева, Н.С. Гумилёва, И.А. Бунина, М.М. Пришвина, М.А. Булгакова, В.О. Пелевина, В.Г. Сорокина, Е.Г. Водолазкина и многих других) автор книги утверждает свою концепцию, согласно которой ключевой категорией для научного осмысления феномена усадьбы в литературе оказывается понятие усадебного топоса. Автор рецензии настаивает на том, что монография О.А. Богдановой может служить энциклопедией усадебного и дачного текстов от позапрошлого века и почти до наших дней, а вбирая в себя всю предшествующую исследовательскую традицию по данной проблеме, еще и формирует дальнейшие пути, указывает грядущим исследователям направление последующего движения, системно и многогранно осмысливая изображение усадьбы и дачи в русской литературе.

Ключевые слова: русская литература; усадьба; дача; усадебный топос; усадебный миф; дачный топос.

Yu.V. Domanskii (Moscow)

Manor and Dacha – Panoramic Coverage and Depth of Comprehension.
Book review: Bogdanova O.A. Manor and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology: Monograph.
Moscow: IMLI RAN Publishing House, 2019. 288 p. (Series “Russian Estate in a Global Context”. Vol. 1).

Abstract. The review presents a book that can be considered a milestone in the

study of manor and country topos in Russian literature for more than two centuries of their existence. The review demonstrates how the author of the monograph fails to clarify a number of basic to solve problems term – outline of the semantic field “the manor text” and “estate culture”, separated from each other the concepts of “estate myth”, “urban estate”, “locus manor”, “manor topos”, “the poetaster estates”, “country topos”, etc., introduced the category of “heterotopia of the estate” and “estate habit”. Based on this, the author of the peer-reviewed monograph convincingly proves the universality and interdisciplinarity of these terms on an extensive material. The review describes in detail the structure of the monograph, and through this demonstrates how on numerous examples from specific works (the monograph discusses the work of F.M. Dostoyevsky, A.N. Tolstoy, A.M. Gorky, I.S. Turgenev, N.S. Gumiliov, I.A. Bunin, M.M. Prishvin, M.A. Bulgakov, V.O. Pelevin, V.G. Sorokin, E.G. Vodolazkin and many others) the author of the book asserts the notion that a key category for the scientific understanding of the phenomenon of the manor in the literature is the notion of the estate of a topos. The author of the review insists that the monograph of O.A. Bogdanova, taking into account all the previous research tradition on this problem, forms further paths, indicates the direction of future researchers of the subsequent movement, systematically and multifaceted comprehending the image of the estate and the cottage in Russian literature.

Key words: Russian literature; mansion; villa; manor topos; estate myth; topos country.

В завершающей части книги ее автор – Ольга Алимовна Богданова – перечислив писателей, чьи произведения были рассмотрены по ходу исследования (а таких писателей почти полсотни), дает краткую характеристику проделанной работе:

«Такой панорамный охват позволил проследить и раскрыть в наиболее существенных чертах своеобразие и динамику усадебного и дачного топов в русской литературе на протяжении более чем двух столетий, причем в произведениях писателей разных литературных направлений: сентиментализма, романтизма, реализма, натурализма, символизма, футуризма, акмеизма, неореализма, постмодернизма, метамодернизма и др., – а также в образцах все более популярных в наш век нон-фикшн, или эго-документов» [Богданова 2019, 252].

Более точную и емкую характеристику рецензируемой книги, пожалуй, придумать невозможно. И на этом можно бы было закончить рецензию, однако же данный труд буквально взывает к тому, чтобы более детально поведать о нем граду и миру. Дело в том, что монография «Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология» с полным на то правом может и должна быть признана этапной в истории филологического изучения вынесенной в заглавие проблемы. Книга вбирает в себя всю предшествующую исследовательскую традицию по данной проблеме и предлагает дальнейшие пути, указывает грядущим исследователям направление дальнейшего движения.

Базовый термин всей работы – усадебный тоpos. Автор употребляет

его, деликатно помещая в кавычки, однако после того, как рецензируемая книга вошла в филологический обиход, надобность в кавычках отпала – термин вполне состоялся, перестал быть метафорой, требующей в научном языке заковычивания. И усадебный тоpos с самого начала определяется в книге с опорой на труды предшественников, а по ходу исследования еще и существенно уточняется. И не просто уточняется. Весь ход мысли автора, анализ многочисленных примеров, систематизация их убедительно доказывают, что усадебный тоpos является понятием универсальным и междисциплинарным. Это же можно сказать и о других терминах, используемых в работе (их тоже позволим себе дать без кавычек): усадебный текст, усадебная культура, усадебный миф, усадебный хронотоп, поэтосфера усадьбы, дачный тоpos и др. И указание на междисциплинарность здесь не компромисс, на который зачастую идут литературоведы, забираясь на «чужие» территории, к примеру, театра или кино; указание на междисциплинарность в рецензируемой монографии – результат понимания объективного состояния дел в исследовании усадебного тоposa. К тому же важно, что термины в работе не только определяются, автору монографии мало просто констатировать понятия, куда как важнее разобраться в них, соотнести различные точки зрения на значения терминов, систематизировать разные концепции и уже через систематизацию выбрать самое оптимальное относительно рассматриваемого материала. Представляется, что на основе терминологических выкладок монографии О.А. Богдановой можно будет в перспективе создать что-то вроде словаря терминов русской усадебной культуры, а издание такого рода на данный момент необходимо.

Но, разумеется, термины, сколь бы хороши они ни были, мало что значат без должного подкрепления материалом; в рецензируемой же монографии термины не только материалом подкрепляются, художественный материал здесь – по-настоящему главный герой. Книга (в числе прочего, конечно же) может служить не только основой для словаря терминов, но и фактически энциклопедией усадебного и дачного текстов от позапрошлого века и почти до наших дней: завершающая глава посвящена роману Евгения Водолазкина «Авиатор», вышедшему в свет менее десяти лет назад.

Начинается же основная часть книги с главы, название которой может показаться несколько претенциозным – «“Усадебная культура” как основа русской классической литературы». Но достаточно познакомиться с текстом этой главы, чтобы понять обоснованность претензий, ведь ответы на многие вопросы по русской литературной классике можно найти, обратившись к усадебной культуре. Однако усадебный текст не был оторван от прочих элементов культуры, и О.А. Богданова, осознавая это, подключает к анализу, например, петербургский текст, иные институции и локусы. Так подключение храма обосновывается тем, что «храм, как правило, являлся важным структурным элементом усадебного комплекса, строился и содержался помещиком для соборного общения с Богом людей *всех* (курсив принадлежит автору монографии – Ю.Д.) сословий» [Богданова 2019, 44]. А это значит, что и церковь (во всех значениях данного слова) следует учи-

тывать при изучении усадебного топоса.

Далее же весь материал первой части книги – это творчество Ф.М. Достоевского. Главы, где говорится об этом писателе, составили одну пятую часть монографии. И это при том, что о Достоевском «как одном из создателей “усадебного текста” русской литературы, заговорили сравнительно недавно, буквально с 2000-х гг., в связи с общим вниманием к изучению “усадебной культуры”» [Богданова 2019, 64]. И ведь, действительно, писатель, казалось бы, не самый усадебный в первом ряду нашей словесности Золотого века. Но весь ход достоевских глав если и не убеждает категорически в обратном, то существенно корректирует данное представление. Оказывается, Достоевский не просто усадебный писатель (хотя, конечно, прежде всего писатель городской), в его творчестве усадьба (пусть и не сказать, что она там часто появляется) выступает топосом знаковым и значимым.

И начинается разговор о Достоевском как об усадебном писателе с глубокого экскурса в предысторию, в предшествующую традицию художественного осмысления усадьбы. Но – не только: осмыслен в этом ключе и Серебряный век. Все это в совокупности позволяет сделать выводы о важнейшем месте Достоевского в усадебном тексте. И часть о Достоевском структурирована таким образом, что от обобщающих глав устремляется к конкретным объектам и предметам: тут персонажи Достоевского в проекции на грядущую историю, дачный топос в «Идиоте», усадьба в «Подростке». Отдельно и с восторгом следует сказать о приводимом в главе о дачном топосе перечне различий между усадьбой и дачей: двенадцать пунктов сделаны Ольгой Алимовной на основе трудов предшественников и, разумеется, собственных наблюдений автора. И тут перед нами тот случай, когда ничего уже не убавить и не прибавить. В конце же концов становится ясно, почему в усадебные писатели позапрошлого века выбран именно Достоевский – выбран он уже хотя бы потому, что оказался для Серебряного века самым влиятельным классиком, а усадебный топос не остался в веке Золотом, он перекочевал и в будущее время; и перекочевал под знаком как раз Достоевского. И пусть «в эпоху так называемой “русской катастрофы” – Первой мировой войны, революций 1917 г. и Гражданской войны, – “усадебный топос” претерпевает трансформации и модификации, подчас до неузнаваемости меняющие его внешний облик» [Богданова 2019, 67], он все равно остается усадебным топосом, созданным – теперь это можно признать – именно Достоевским. И проделанная автором монографии в данном ракурсе работа позволяет, во-первых, взглянуть на усадебную литературу конца XIX – начала XX вв. через призму воздействия Достоевского, а вторых, через усадебный топос по-новому и глубже осмыслить творчество самого Достоевского.

Вторая часть монографии обращена к первой трети прошлого века. И эта часть, как и предыдущая, строится по принципу от общего к частному, к более конкретному. Сначала идут могучие и поражающие широтой познания и глубиной проникновения очерки о состоянии усадебного топоса

в конкретные временные периоды – рубежа XIX и XX веков, 10–20-х годов прошлого века – ведь именно к этому времени «миф русской усадьбы отчетливо оформился в отечественной культуре» [Богданова 2019, 208]. Тут многочисленные тонкие и важные наблюдения, как, например, обнаружение архетипических библейских черт в описаниях реалий усадебного быта первых десятилетий прошлого века. Тут, конечно, повсюду и везде связь с историей. Но куда как важнее оказывается художественное осмысление истории. Для его анализа автор монографии использует релевантный термин «неомифологема», что позволяет увидеть те или иные мотивы в глубокой их проекции на архаические соответствия. И неоспоримым представляется вывод о том, что «в русской литературе первой трети XX в. именно “усадебный топос” стал если не главным, то весьма заметным субстратом такого важного для 1910–1920-х гг. культурного концепта, как город-сад» [Богданова 2019, 124]. Речь тут идет о том, как, казалось бы, отживший свое в физической реальности топос вдруг стал плацдармом для художественных представлений о грядущем.

Главы же третья, четвертая и пятая второй части представляют из себя рассмотрение конкретных и, что важно, релевантных относительно проблематики обобщающих глав примеров. И каждый пример – и рассказ А.Н. Толстого «Утоли моя печали», и драмы Горького, и те произведения русских писателей, где присутствует аллея, – рассматривается в ракурсе, строго этому примеру соответствующем. Так, у Горького рассматриваются произведения драматургические, а значит, повышенная смыслообразующая нагрузка ложится на пространственные элементы, явленные в паратексте, который традиционно выступает площадкой для экспликации авторской позиции в драматургии; это такие элементы, как дом, сад, терраса, окно. Но даже и в такой конкретике выводы могут с полным на то правом претендовать на глобальность. Вот, например, какой вывод делается после сопоставления дачи и дома в горьковской драматургии:

«Итак, русская дача рубежа XIX–XX вв. не просто осаждена враждебным миром, но живет под постоянной угрозой нападения и разрушения, тогда как усадебный дом в идеале открыт и дружелюбен окружающему пространству. Хронотопы “слепого”, закрытого и прозрачного, распахнутого окна как раз и указывают на отмеченное различие обоих топосов» [Богданова 2019, 147].

Главы же, которыми завершается вторая часть монографии, главы шестая, седьмая и восьмая, оказываются продолжением разговора начальных глав этой части; только теперь ракурс несколько иной, нежели был в начале, – здесь исследуется уже то, во что обернулся прежний усадебный текст под воздействием внешнего мира. Скажем, подключение преданий Древней Руси, важно, с одной стороны – для осмысления настоящего, а с другой – показывает само это настоящее, когда усадьба превратилась в усадьбу-музей. И тому, и другому нашлось место в художественной литературе, что и осмыслено в книге. И пусть во втором случае не очень

много можно найти примеров в нашей словесности, но именно они послужили развитию «поэтики, восходящей к интермедияльным тенденциям Серебряного века, в частности, к методу формирования словесного художественного образа средствами разных искусств: архитектуры, живописи, музыки» [Богданова 2019, 198]. С этих позиций в книге и рассматривается художественный образ усадьбы в произведениях Огнёва, Пришвина, Бунина, Булгакова.

А третья часть монографии предлагает посмотреть уже на литературу, совсем близкую к нам – на русский постмодернизм. Представлены писатели очень разные – Михаил Шишкин, Виктор Пелевин, Владимир Сорокин, Павел Крусанов... Но всех их объединяет – в большей или меньшей степени – ориентация на Серебряный век. И в этой связи справедлив вывод Ольги Алимовны Богдановой о том, что в романах названных писателей (имеются в виду «Всех ожидает ночь. Записки Ларионова» Шишкина, «Роман» Сорокина, «Укус ангела» Крусанова, «t» Пелевина) происходит деконструкция усадебного неомифа. Более детально в монографии анализируется сборник «Туманные аллеи» Алексея Слаповского, анализируется, разумеется, через бунинский цикл. И вот тут наблюдается уже реконструкция усадебного неомифа Серебряного века. Как и в романе Евгения Водолазкина «Авиатор». Все это позволяет нетривиально взглянуть на самую суть русского постмодернизма, рассмотреть в нем субтечения – неомодернизм (или метамодернизм) в частности.

Ну а роману «Авиатор» посвящена последняя глава книги: конкретный текст рассматривается в релевантном ему конкретном ракурсе – через дачный топос. Но рассматривается так, что в этом тексте и через этот текст проступает чуть ли не вся предшествующая усадебная и дачная культура. И культура наших дней, конечно же, тоже. Думается, тут успешно сошлись роман Водолазкина, в котором все это есть, и профессиональный взгляд исследователя, способного все это разглядеть.

И на всем протяжении книги тонкие и глубокие наблюдения автора предельно обоснованно сочетаются с многочисленными обращениями к трудам предшественников. Без ложной скромности Ольга Алимовна пишет:

«... важной для автора целью было изучить и учесть большинство имеющихся разработок и подходов к теме русской усадьбы и дачи в отечественной литературе. Так что одним из итогов завершённой работы мы видим ее по возможности энциклопедический характер: в Списке использованной литературы можно найти практически полную библиографию по современному литературоведческому усадебоведению, вдобавок дополненную немалым количеством междисциплинарных (искусствоведческих, культурологических, исторических, философских и пр.) единиц» [Богданова 2019, 256].

И тут не только, скажем так, программные работы, прочно вошедшие в научный обиход [Булгакова 2008; Дмитриева, Купцова 2008; Разумовская

2014; Щукин 1997], тут, пожалуй, все, что вообще выходило на русском языке по заявленной проблеме. В таком внимании к предшествующей исследовательской традиции видится научный такт, профессионализм высочайшей пробы, каковой в нынешних трудах встречается, к сожалению, не очень часто.

Итак (используем в завершающей части рецензии то слово, которым автор монографии предваряет выводы в большинстве глав), книгу Ольги Алимовны Богдановой следует признать образцовым историко-литературным трудом. В нем изображение усадьбы и дачи в русской литературе показано и осмыслено системно и многогранно, что позволяет заключить: перед нами еще одно программное исследование уникального феномена в парадигме названных выше работ.

Важно и то, что рецензируемая книга открывает научную книжную серию «Русская усадьба в мировом контексте». Что ж, жизнь усадебного и дачного топосов не завершена, равно как не завершено исследование их. И остается пожелать заявленной серии долгих лет жизни и многих выпусков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография. М., 2019. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).
2. Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. Гродно, 2008.
3. Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М., 2008.
4. Разумовская А.Г. Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма): Монография. СПб., 2014.
5. Щукин В.Г. Мир дворянского гнезда. Геокультурное исследование по русской классической литературе. Kraków, 1997.

REFERENCES (Monographs)

1. Bogdanova O.A. *Usad'ba i dacha v russkoy literature XIX-XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya: Monografiya* [Manor and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology: Monograph]. Moscow, 2019. (In Russian).
2. Bulgakova A.A. *Topika v literaturnom protsesse: Posobiye* [Topic in the Literary Process: A Guide]. Grodno, 2008. (In Russian).
3. Dmitriyeva E.E., Kuptsova O.N. *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyy i obretennyy ray* [Life of the Manor Myth: Paradise Lost and Found]. Moscow, 2008. (In Russian).
4. Razumovskaya A.G. *Sady rossiyskoy poezii (ot simbolizma do postmodernizma): Monografiya* [Gardens of Russian Poetry (from Symbolism to Postmodernism): Monograph]. Saint-Petersburg, 2014. (In Russian).

5. Shchukin V.G. *Mir dvoryanskogo gnezda. Geokul'turnoye issledovaniye po russkoy klassicheskoy literature* [World of the Noble Nest. Geocultural Research on Russian Classical Literature]. Kraków, 1997. (In Russian).

Доманский Юрий Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: поэтика текста, рок-поэзия, поэтика драмы, история русской литературы.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

Yurii V. Domanskii, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: poetics of the text, rock poetry, poetics of drama, history of Russian literature.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00061

А.Ю. Овчаренко (Москва)

ПЛАТОНОВ – НАШ ТОВАРИЩ

Рецензия на книгу: Малыгина Н.М. Андрей Платонов и литературная Москва: А.К. Воронский, А.М. Горький, Б.А. Пильняк, Б.Л. Пастернак, Артем Веселый, С.Ф. Буданцев, В.С. Гроссман. М.; СПб.: Нестор-История, 2018. 590 с., ил.

Аннотация. В рецензии на монографию ведущего исследователя творчества А.П. Платонова, известного специалиста по русской литературе 1920–1930-х годов Н.М. Малыгиной «Андрей Платонов и литературная Москва: А.К. Воронский, А.М. Горький, Б.А. Пильняк, Б.Л. Пастернак, Артем Веселый, С.Ф. Буданцев, В.С. Гроссман» определены методологические принципы анализа писательской биографии А.П. Платонова, рассмотренной в контексте литературного процесса 1920–1940-х годов. Установлено, что исследование проводилось путем сочетания контекстуального, мотивного, «генетического» методов анализа литературного процесса 1920–1940-х годов и произведений советских писателей 1920–1940-х годов, с творчеством которых сопоставляются тексты А.П. Платонова. Рецензия ставит проблему изучения московского литературного окружения и творческих связей А. Платонова. Раскрывается новизна исследования Н.М. Малыгиной, состоящая в том, что московские связи писателя выявлены задолго до начала московского периода его жизни и творчества. Раскрывается своеобразие рецензируемой монографии, обусловленное сочетанием исследования в хронологическом порядке ключевых событий литературного процесса 1920–1940-х годов, в которых принимал участие А. Платонов, с глубоким анализом поэтики произведений А. Воронского, М. Горького, Б. Пильняка, Б. Пастернака, Артема Веселого, С. Буданцева, В. Гроссмана. Устанавливая характер его участия в событиях литературной жизни столицы, исследователь в каждой главе монографии анализирует поэтику его произведений в контексте советской литературы 1920–1940-х годов. В монографии в процессе анализа событий московской литературной жизни выявляются творческие связи А.П. Платонова с писателями-современниками. В книге Н.М. Малыгиной исследование московского литературного окружения А.П. Платонова не ограничивается выявлением личных контактов и творческих связей писателя с его современниками. В рецензии ставится проблема необходимости систематизации фактов литературной жизни, выявления их причинно-следственных связей в осмыслении контекстов и процесса творчества. Показано, что особая ценность исследования состоит в обращении к архивным материалам, представленным впервые. Это документы, дополняющие сведения о биографии и творческом наследии Воронского, материалы из архива А.М. Горького, материалы из архива С.Ф. Буданцева, тексты писем В.С. Гроссмана, сверенные с автографами, хранящимися в РГАЛИ.

Ключевые слова: Платонов; Буданцев; Веселый; Воронский; Горький; Гроссман; Пильняк; Пастернак; литературные связи; творческие контакты; литературный процесс.

A.Yu. Ovcharenko (Moscow)

Platonov is Our Comrade. Book Review: Malygina N.M. *Andrey Platonov and Literary Moscow*: A.K. Voronsky, A.M. Gorky, B.A. Pilniak, B.L. Pasternak, Artem Vesely, S.F. Budantsev, V.S. Grossman. Moscow, Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya Publishing House, 2018. 592 p.

Abstract. This review of the book by a well-known specialist in Russian literature of the 1920s–1930s, N.M. Malygina, “*Andrey Platonov and Literary Moscow*: A.K. Voronsky, A.M. Gorky, B.A. Pilniak, B.L. Pasternak, Artem Vesely, S.F. Budantsev, V.S. Grossman” sets the methodological principles of analysis of literary biographies of Platonov, considered in the context of the literary process of the 1920–1940s. It is established that the study was carried out by combining contextual, motivational, “genetic” methods of analysis of the literary process of the 1920–1940s and the works of Soviet writers of the 1920–1940s, with whose works Platonov’s texts are compared. The review raises the problem of studying the Moscow literary environment and creative connections of A. Platonov. The author reveals the novelty of Malygina’s research, which consists in the fact that the writer’s Moscow connections were revealed long before the beginning of the Moscow period of his life and work. The author reveals the originality of the peer-reviewed monograph, due to the combination of research in the chronological order of the key events of the literary process of the 1920–1940s, in which Platonov took part, with a deep analysis of the poetics of the works by A. Voronsky, M. Gorky, B. Pilniak, B. Pasternak, Artem Vesely, S. Budantsev, V. Grossman. Establishing the nature of his participation in the events of the literary life of the capital, in each chapter of the monograph, the researcher analyzes the poetics of his works in the context of the Soviet literature of the 1920s and 1940s. In the monograph, in the process of analyzing the events of Moscow literary life, Platonov’s creative ties with contemporary writers are revealed. In the book by N.M. Malygina, the study of Platonov’s Moscow literary environment is not limited to revealing Platonov’s personal contacts and creative connections with his contemporaries. The review raises the problem of the need to systematize the facts of literary life, to identify their cause-and-effect relationships in the understanding of contexts and the process of creativity. It is shown that the special value of the study is to refer to archival materials presented for the first time. These are the documents supplementing data on Voronsky’s biography and creative heritage, materials from A.M. Gorky’s archive, materials from S.F. Budantsev’s archive, texts of V.S. Grossman’s letters verified with autographs stored in RSALA.

Key words: Platonov; Budantsev; Vesely; Voronsky; Gorky; Grossman; Pilniak; Pasternak; literary relations; creative contacts; literary process.

Творчество А. Платонова вызывает постоянный интерес современных исследователей, публикуются статьи и книги о его биографии и произведениях. Создается впечатление, что наследие писателя изучено уже достаточно полно.

Необходимо напомнить, что освоение его наследия прошло такой же драматический путь, какой прошли к читателю книги самого А. Платоно-

ва. Только в 2009 г. в издательстве «Время» к 110-летию юбилею начало выходить первое собрание сочинений А. Платонова. Были изданы первые три тома восьмитомного собрания сочинений с комментариями коллектива авторов под руководством Н.М. Малыгиной, последующие пять томов были подготовлены под руководством Н.В. Корниенко. В ИМЛИ РАН издано два тома архива Платонова.

Монография «Андрей Платонов и литературная Москва: А.К. Воронский, А.М. Горький, Б.А. Пильняк, Б.Л. Пастернак, Артем Веселый, С.Ф. Буданцев, В.С. Гроссман» Н.М. Малыгиной, опубликованная в 2018 г., уже привлекла внимание научного сообщества [Алейников 2019; Холиков 2019; Пономарёва 2019].

Н.М. Малыгина обратилась к изучению наследия А. Платонова в середине 1970-х годов и впервые установила, что творчество писателя представляет собою целостный метатекст, о чем она писала в дальнейшем, рассматривая каждое произведение писателя в контексте его наследия [Малыгина 1977, 165; Малыгина 1995, 90; Малыгина 2005, 13].

Новая книга Н.М. Малыгиной показывает, что многого мы еще не знаем и об историко-литературном процессе 1920–1930-х гг., и о «воздухе эпохи», и о творческой судьбе книг А. Платонова, и о его литературном окружении, и о его влиянии на творчество писателей – его современников.

Монография включает семь глав, дающих полное представление о пути А. Платонова от Первого съезда пролетарских писателей до его послевоенной работы вместе с В. Гроссманом и И. Эренбургом над «Чёрной книгой» в 1946–1948 гг., набор которой был уничтожен. Такая структура исследования подчеркивает не только связь этапов личной и литературной судьбы А. Платонова, Б. Пильняка, Артема Веселого, В. Маяковского, Б. Пастернака, О. Мандельштама, А. Воронского и Содружества «Перевал» и многих других с основными историко-политическими событиями эпохи 1920–1930-х гг., но и доказывает прямое влияние этих событий на творчество А. Платонова и его современников.

Книга Н.М. Малыгиной детально и тщательно воссоздает литературные, творческие и личные связи писателя, восполняя существенный пробел в изучении творческой судьбы А. Платонова, во многом опираясь на методологию Ю. Тынянова и Р. Якобсона, предполагавшую изучение исторического и литературного рядов, литературы как системы не только в их взаимодействии, но и во всей их полноте. Полнота картины литературного процесса, воссозданной исследователем, обеспечивается привлечением огромной массы извлеченных из архивов документов, значительная часть которых вводится в научный оборот впервые. Период 1920–1930-х гг., возможно, самый полифоничный в истории русской литературы первой половины XX в., поэтому важно, что Н.М. Малыгина дает звучать всему хору голосов времени от большевистских вождей до издательских работников, воссоздавая историко-литературный процесс тех лет во всем объеме.

Книги А. Платонова, написанные трудным языком, имели не только сложную судьбу при жизни автора, но и с трудом находили путь к чита-

телно. Сегодня, казалось бы, основной корпус его прозы, стихов, критических статей и пьес известен читателю. Но во введении к монографии содержится обстоятельный экскурс в историю изучения наследия писателя, показывающий, что и она полна драматизма.

Сейчас, когда усилился интерес к истории повседневности и литературному быту, книга «Андрей Платонов и литературная Москва» продолжает и традиции Б. Эйхенбаума, соединяя микросоциологический подход с историко-литературным, расширяющим границы жанра историко-литературных комментариев Ю. Лотмана, Л. Флейшмана, Ю. Щеглова, Н. Корниенко и др. Это можно считать несомненной исследовательской удачей автора монографии. Мы узнаем об окружении А. Платонова, о множестве историко-литературных, политических и личных обстоятельств, позволяющих понять судьбу одного из выдающихся русских писателей XX в., создавшего центральную часть «русского Троекнижия» о революции – «Тихий Дон», «Чевенгур» и «Доктор Живаго».

Особенно важно текстуально установленное Н.М. Малыгиной взаимовлияние и перекличка мотивов в творчестве А. Платонова и, казалось бы, таких далеких от него Б. Пастернака и О. Мандельштама.

В «Чевенгуре», признанном главным романом о революции, грядущий коммунизм сравнивается с рекой, предстает в движении, как у В. Маяковского («люди – лодки») и как в «движничестве» перевальцев. В их творчестве реализовались общекультурные категории движения и развития в противопоставлении застывающей современности. Судьба А. Платонова, не только вошедшего в эту реку, но и смело пытавшегося направлять ее течение, лишний раз подчеркивает, что А. Платонов – истинно пролетарский писатель. Он воспринял революцию как путь к преобразению трудной судьбы человека, страны и природы с помощью техники. Неслучайно свою работу инженера он считал не менее важной, чем свой литературный труд, сравнивая творческую деятельность пролетариата с поэтической деятельностью, направляемой вдохновением.

Важно, что образ такого рабочего-интеллигента не был открытием только А. Платонова: известный экономист, идеолог большевизма и соавтор Н. Бухарина по книге «Азбука коммунизма» Е. Преображенский в предисловии к своей книге «От НЭПа к социализму: взгляд в будущее России и Европы» пишет о профессоре русской истории Минаеве, работающем одновременно слесарем железнодорожных мастерских, как и сам А. Платонов, ставший писателем нового типа. [Преображенский 1922, 3]. О необходимости воспитания такого писателя говорилось в программных документах и статьях близких А. Платонову перевальцев – А. Лежнева, Д. Горбова, И. Катаева, Н. Зарудина, развивавших идеи А. Воронского. Для них было важно прямое участие в переустройстве страны, они призывали оторваться от «столичной жизни» и уехать на Ангарстрой, чтобы принять участие в этом масштабном проекте. Отчасти в этом и А. Платонов, и перевальцы развивали идеи левовцев несмотря на то, что они были их литературными противниками. Но если перевальцы стремились такого

писателя воспитать, то А. Платонов уже был им, пролетарским и по происхождению, и по духу.

Н.М. Малыгина в своей книге поднимает крайне важный вопрос о пролетарской культуре, исследования которой и сегодня далеки от академической полноты, особенно в том, что касается прозы пролетарских писателей как единого текста.

Интересен и важен сюжет о «Красной нови», о роли М. Горького в судьбе журнала. О «Красной нови» как о новой, конвергентной, форме журнала написано все еще недостаточно: значимая для своего времени книга Р. Магуайра [Магуайр 2004], главы из книг Г. Белой [Белая 2004] и Е. Динерштейна [Динерштейн 2001]. Тема «Красной нови» и издательства артели писателей «Круг» как общественно-литературного единства, как своеобразной художественной школы еще ждет своего исследователя. Важно, что Н.М. Малыгина впервые пишет о школе А. Воронского как о литературной школе нового типа. Школа была оформлена не только теоретически в манифестах и статьях, но и художественно – в творчестве ее членов, не только перевальцев, чьим организатором и идеологом он был, но и многих других писателей, постоянных авторов «Красной нови» в 1921–1927 гг., когда А. Воронский был главным редактором журнала.

В книге Н.М. Малыгиной рассказано и о возникновении художественной школы Б. Пильняка. 1921 г. воспринимался как своеобразное завершение Серебряного века, начало нового этапа в русской литературе: умер А. Блок, был расстрелян Н. Гумилев и был опубликован роман «Голый год» Б. Пильняка. Через год умер Велимир Хлебников, так же, как и Б. Пильняк, оказавший сильное влияние на формирование творческой манеры А. Платонова. Это только на первый взгляд неожиданное «скрещение» судеб – Платонов и Пильняк, Платонов и Хлебников, Платонов и Пастернак, выявленное в книге Н.М. Малыгиной, позволяет понять, какой сложный литературный путь прошел писатель. Существовала и школа самого А. Платонова: современники называли почти забытых сегодня Андрея Новикова и Николая Тришина писателями платоновской школы.

В книге раскрываются не только институциональные (литературные группы, литературные журналы и их борьба, издательства как общественно-литературные объединения – МТП, ЗиФ, Федерация, ленинградское «Время» и др.), но и иерархические, более традиционные связи русской литературы, в первую очередь – в парадигме отношений «поэт и царь» в совершенно новых условиях, когда в первые годы после революции этим коллективным царем был отдел печати ВКП(б), а затем и генеральный секретарь партии И. Сталин и, в определенной степени, М. Горький, письма которому приведены в книге Н.М. Малыгиной.

Прямое вмешательство политики в литературный процесс тех лет в книге Н.М. Малыгиной ярко и доказательно проиллюстрировано историей настоящего разгрома рассказа «Усомнившийся Макар» и повести «Впрок». Документы различного рода (стенограммы, статьи, письма, дневники) воссоздают историко-литературный контекст, в котором кампания против

А. Платонова показана как часть общей борьбы с «кулацким уклоном» и с так называемой «крестьянской партией» Н. Кондратьева и А. Чайнова – сегодня ученых с мировым именем, как и разгром в 1927 г. «Красной нови» и отстранение А. Воронского были частью борьбы с Л. Троцким. Дополним, что в ряду произведений о трагических последствиях коллективизации, также подвергшихся разгромной критике, были рассказы перевальцев Ивана Катаева «Молоко» и Василия Кудашева «Вукол» и рассказ Ивана Макарова «Остров». Этим писателям, двое из которых – И. Катаев и И. Макаров были расстреляны, а В. Кудашев (о его участии в судьбе А. Платонова упоминается в книге Н.М. Малыгиной) попал в окружение, в плен и умер в немецком лагере в 1944 г., – также были предъявлены политические обвинения.

«Одинокий голос человека» – так назывался фильм А. Сокурова, один из лучших фильмов, наиболее полно выразивший психологизм платоновской прозы, в частности, рассказа «Река Потудань». В общем хоре русской литературы тех лет голос А. Платонова был не так слышен, как литавры В. Маяковского или гитара С. Есенина (Ю. Тынянов), и все же это был голос, не похожий на другие. Этот одинокий голос человека (Ф. Человеков – один из литературных псевдонимов Платонова) и спустя почти 100 лет продолжает звучать, ведя «нескончаемый диалог» в «большом времени» (М. Бахтин).

Подчеркнем еще раз справедливую мысль Н.М. Малыгиной о том, что А. Платонов, как и многие его современники – Артем Веселый, перевальцы и др., – были ровесниками XX века, обстоятельства их личных и творческих судеб определялись главными общественно-политическими событиями в стране.

А. Платонов был тем, кто создал образ послереволюционной России, страны, влиял на ее интеллектуальный пейзаж. Книга Н.М. Малыгиной заново открыла нам Андрея Платонова – нашего современника, сохранившего верность своему предназначению пролетарского писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алейников О.Ю. Андрей Платонов и литературная Москва 1920–1940 годов: Разыскания и реконструкция // Филологический класс. 2019. № 1 (55). С. 180–183.
2. Белая Г.А. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. М., 2004.
3. Динерштейн Е.А. А.К. Воронский: в поисках живой воды. М., 2001.
4. Магауйр Р.А. Красная новь. Советская литература в 1920-х гг. СПб., 2004.
5. Малыгина Н.М. Идеино-эстетические искания А. Платонова в начале 20-х годов («Рассказ о многих интересных вещах») // Русская литература. 1977. № 4. С. 158–164.
6. Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. М., 1995.
7. Малыгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М., 2005.
8. Пономарева Т.А. Рецензия на книгу: Андрей Платонов и литературная Москва: А.К. Воронский, А.М. Горький, Б.А. Пильняк, Б.Л. Пастернак, Артем Ве-

сельный, С.Ф. Буданцев, В.С. Гроссман. М., СПб.: Нестор-История, 2018. 590 с., ил. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 60. С. 258–269.

9. Преображенский Е.А. От НЭПа к социализму: взгляд в будущее России и Европы. М., 1922.

10. Холиков А.А. Новое об Андрее Платонове: концептуальный взгляд на неизвестные эпизоды творческой биографии писателя и ключевые сюжеты русской литературы советской эпохи // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2019. № 2. С. 106–111.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Aleynikov O. Yu. Andrey Platonov i literaturnaya Moskva 1920–1940 godov: Razyskaniya i rekonstruktsiya [Andrei Platonov and the Literary Moscow of the 1920s–1940s: Searching and Reconstruction]. *Filologicheskii klass*, 2019, no. 1 (55), pp. 180–183. (In Russian).
2. Kholikov A.A. Novoye ob Andreye Platonove: kontseptual'nyy vzglyad na neizvestnyye epizody tvorcheskoy biografii pisatelya i klyuchevyye syuzhety russkoy literatury sovetskoy epokhi [Something New about Andrei Platonov: A Conceptual View on the Unknown Episodes of the Writer's Creative Biography and Key Subjects of Russian Literature of the Soviet Era]. *Filologicheskkiye nauki. Nauchnyye doklady vysshey shkoly*, 2019, no. 2, pp. 106–111. (In Russian).
3. Malygina N.M. Ideyno-esteticheskiye iskaniya A. Platonova v nachale 20-kh godov ("Rasskaz o mnogikh interesnykh veshchakh") [Platonov's Ideological and Aesthetic Search in the Early 1920s ("The Story of Many Interesting Things")]. *Russkaya literatura*, 1977, no. 4, pp. 158–164. (In Russian).
4. Ponomareva T.A. Retsenziya na knigu: Andrey Platonov i literaturnaya Moskva: A.K. Voronskiy, A.M. Gor'kiy, B.A. Pil'nyak, B.L. Pasternak, Artem Veselyy, S.F. Budantsev, V.S. Grossman. M., SPb.: Nestor-Istoriya, 2018. 590 s., il. [A Book Review: Andrey Platonov and Literary Moscow: A.K. Voronsky, A.M. Gorky, B.A. Pilniak, B.L. Pasternak, Artem Vesely, S.F. Budantsev, V.S. Grossman. Moscow, Saint Petersburg: Nestor-History, 2018. 590 p.: silt.] *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2019, no. 60, pp. 258–269. (In Russian).

(Monographs)

5. Belaya G.A. *Don Kikhoty revolyutsii – opyt pobed i porazheniy* [Don Quixotes of the Revolution – An Experience of Victories and Defeats]. Moscow, 2004. (In Russian).
6. Dinershteyn E.A. *A.K. Voronskiy: v poiskakh zhivoy vody* [A.K. Voronsky: in Search of Living Water]. Moscow, 2001. (In Russian).
7. Maguire R.A. *Krasnaya nov.' Sovetskaya literatura v 1920-kh gg.* [Red Virgin Soil. The Soviet Literature in the 1920s]. Saint Petersburg, 2004. (In Russian).
8. Malygina N.M. *Andrey Platonov: poetika "vozvrashcheniya"* [Andrei Platonov: the Poetics of the "Return"]. Moscow, 2005. (In Russian).

9. Malygina N.M. *Khudozhestvennyy mir Andreya Platonova* [The Artistic World of Andrei Platonov] Moscow, 1995. (In Russian).

10. Preobrazhenskiy E.A. *Ot NEPa k sotsializmu: vzglyad v budushcheye Rossii i Evropy* [From NEP to Socialism: a Look into the Future of Russia and Europe]. Moscow, 1922. (In Russian).

Овчаренко Алексей Юрьевич, Российский университет дружбы народов.

Доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка Юридического института. Научные интересы: русская литература 1920–1930-х гг., историко-литературный процесс и литературные группы 1920–1930-х гг.

E-mail: ovtcharenko-1959@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8544-5812

Alexey Yu. Ovcharenko, Peoples' Friendship University of Russia.

Doctor of Philology, associate Professor, associate Professor of the Russian Language Department of the Law Institute. Research interests: Russian literature of the 1920s–1930s, historical and literary process and literary groups of the 1920–1930s.

E-mail: ovtcharenko-1959@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8544-5812

In Memoriam

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00062

А.А. Холиков (Москва)

«...КАКОЙ-ТО У МЕНЯ НЕСКОНЧАЕМЫЙ ЦЕЙТНОТ ТЯНЕТСЯ...»: О.А. КОРОСТЕЛЕВ И ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ОБОРВАВШЕЙСЯ ПЕРЕПИСКИ

A.A. Kholikov (Moscow)

“...I Have an Endless Deadline...”: O.A. Korostelev and Selected Places from the Interrupted Correspondence

Просматривая сейчас фотографии Олега Анатольевича, – последних лет, в основном – с конференций, круглых столов, семинаров, которые он, «неутомимый» (по меткому слову рецензента его книги статей), организовывал, – вижу высохшее, с обостренными чертами лица, сосредоточенный, но не уставший взгляд; бывает, и промелькнет в нем насмешливое оживление, переходящее в сдержанную улыбку, но больше – какой-то пристальной устремленности, научной деловитости. Когда сравниваешь их с другими, давнишними снимками (один из таких – на его персональной странице сайта Дома русского зарубежья имени А. Солженицына), видишь крепкое, полнокровное и чуть расплывшееся в улыбке лицо, которое мне не довелось застать. Верю, что близкие друзья Олега Анатольевича еще поделятся своими воспоминаниями о его учебе в Новосибирске и домосковской жизни, журнально-газетной поденщине и годах, проведенных в Литинституте (сперва – в качестве слушателя Высших литературных курсов, затем – аспиранта и преподавателя)... Да. Хочется верить. Хотя с биографическими материалами о литературоведах дела обстоят не лучшим образом. Изучая архив В.Ф. Маркова, известного американского слависта, Олег Анатольевич небезосновательно сокрушался: «...при комментировании эпистолярия 1950-х гг. я обнаружил, что из множества упомянутых в нем профессоров-эмигрантов сведения можно найти едва ли о половине, остальные не встречаются ни в одном справочнике и даже не упоминаются в интернет-источниках». В наших палестинах посмертная участь литературоведов – не завиднее, будь ты профессор, будь «доцентушка» (по самоиронии В.Н. Турбина). Да и не степенями и званиями живы ученые, «по плодам их узнаете их». А сделано столько, что память об Олеге Анатольевиче – наш благодарный ему поклон. И научный архив его, если только не растеряется, – плодородная почва для будущих исследований.

«Неутомимый труженик», «ученый-подвижник», который «заменил

собой, наверное, десятки научно-исследовательских институтов» – все это о нем. Уже сказано. Верно, но слишком общо и некрологично. «Подмывает» (его слово!) предаться конкретике и вспомнить упрямые *факты* – то, что с академической скрупулезностью исследовал сам Олег Анатольевич – комментатор, текстолог, архивист; то, что вынесено в название его детища – журнала «Литературный факт».

Всего шесть лет регулярного общения (при десяти годах общего знакомства), встречи «по поводу», разговоры по скайпу (считал их наиболее результативными, «поскольку можно сидеть за компьютером и по ходу дела посмотреть нужные файлы, что-то сразу уточнить, записать, переслать») и сотни писем. По большей части – деловых, застегнутых, как он сам, на все пуговицы, с осторожными переходами от «уважаемый» к «дорогой» и редкими лирическими отступлениями от «фактов» к «быту» (о переезде в новую квартиру, отпуске, больнице). Одного в них только не было – трепа и пустоты. Информационная плотность каждого послания под стать событийной насыщенности жизни. Наше недолгое (в масштабах прожитого) общение успело обрасти всеми формами научного сотрудничества, какие можно вообразить.

«Сюжет» завязался заочно, по телефону, когда мне нужно было подготовить подготовленный при его активном участии (а иного не бывало!) трехтомник «Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде)» (2009) для рецензии в «Вопросы литературы». Сведший нас приятель еще до разговора предупредительно сообщил, что Коростелев напоминает ему «разночинца» XIX столетия (в обиходном смысле) – этакого «интеллигента из народа» (родом из Кузбасса – «из глубины сибирских руд»), выживающего за счет умственного труда (исследователя, преподавателя, журналиста, не гнушающегося глянцевого издания), напрочь лишенного «барских» замашек (в чем я позднее убедился: будучи заместителем директора ИМЛИ, Олег Анатольевич держался по-свойски и, назначая встречу не в дирекции, а в отделе на Спиридоновке, во дворе между музеями А.М. Горького и А.Н. Толстого, заговорщически описывал вверенное ему «Литературное наследство» как «самый сепаратный отдел» – «вдали от начальства», тогда как остальные «сидят более или менее кучно», «в одном и том же особнячке»). Отсутствие внешнего аристократизма (после сравнения с «разночинцем» рисовалась наружность В.Г. Белинского, запечатленная И.С. Тургеневым) возмещалось внутренним благородством с присущими ему чертами: доброжелательностью, щедростью, порядочностью и прямоотой. Люди это ценили...

Помню, с какой симпатией Петр Митцнер отзывался об Олеге Анатольевиче, когда передавал для него книги про Д.В. Филофова, воспользовавшись моим кратким приездом в Варшаву. Тогда, в апреле 2016-го, мы пересеклись не только на конференции, куда известный поэт, переводчик и редактор «Новой Польши» не поленился принести свой увесистый подарок Коростелеву, но и на следующий день, случайно – рядом с Замковой площадью, в уличном кафе у Дома Пражмовских, где я остановился.

Митцнер отдыхал в компании какого-то местного стихотворца (в том заведении литераторам предлагались скидки), но, узнав во мне «курьера» из Москвы, предложил разделить с ними столик, угостил дивным напитком и учтиво (несмотря на демонстративное нежелание своего местного собрата по цеху говорить по-русски) переключился на язык гостя. Разговор вновь повернул к Филофову и Коростелеву, соединившему нас *культурно*, поверх барьеров.

Исподволь наследие Филофова крепко втесалось в наши с Олегом Анатольевичем планы. Не пройдет и года, как он мимолетно, к слову подбросит очередное масштабное предложение (у него это называлось «просто “информацией к размышлению”» – с отсылкой к Юлиану Семенову) – подготовить что-нибудь к столетию Октябрьской революции. «Я в свое время, – пишет, – собрал томик публицистики Д.В. Филофова 1917–1918 гг. (из “Речи” со всеми ее продолжениями и т.д.). Все это собрано, набрано, но дальше дело не пошло, было отодвинуто из-за других более неотложных проектов. А тут вдруг со всех сторон стали просить чего-нибудь вокруг 1917. Можно было бы и книжку опубликовать <...>, а вступилку предварительно тиснуть в “Русской литературе”. Только ее еще написать надо, а им нужно быстро, прямо в течение февраля. Как думаете, могли бы мы лихорадочно сочинить для них текст про Филофова в 1917 году? Еще конкретнее – могли бы Вы набросать затравку? Я в ближайшие дни должен сдать в типографию номер “ЛитФакта” и не уверен, что смогу вплотную заняться еще и этим. Но потом включусь. Корпус текстов Филофова я бы Вам сбросил (104 статьи). С самой книгой потом можно не так торопиться. Она в общем представляет определенный интерес как поток высказываний по самым животрепещущим темам, своеобразный даже дневник происходящего в те годы (там многие фигурируют: от Керенского и Чернова до Ленина и Горького)». Впряглись. Лихорадочно. За февраль, разумеется, не управились. В «Русскую литературу» опоздали. Но материал в конце концов подготовили. Хватило сразу на две публикации, которые невольно превратились в препринт (коллеги настояли и перепечатали их с некоторыми изменениями еще в двух сборниках, хотя мы честно сопротивлялись). Задуманная книжка самих статей Филофова – еще в работе. Нельзя не закончить...

В той же манере, внезапно и судорожно, закручивалась история с Д.С. Мережковским. Первое письмо – декабрь 2014-го, – обрадовавшее и озадачившее меня одновременно. Предложение совместно подготовить сборник военных и революционных статей писателя (1910-е), наименее собранных и частью изуродованных цензурой. Издатель – Дмитрий Сечин, для которого Олег Анатольевич уже сдал первые тома нового собрания сочинений Г.В. Адамовича (о нем же – его кандидатская диссертация), якобы «жаждет выпустить» и собрание Мережковского. Откровенно признав, что это «паллиатив» («академическое или хотя бы полуакадемическое собрание Мережковского сейчас вообще вряд ли кто-нибудь поднимет», «большинство даже давно начатых собраний сочинений находятся

в подвешенном состоянии и выпускают по тому в несколько лет, побивая рекорды даже советских долгостроев»), Олег Анатольевич уговорил войти в редколлегию лучших на сегодняшний день специалистов по Мережковскому (Е.А. Андрущенко, К.А. Кумпан, А.В. Лаврова, В.В. Полонского) и подготовить отдельные тома. Его установкой было – обойтись без «свадебных генералов». Впряглись. Тянем. Нельзя не закончить...

Тогда же, в 2014-м, после внезапной смерти А.Ю. Галушкина, ко всем заботам Олега Анатольевича (среди них – руководство отделом истории литературы и печатного дела Дома русского зарубежья, а там – бесконечная череда курируемых им круглых столов, семинаров, презентаций) добавилось еще «Литературное наследие», где шел целый ряд томов – А. Белый, Е.И. Замятин, И.А. Бунин, З.Н. Гиппиус, В.Г. Короленко и так далее, указатели, плюс электронные проекты. «А людей, – жаловался он, – почти совсем нет, нужны и сотрудники, и аспиранты». Повторял, что на этом фоне «наш Мережковский и мой Адамович» – «это сугубо личное развлечение и чистый альтруизм из любви к науке». Но любовь, как известно, движет не только солнце. И, несмотря на масштабы бедствия, прикинув, чем мы располагаем, Олег Анатольевич активно помогал решать проблему с добыванием текстов, оплачивая за свой счет копии недостающих для собрания Мережковского статей из газетных хранилищ Питера (со знанием дела советовал: «там большинство нужных изданий есть в нормальном состоянии, и копии они делают довольно качественно и относительно недорого»). Соавторствовали по предложенному им сценарию: «Статью и комментарии, соответственно, делаем совместно. К примеру, я начинаю комментарии, потом отправляю Вам на дополнение, Вы начинаете статью, отправляете мне. Если решим, что нас это не критично оторвет от прочих дел, можно будет сказать Сечину, что мы возьмемся без жестких сроков – как сделаем, так и пришлем». Подготовили: самый полный том ранних статей Мережковского (вычиткой версток Олег Анатольевич не пренебрегал даже в командировках: «Я все получил и начал смотреть, надеясь сделать это быстро, но все затягивается. Здесь в Лидском архиве у нас получается какой-то очень плотный график работы (бунинские проекты. – А.Х.), ни на что не хватает времени. Но я досмотрю в ближайшие дни») и его же публицистику революционных лет, не входившую в авторские сборники. Оставшееся – в процессе. Нельзя не закончить...

С 2016-го, став заместителем директора по научной работе (для непосвященных – синекура), Олег Анатольевич не сбавил обороты. Думал о том, кого бы зазвать на собрание сочинений М.А. Осоргина («в одиночку, – делился, – заниматься томами вплотную не возьмусь, не настолько я Осоргина уважаю, чтобы ради него бросить все остальное, хотя издать его, конечно, желательно»). Искал помощников: «Не знаете ли Вы случаяем какого-нибудь египтолога, который мог бы написать статью о книгах Мережковского про древний Египет?» Пытался включить в заданную им орбиту новых исследователей. Особенно – через конференции. После одной из них (юбилейной о Мережковском) у него родилась идея проводить

регулярные научные собрания, называя их всякий раз «“Круг Мережковских...” с любыми добавками к этому, и по итогам выпускать непериодический сборник с этим же названием, то бишь серию, которая бы, с одной стороны, выступала в качестве сателлита к собранию, а с другой, была бы столь широка по теме, что включала <...> по сути весь Серебряный век – такой материал долго не исчерпается и собрать докладчиков на широкие темы гораздо проще».

Ну вот... Казалось бы, только свалили с плеч отредактированный на пару сборник статей объемом почти в 700 страниц («Д.С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель», 2018), и можно перевести дух, но творческий задор Олега Анатольевича не угасает... Даже наоборот! При этом его со-редакторство не сводилось к рассылке «циркуляров». Он запросто подключался к самой черновой работе: от корректорской правки до «ловли блох» в именном указателе (несложно представить, сколько сил потребовалось ему, чтобы собрать и «вычистить» объемистые тома альманаха «Диаспора» со 2-го по 9-й). Иногда ворчал на «великих»: «Я продолжаю читать сборник сплошь, не без некоторого уныния. Авторы наши, да, это Вы верно пишете, очень разные и неровные, я бы даже сказал: иногда чересчур». И дальше: у одного – «слава богу, только буквы во многих словах пропущены, это легко исправляется», а вот другого – «пришлось почти сплошь переписывать, поскольку таких предложений, как у него, быть не может на русском языке (впрочем, и на любом другом языке, подозреваю, тоже)». Третьего – «даже и трогать не стал, поскольку для внятности пришлось бы слишком многое исправить так, что смысл меняться начал бы», «только совсем уж невозможную пунктуацию поменял». У остальных, – сетовал, – тоже набирается: кто-то инициалы попутал, «ну а падежи и окончания периодически путают почти все». Когда один именитый профессор настаивал, чтобы для его фамилии сделали исключение и везде исправили «-ев» на «-ёв», Олег Анатольевич иронично смирился: «...ну и ладно, он не так часто встречается, как Гете. В принципе, можно и Гете исправить, потратив лишние полчаса, но все ведь печатают без “ё”, и ничего, пусть и у нас так остается, я спокойно переживу».

Сам же как автор капризным не был. На мою слезную просьбу дать в первый том «Русских литературоведов XX века» статью об Адамовиче откликнулся сразу и довольно быстро прислал текст. В жанровом отношении – образцовый. Правку редактора принял безоговорочно. Впрочем, на пожелание указать в библиографии значимые справочники заметил: «В энциклопедиях и словарях я знаю только одну существенную статью об Адамовиче – Тименчика в “Русских писателях”, остальные состоят преимущественно из ошибок и неточностей». Строгость к себе и другим уживалась в Олеге Анатольевиче с тактичностью и доброжелательностью (редкое сочетание). Советуясь с ним по поводу возможного автора на статью об одиозной Т. Пахмусс для нашего же Словаря, услышал: «Попросите N. Это, конечно, с моей стороны шkodное предложение, но что же может написать NN о Пахмусс помимо того, что она была полная дура и никогда не могла подготовить сносной публикации. N тоже об этом не преминет упомянуть, но, возможно, мягко и деликатно, в идеале даже намеками».

Открытой полемики избегал (берег силы для главного?). Когда для

публикации по материалам готовящейся «Летописи жизни и творчества Д.С. Мережковского» (очередной совместный проект) в одном из журналов нас попросили оценить полемику вокруг мандельштамовской «Летописи», Олег Анатольевич категорически отказался: «Я ее взглянул. Но она затеяна Л. Кацисом, и у меня нет желания ни анализировать ее, ни вступать в спор. Эта “полемика”, которую давно и безрезультатно ведут Л. Кацис, А. Мец, П. Нерлер, весь этот “спор славян между собою” имеет сугубо личные основания, и чего там больше, личных выпадов или рассуждений по делу, мне даже подсчитывать не хочется. <...> давать оценку и тем более вставать на чью-то сторону мне не хочется. У Довлатова было: “Если Евтушенко против колхозов, то я за!” (описанный принцип И.А. Бродского. – А.Х.), но я и этого хотел бы избежать».

После моих рассказов о лекции С.А. Алексиевич в Падуанском университете скептически отозвался о присуждении ей Нобелевской премии («Журналистика!», «Они бы еще Улицкую наградили!»). И не было в этом ни сарказма, ни политики, ни идеологии. Разногласия – «чисто стилистические» (на фоне Бунина). Литературу не просто знал. Любил. Талант преподавателя и наставника нескрываем. Как-то по приглашению Совета молодых ученых ИМЛИ довелось мне выступить перед тамошними аспирантами с лекцией. Вечерней. Олег Анатольевич был в институте в тот день. Задержался, чтобы увидеться, обсудить текущие дела, но главное – поддержать. Живо включился в обсуждение, превратив мой дежурный доклад в энергичную беседу. Возникло ощущение настоящего семинара, а не скучной лекции (чего я больше всего опасался). К месту припомнил какие-то анекдоты из жизни писателей. Словно расслабился. И стало понятно, что общение с молодежью подпитывает его. «Мне с сентября, – писал он в 2016-м, – предлагают читать курс русской литературы в МГИМО, на полставки, что можно считать подработкой, хоть платят они там не по ранжиру мало для такого именитого заведения». Но разве в деньгах дело? Раздумывал о научном руководстве: «Мне тут взялась активно писать одна аспирантка из Шанхая, говорит, затеяла диссертацию по литературной критике русского зарубежья, обнаружила, что изрядная часть продукции на эту тему моего производства, и хочет приехать на год, прося о руководстве». В конце 2019-го сообщил: приехала подопечная; надеялся, что «со временем начнет хоть как-то объясняться по-русски, пока что у нее это с большим трудом получается». Не дождался...

Тем временем предлагал готовиться к «основательной архивной экспедиции в Иллинойс», а для этого – «к сентябрю надо придумать железно проходящие проекты» для грантов. «...И у меня, – подбадривал, – такие есть». На один из них – «Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методология анализа» (мечтал организовать лабораторию под эту тему) – подбивал написать заявку. Уговорил. И людей подобрал. Наша последняя с ним встреча как раз-таки совпала с прошиванием печатного экземпляра той самой заявки и «ритуальным камланием в процессе этого» (шутил: «Сделать надо так, как они требуют», а то «кто их, этих слонopotамов, знает, что у них в голове»). Попили чай. Точнее, я выбрал чай, а он, болезненно высохший за летние месяцы, доделал йогурт. Говорил, что к следующему лету наконец закончит с докторской. Сделанное им давно тянуло на большее, но защи-

та диссертации требовала «бюрократических» усилий, отвлекающих от живой науки. Хотя здоровый прагматизм в нем был. Олег Анатольевич, безусловно, знал, как выжить ученому в условиях диктатуры всяческих Хиршей: «Сделать из большой книжной вступилочки две журнальные публикации и тиснуть их предварительно по журналам – очень правильная мысль. Хорошо бы и журналы для этого подобрать индексируемые в WoS\Scopus», – но о защите задумался не из тщеславия, а «чтобы отстали»... и не злословили за спиной (мне приходилось слышать ревнивые пересуды его остепененных коллег о чрезмерной активности при отсутствии <...> так сказать). Не успел...

Расстались на пересечении Скатертного и Поварской. Крепкое рукожатие. Шорох раскрывшегося зонта. Устремленная ввысь фигура растворяется под дождем. Уходит. Но возвращается в письмах. Прощальные – с новостями после поездки в США («вернулся неделю назад, где, в частности, работал в архиве Иллинойского университета»). Традиционно привез много чего: для плановых публикаций, а также – коллегам, «кто что просил (или не просил, поскольку не знал, да наверняка понадобится)». И щедро, к новогодним праздникам, выслал одну из таких находок по Мережковскому («Но там, – предвкушал, – и поинтереснее вещи должны быть (я еще не успел внимательно осмотреть все, что нащелкал)»). В той же, оборвавшейся переписке обсудили проволочку с выходом тематического номера зарубежного журнала, куда еще два года назад отправляли материал. Условились: «пождем еще» (обещанного, как известно, три года ждут). А в доверок – совсем не привычная от него реплика: «Нам теперь не к спеху...». И вот... не с кем уже спешить. Пусто и темно. Он был мастером в своем (общем для всех нас!) деле... и обрел покой.

Холик Алексей Александрович, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета; ведущий научный сотрудник. Научные интересы: история русской литературы Серебряного века, теория литературы, текстология.

E-mail: aakholikov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8462-0738

Alexey A. Kholikov, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty; Leading Research Associate. Research interests: history of Russian literature (Silver age), theory of literature, textual criticism.

E-mail: aakholikov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8462-0738



Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 29.04.2020

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