



НОВЫЙ
филологический
ВЕСТНИК



№ 3(54)
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

№ 3 (54) ‘ 2020

The New Philological Bulletin

№ 3 (54) ‘ 2020

Москва
2020

Moscow
2020

Новый филологический вестник
№ 3 (54) ' 2020

Редакционная коллегия:

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

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

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

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

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

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

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

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

Козьмина Елена Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Коно Вакана – кандидат филологических наук, Ph.D., доцент факультета образования и объединенных искусств и наук Университета Васэда (Япония).

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

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

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

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

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

Рейнгольд Наталья Игоревна – доктор филологических наук, Ph.D

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

Силантьев Игорь Витальевич – доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.

Ужанков Александр Николаевич – кандидат культурологии, доктор филологических наук, профессор, проректор по научной деятельности Московского государственного института культуры, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры. Действительный член (академик) Академии Российской словесности. Член Научного совета по изучению и охране культурного и природного наследия РАН. Член Общества исследователей Древней Руси. Член Общественного совета и член Совета по науке при Министерстве культуры РФ.

Фаустов Андрей Анатольевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета.

Фрайзе Маттиас – Ph.D., профессор славянских литератур Института славистики Геттингенского университета (Германия).

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

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

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

Чжоу Цичао – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института иностранной литературы Академии общественных наук КНР, заведующий отделом теории литературы ИИЛ АОН КНР, директор Исследовательского центра по теории литературы АОН КНР (Пекин, КНР).

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

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

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

Редакторы-переводчики:

Е.Ю. 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
№3 (54) ' 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
Выпускающий редактор номера:
О.В. Федунина (ИМЛИ РАН)

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

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

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow,
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

От редакции.....16

Теория литературы

С.Ю. Неклюдов (Москва)
Тезисы о сказке.....17

В.И. Тюпа (Москва)
На пути к исторической нарратологии.....32

И.В. Силантьев, Ю.В. Шатин (Новосибирск)
Ритмо-поэтическая организация прозаических произведений
Бориса Беты (Б.В. Буткевича).....55

И.В. Кузнецов, Н.В. Максимова (Новосибирск)
Теоретический статус и функционирование эпитета: по рассказу
В. Набокова «Облако, озеро, башня».....64

А.А. Аксёнова (Кемерово)
Рецептивные аспекты визуального в литературе.....76

Русская литература

М.Ю. Люстров (Москва)
Образ «царя милостивого» Артаксеркса в русской драматургии
XVII–XVIII вв.: «Артаксерксово действие» и трагедия
«Артаксеркс».....87

Д.М. Магомедова (Москва)
Ночная Фиалка в поэзии Блока: реалити и символические
коннотации.....97

Е.А. Андрущенко (Москва)
К истории текста статьи Д. Мережковского «Революция и
религия».....106

А.А. Холиков (Москва)
«Завет Белинского» в изводе Д.С. Мережковского: от публичной
лекции к брошюре (история текста и его литературно-
критического восприятия).....116

Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)
И.А. Бунин и Палестина. К постановке проблемы.....131



В.Б. Зусева-Озкан (Москва)
Образ девы-воительницы в пьесе М.Е. Лёвберг
«Жанна Д'Арк» (1920).....141

А.В. Богомолова (Москва)
Советская концепция «мировой литературы»:
послереволюционная издательская практика и
культурная политика 1930-х гг.....155

В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Москва – Калининград)
Особенности метафорической экспликации ценностных
смыслов в стихотворении Б.Л. Пастернака «Рассвет» (к вопросу о
путях преодоления угрозы деаксиологизации личности).....166

М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)
Поэма Н.А. Некрасова «Мороз, Красный Нос» в художественной
структуре романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго».....181

П. Фаст (Катовице, Польша)
Холод, мороз в поэзии Иосифа Бродского.....195

А.В. Корчинский (Москва)
«Новое оледененье»: Иосиф Бродский и глобальные угрозы.....213

Зарубежные литературы

Н.А. Труфанова (Москва)
Коммуникативные стратегии в средневерхненемецких заговорных
текстах.....225

К.Н. Мирасова (Казань)
Взаимодействие личности и государства в романах Айн Рэнд.....240

Е.С. Жиронкина (Екатеринбург)
Имплицитный читатель романа Джонатана Литтелла
«Благовоительницы»: к реконструкции рецептивной
программы.....250

А. Сьвесьциак (Катовице, Польша)
Меланхолия в новейшей польской поэзии.....262

Компаративистика

М.В. Каплун (Москва)
Драматические принципы шведской комедии И. Мессениуса в
русских пьесах 1670-х гг. (на примере пьес И.Г. Грегори
и Ю. Гивнера).....273



Г.А. Велигорский (Москва)
Усадьба как тюрьма в детской литературе Великобритании и России второй половины XIX – начала XX в.....284

Н.А. Бакии (Москва)
Генрих Белль в кругу советских диссидентов: на пути к подписанию Московского договора.....295

В.А. Мескин, Го Сывэнь (Москва)
Рецепция творчества И.С. Тургенева в Китае.....301

Проблемы калмыцкой филологии

Материалы раздела предоставлены Калмыцким научным центром РАН

Д.В. Убушиева (Элиста)
Мотив чудесного рождения героя в ранних циклах эпоса «Джангар».....310

Б.Б. Манджиева (Элиста)
Сюжетообразующие мотивы в эпическом репертуаре джангарчи Телтя Лиджиева.....322

Р.М. Ханинова (Элиста)
Частушка в калмыцкой лирике XX в.....335

Ц.Б. Селева (Элиста)
Реликты охотничьего уклада и промысла в фольклорной традиции калмыков и народов трансграничных регионов. Часть 2.....348

Обзоры и рецензии

Н.В. Лесогор (Санкт-Петербург)
Классический детектив как предмет литературоведческого анализа. Рецензия на монографию: Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 246 с.....365



CONTENTS

From the Editors.....16

Theory of Literature

S. Yu. Neklyudov (Moscow)
Folktales: Some Theses.....17

V.I. Tiupa (Moscow)
On the Way to Historical Narratology.....32

I.V. Silantev, Yu.V. Shatin (Novosibirsk)
Rhythmic and Poetic Organization of Prose Works by Boris Beta (B.V. Butkevich).....55

I.V. Kuznetsov, N.V. Maksimova (Novosibirsk)
Theoretical Status and Functioning of Epithet: by V. Nabokov's Story "Cloud, Lake, Tower".....64

A.A. Aksenova (Kemerovo)
Receptive Aspects of the Visual in Literature.....76

Russian Literature

M. Yu. Ljustrov (Moscow)
The Image of the "Gracious Tsar" Artaxerxes in Russian Drama of the 17–18 Cent.: "Artaxerxes Action" and Tragedy "Artaxerxes".....87

D.M. Magomedova (Moscow)
The Night Violet in Blok's Poetry: Realia and Symbolic Connotations.....97

E.A. Andrushchenko (Moscow)
To the History of the Text of D. Merezhkovsky's Article "Revolution and Religion".....106

A.A. Kholikov (Moscow)
"Belinsky Testament" in the Editorship of D.S. Merezhkovsky: from Public Lecture to Brochure (History of the Text and Its Literary Critical Perception).....116

E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)
Ivan Bunin and Palestine. Towards the Formulation of the Problem.....131



V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)
The Figure of Female Warrior in the Drama by M.Ye. Loevberg
“Joan of Arc” (1920).....141

A.V. Bogomolova (Moscow)
The Soviet Concept of “World Literature”: Post-Revolutionary
Publishing Practice and Cultural Policy of the 1930s.....155

V.I. Zobotkina (Moscow), M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad)
Values and Their Metaphoric Instantiations in Boris Pasternak’s
“Rassvet” (The Ways of Countering “The Threat of Devaluation
of Self” Revisited).....166

M.M. Gelfond (Nizhny Novgorod)
The Poem “Frost, Red Nose” by N.A. Nekrasov in the Artistic Structure
of B.L. Pasternak’s Novel “Doctor Zhivago”.....181

P. Fast (Katowice, Poland)
Cold and Frost in Joseph Brodsky’s Poetry.....195

A.V. Korchinsky (Moscow)
“New Glaciation”: Joseph Brodsky and Global Threats.....213

Foreign Literatures

N.A. Trufanova (Moscow)
Communicative Strategies in Middle High German Charms.....225

K.N. Mirasova (Kazan)
The Interaction between the Individual and the State in Ayn
Rand’s Novels.....240

E.S. Zhironkina (Yekaterinburg)
The Implied Reader of Jonathan Littell’s Novel “Les Bienveillantes”:
Towards a Reconstruction of the Receptive Program.....250

A. Świeściak (Katowice, Poland)
Melancholy in the Newest Polish Poetry.....262

Comparative Studies

M.V. Kaplun (Moscow)
Drama Principles of the Swedish Comedy of J. Messenius in Russian
Plays of 1670s (On the Example of the Plays of J.G. Gregory
and G. Hüfner).....273



G.A. Veligorsky (Moscow)
Escape from the Estate in British and Russian Children’s and
Autobiographical Literature (second half of the 19th – early
20th century).....284

N.A. Bakshi (Moscow)
Heinrich Böll in the Circle of Soviet Dissidents: On the Way to Signing
the Moscow Treaty.....295

V.A. Meskin, Siwen Guo (Moscow)
The Reception of I.S. Turgenev’s Works in China.....301

Problems of Kalmyk Philology

Section materials are provided by the Kalmyk Scientific Center of the RAS

D.V. Ubushieva (Elista)
The Motif of the Miraculous Birth of the Hero in the Early Cycles
the Jangar Epic.....310

B.B. Mandzhieva (Elista)
Plot Motifs in Jangarchi Telya Lidzhiev’s Epic Repertory.....322

R.M. Khaninova (Elista)
Chastushka in the 20th Century Kalmyk Lyrics.....335

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 2).....348

Surveys and Reviews

N.V. Lesogor (St. Petersburg)
Classical Detective as a Subject of Literary Analysis. Book review:
Kirilenko N.N. Classic Detective Story as a Genre of Criminal
Literature: Invariant and Genesis. Moscow; Yekaterinburg:
Armchair Scientist Publ., 2020. 246 p. (In Russian).....365

ОТ РЕДАКЦИИ
From the Editors

26 октября 2020 года исполняется 75 лет Валерию Игоревичу Тюпе, нашему учителю и другу, литературоведу и теоретику литературы, доктору филологических наук, профессору кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ и заслуженному профессору РГГУ.

Валерий Игоревич не любит пафосных речей и пышных торжеств, поэтому, воспользовавшись случаем, просто хотим сказать ему несколько слов:

Дорогой и многоуважаемый Валерий Игоревич!

Коллеги, ученики и друзья сердечно поздравляют Вас с юбилеем!

Ваши научные труды по теоретической и исторической поэтике, эстетике словесного творчества, дискурсивному анализу и нарратологии, коммуникативной дидактике, современным подходам к литературному образованию, а также исследовательские проекты, многочисленные выступления в учебных (и не только!) аудиториях всех нас всегда вдохновляли и вдохновляют на новые открытия в научной и в преподавательской деятельности. Именно поэтому многие из нас благодаря Вам стремятся воспринимать и изучать произведение как открытый эстетический объект, всегда отмеченный ценностной позицией автора, героя и читателя.

Мы все, литературоведы и педагоги, студенты и учителя, среди которых много Ваших учеников, признательны за то, что наши личностные и профессиональные пути когда-то пересеклись.

Мы благодарны Вам за уроки «диалога согласия», за увлекательные научные приключения, новые стратегии и тактики работы и захватывающие разнообразные дискурсы!

Желаем здоровья, счастья, добра Вам и всем Вашим близким!

Радуйте нас и впредь общением и своими научными трудами.

Спасибо Вам за все!

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
Theory of Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00063

С.Ю. Неклюдов (Москва)

ТЕЗИСЫ О СКАЗКЕ*

Аннотация. В статье предлагается общий взгляд на структуру и семантику сказки. Сказочный текст сам строит свою картину мира, его содержание принимается как данность – в отличие от «несказочной прозы», картина мира которой имеет опоры за пределами данного жанрового комплекса. Пространство сказки состоит из отдельных «локусов», специфика которых определяется присутствием тех или иных персонажей и наличием ситуаций, характерных именно для данных мест. Оппозиция *свое / чужое* имеет регистры: семейный, социальный, мифологический, однако «мифологическое» в сказке является таковым только по происхождению. Сказка – почти всегда «социальный лифт», герой должен закончить свои приключения «с бонусом»: имущественным (богатство), брачным (женитьба / замужество) и социальным (воцарение). Сказка регламентирует кодекс отношений не только с потусторонним миром, но и вообще кодекс успеха. Если человек в отношениях с окружающим миром ведет себя «правильно», энергия мира будет использована ему во благо. В основе подобной «этики» лежат дарообменные отношения и формализованная в сказке «правильность» поведения героя. Сказка – первая в мире форма словесности, осознанная как вымысел. Ее поэтическая структура в значительной мере ориентирована на создание эстетического эффекта, на развлечение аудитории, благодаря чему происходит отрыв ее картины мира от актуальных верований и ритуальных практик, а ее формализованные повествовательные структуры играют важную роль и в становлении литературы, в том числе – и литературы Нового времени.

Ключевые слова: сказка; миф; структура; семантика; картина мира; *свое / чужое*.

S.Yu. Neklyudov (Moscow)

Folktales: Some Theses**

Abstract. The article suggests a general outlook of the structure and semantics of the folktale. Its text builds up its own worldview, its contents is perceived as the state of being, unlike “non-folktale prose” where the worldview has roots beyond the genre complex in question. The space of the folktale comprises separate loci, their peculiarities determined by the presence of these or those characters, as well as situations typical

* Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС

** The article was prepared as part of the research work of the state task of the RANEPА



of these particular loci. The “*Self and Other*” dichotomy has the following registers: “family”, “society”, “myth”. Nevertheless, the mythic in folktales is that only by its origin. The folktale has nearly always a “social ladder”, as the protagonist’s adventures must end up “with a bonus”, either possessions (wealth), or marriage (spouse), or high status (investiture). The folktale regulates the code of the relations with the other world, as well as the code of success itself. If you behave yourself “right” in this world, the energy of the world will do you only “good”. Such “ethics” is based on the exchange of “gifts”, and the protagonist’s “right” behavior shaped in the folktale. The folktale is the first verbal form in the world recognized as imitation or fiction. Its poetic structure is greatly orientated toward creating an entertaining aesthetic effect which enables breaking off its worldview from that of actual beliefs and rituals. The formalized narrative structures of the folktale play an important part in the emergence of literature, as well as the literature of New Age.

Key words. Folktale; myth; structure; semantics; worldview; self and other.

Непосредственным поводом для написания нижеследующего текста послужило интервью, которое мне случилось дать автору магистерской диссертации, защищенной несколько лет назад в г. Урбино [Rozmakhova 2017, 34–41]. Хотя поставленные в нем вопросы были, естественно, напрямую связаны с проблематикой именно данной диссертации, они по своей общей направленности побуждали к разговору на гораздо более широкую тему: что такое сказка (прежде всего, волшебная, но не только) и какова ее природа.

Этот случай заставил меня задуматься о том, с помощью каких слов и понятий можно *объяснить сказку*, не углубляясь в обсуждение слишком уж специальных проблем. Стремлением решить подобную задачу и продиктовано составление предлагаемых читателю «тезисов», которые, не претендуя на исчерпывающую полноту презентации предмета, тем не менее обращаются к достаточно важным аспектам описания данного жанра («Картина мира»; «*Свое и чужое*»; «Сказка и миф»; «Сказочная этика»; «Сказка и книга»; «Компетенция слушателя / читателя, “возможные миры” и проблема “нового знания”»). При их составлении я опирался на уже давний (1960-е гг.), но не утративший продуктивности опыт структурного изучения волшебной сказки [Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал 2001].

Существует большое количество определений сказочного жанра вообще и волшебной сказки, в частности. Они различаются ракурсом рассмотрения материала (филологическим, социологическим, психоаналитическим и др.), не говоря уж о более общих различиях в принципиальных методологических позициях исследователей – все это неизбежно приводит и к некоторой односторонности предлагаемых дефиниций. Разумеется, тот же упрек можно адресовать и предложенным здесь «Тезисам». Они отражают главным образом позицию структурно-семиотической школы теоретической фольклористики и, кроме того, основаны преимущественно на рассмотрении русской сказки (хотя и с экскурсами в более широкие

этноязыковые контексты); это также накладывает на них ограничения, обусловленные спецификой данного материала.

Для фольклориста и сказковеда изложенное на этих страницах едва ли представит интерес. Однако оно может оказаться небесполезным для тех читателей, у которых отсутствуют специальные навыки фольклорно-антропологического анализа устного нарратива и прежде всего – такой его не столь уж «простой формы» [Jolles 1968], как сказка.

Именно этой аудитории и адресованы «Тезисы о сказке».

1. Картина мира

Когда мы говорим о картине мира волшебной сказки, мы исходим из содержания самих текстов – в отличие от «несказочной прозы», прежде всего, мифологической, картина мира которой имеет опоры далеко за пределами данного жанрового комплекса, охватывая поверья, ритуальные практики, бытовую обрядность и пр. При этом облик сказочного пространства – предполагаемый, а не описываемый. Поскольку в русской сказке, например, мы имеем дело почти исключительно с сельской традицией, в начале повествования местом обитания героя, как правило, будет деревня. Если сказано: «Жили-были старик со старухой», то обычно имеется в виду, что это – крестьяне и что жили они в избе. Еще предполагается, что деревня оканчивается околицей, за которой герой может встретить персонажа, значимого для последующего сюжетного развития.

За пределами обжитой территории сказочное пространство несколько меняет свой облик. Мы не знаем, простирается оно на север или на юг, на запад или на восток – ориентация по странам света не характерна для русской сказки (как и для былины); логическое предположение, что оно окружает героя, скажем, концентрически, было бы слишком большим домыслом. Сказка на сей счет ничего не сообщает и, скорее всего, не имеет никакого мнения по данному поводу – ее герой путешествует в условном мире, лишенном системы географических координат. Если попытаться изобразить это схематически, мы получим не двухмерную карту, а одномерную линию, передающую траекторию движения героя – с пунктами его остановок, причем у каждого такого пункта обнаруживаются свои локальные признаки, включая связь с определенным персонажем, часто демоническим, который там обитает или может там появиться.

Это – не универсальная картина. Легко представить себе сказку, относящуюся к какой-либо другой фольклорной традиции, в которой ориентация по странам света будет чрезвычайно значима и четко артикулирована: так, герой сначала направляется на восток, а потом его предупреждают: не ходи на север. Тогда мы получаем двухмерную структуру, которую можно спроецировать на плоскость. В мире русской сказки она скорее линейная.

Вообще, сказка динамична по существу, ее сюжет – в движении, а текст изобилует глаголами: *пошел, пришел, превратился, ушел, залез* и т.д.; в значительном количестве случаев они соответствуют «функциям» Проппа. В



отличие от огромных эпических сказаний, размеры которых определяются именно описаниями, сказка свой мир рисует движением. Это довольно архаичская черта, для мифологического сознания представить объект – значит рассказать, как он возник, т.е. представить его через действие, что согласуется с одним из свойств мифологического мышления – передачей «сути» через «происхождение». Сказка по самой своей установке не изобразительна; если отвлечься от живописных сюжетов Васнецова или Библина, мы вообще не сможем сказать, каким представлен ее антураж и какой облик имеют ее персонажи. Некоторые устойчивые детали (нос крючком, борода клочком демона-вредителя, костяная нога и ступа бабы-яги и т.п.) суть не элементы «портретного» изображения, а знаки принадлежности к определенной категории действующих лиц, т.е. эти знаки скорее не иконичны, а индексальны.

Текст сказки с ее формализованной структурой сегментируется, так сказать, естественным образом, исходя из движения сюжета, который в соответствии со схемой Проппа довольно отчетливо членится на отдельные смыслонесущие отрезки. Эти сегменты, выделяемые по своим пространственным показателям («от пункта А до пункта Б»), могут иметь и более дробные внутренние структуры, опять-таки прочно связанные с фабульными потребностями повествования (хотя нельзя утверждать, что каждому звену сюжета всегда строго соответствует определенный пространственный фрагмент – эта зависимость является не столь жесткой). Например, герой попадает в чужое помещение, ранее ему неизвестное и потенциально опасное, где происходят, либо должны произойти некие тревожные события. У данного локуса есть указывающие на это признаки, заметные сразу или обнаруживаемые впоследствии, в том числе – его пустота и безжизненность. Однако герой (~ героиня) находит там какое-то убежище: прячется в подвал, в шкаф, за печку – и однородность враждебного пространства уже нарушена. Нельзя сказать, что подобное убежище становится вполне «своим», но оно скрывает героя, делая ситуацию менее опасной. Детализация локусов происходит по принципу голограммы – в каждом фрагменте пространства отражается его общая структура, определяемая оппозицией *свое – чужое*. Это – как магнит: если сломать его, у обломков все равно воспроизведутся оба полюса.

2. «Свое» и «чужое»

Итак, пространство сказки состоит из отдельных «локусов», специфика которых определяется присутствием тех или иных персонажей и наличием ситуаций, характерных именно для данных мест, а между локусами находится относительно нейтральная территория. Впрочем, нейтральна она лишь до известной степени, поскольку все, что не является отчетливо «своим», относится к потенциально «чужому», хотя в конечном счете может оказаться и не столь чужим. Таков чудесный помощник героя, «чужой» по природе, но становящийся «своим» по функции; вообще, гра-



ница между этими оппозициями здесь весьма подвижна: в зависимости от ситуации, от времени суток что-то может еще оставаться «своим», а может уже стать «чужим».

Для мифологии русской сказки нейтральное пространство – это чаще всего лес, в который сразу, покинув «исходный» локус, попадает герой; для степных народов это будет степь, для горцев – горы и т.д. Кроме деревни и леса, определенным образом представлено городское пространство, хотя обычно это не столько город, сколько так называемый дворец, за пределами которого может обнаружиться по крайней мере еще одно строение, становящееся временным убежищем для героя, например, жилище бабушки-задворенки (т.е. живущей на барском задворке, заднем дворе, в крайней избе на последней улице в деревне [Даль 1989, 572]). Между деревенской избой, в которой родится герой сказки, и городским «дворцом», куда он попадает в результате своих приключений, есть огромная социальная разница, однако где пролегает пространственная граница, которую переходит герой, понять трудно. Он долго идет лесом, но никаких рубежей не пересекает. Бывает и так, что всякие неприятности (причем вполне «мистического» характера) начинаются уже в собственном хозяйстве или в собственной деревне, и тогда границы «своего» сдвигаются: днем, вроде, все «свое», а в полночь сюда вторгается агент потустороннего мира, и это «свое» становится в известной мере «чужим».

Наконец, зачастую присутствует какой-нибудь водоем: река, море / океан – с отчетливо маркированным берегом. Водоем является областью потусторонней и хтонической, этот иной мир, в который попадает герой, имеет много признаков мира мертвых, что, впрочем, относится скорее к генезису образа, чем к его повествовательной реальности в сказке.

Кроме того, особый ракурс оппозиции «свое – чужое» может быть обнаружен в тех жанровых разновидностях сказочного повествования, в которых действуют люди и животные, причем сюжеты с активным участием животных в качестве чудесных помощников – не анималистические, а волшебные. Когда человек превращается в животное, он остается человеком, а когда животное превращается в человека, оно остается животным, хотя в обоих случаях – существом особой породы, человеком-оборотнем или животным-оборотнем (т.е. оборотнями «европейского» или «дальневосточного» типов [Неклюдов 2016, 20–22]). Дифференциальный признак тут – доминантная «точка зрения» [Успенский 1970], на которую ориентируется нарративная последовательность. Доминантная – потому что возможны, хотя и не часты, эпизодические переключения: например, герой сидит в темнице или обездвижен каким-либо иным образом, а животные-помощники, чтобы вернуть ему активность, действуют самостоятельно, и в это время повествование следует за ними, а не за героем [Афанасьев 1985–1986, № 190–191 («Волшебное кольцо»); АaTh 560]. Соответственно, если герой – человек и сюжет основывается на его «точке зрения», то сколько бы ни было у него партнеров-животных, сказка не станет анималистической. И напротив: если герой – животное (лиса-обманщица), то



сколько бы ни было вокруг людей, здесь мы имеем дело с разновидностью сказки о животных. Наконец, еще один важный момент: в каком мире протекают события рассказа, действует герой в мире «своем» или «чужом» (животном / человеческом); это, кстати, очень важно и для демонологических сюжетов (является персонаж агентом иного мира или речь идет о живом человеке, попавшем в потусторонние области космоса [Ефимова 1992, 52–63; Неклюдов, Новик 2010, 393–408]). Сочетание подобных критериев позволяет систематизировать разнообразие сказочные сюжеты с участием животных.

3. Сказка и миф

Оппозиция *свое – чужое* имеет в сказке несколько регистров: семейный, социальный, мифологический. Эти понятия не совсем совпадают и даже могут вовсе не совпадать. Мачеха – это «семейное чужое», при том что она подчас оказывается еще и ведьмой, т.е. «чужой» и на мифологическом уровне. Однако исходно мачеха не является демоническим существом, в истоке образа она – жена, «взятая неправильно», с нарушением норм брачного обмена, поэтому и дочери ее на семейном уровне остаются «чужими» для героини [Мелетинский 2018, 314–315].

Следует различать миф в точном смысле слова, сообщение высшей степени достоверности, и элементы, мифологические по происхождению. Все, что есть в сказке мифологического, является таковым только по происхождению, причем «классическая» сказка – то, чего, как она сама утверждает, нет, не было и быть не могло; для такого утверждения существует большое количество риторических приемов, в основном сконцентрированных в зачинах и концовках сказки [Рошияну 1974; Антонов 2011, 2–4] (надо подчеркнуть: речь идет именно о тех ее формах, которые описываются «морфологической» схемой Проппа и каталогами Аарне – Томпсона).

Таким образом, сказочная мифология (например, в восточнославянских традициях) – это квазимифология. С помощью образов, мифологических лишь по происхождению, кодируются различные собственно сказочные сюжетные ситуации. Так, в русской сказке, есть очень ограниченная группа персонажей, которых можно условно считать мифологическими. Это баба-яга, синтетический образ, сложившийся из разных компонентов, ни в какой реальной мифологической традиции не встречающийся [Чистов 1997, 55; Никитина, Рейли 2008, 29–74]. Есть довольно редкий фольклорный демон Кощей Бессмертный, также явный продукт именно сказочного фантазирования, в финале повествования всегда гибнущий (вопреки своему устойчивому прозвищу). Есть наиболее соответствующее реальной мифологии семейство змеев и змеих. Наконец, существуют персонажи подземного и подводного царства.

Отношения с потусторонним миром архаического человека, как и человека традиционной культуры, амбивалентны. Потенциально иной мир



опасен, однако он же является источником многочисленных благ: разного рода нужных вещей, ценностей, богатства, удачливости и т.д. Принцесса хтонического царства герой берет в жены, что также связано с архаической основой сказочного сюжета: брак с представителем потустороннего мира ведет к приобретению целого ряда «бонусов» столь же архаического генезиса. Здесь социальное пространство четко отделено от мифологического. Если герой женится на морской царевне, он никогда не становится морским царем, но увозит ее в человеческий мир. Если же герой женится на земной принцессе, он вполне может воцариться и в ее государстве. Следовательно, в первом случае в сюжете присутствуют мифологический и социальный «коды», а во втором – только социальный.

Вообще, сказка не особенно интересуется социальными проблемами как таковыми – в их позднейшем понимании. Излишняя социологизация фольклора в советской науке – с позиций «классовых отношений» – приводила к вульгарнейшим формам, вроде осмеянного В.Я. Проппом рассуждения о том, что баба-яга является эксплуататором, угнетающим своих слуг-зверей, в силу чего сказка «приобретает вид вымысла», и это несколько ограничивает реализм сказки [Тудоровская 1955, 312–344]. «Логическим следствием такого мнения, – пишет В.Я. Пропп [Пропп 1976, 81], – будет утверждение, что, если бы в сказке не было вымысла, это было бы лучше».

Впрочем, социальный уровень в сказке несомненно присутствует. С одной стороны, ее типичный герой – человек низкого общественного статуса, с другой – представлена и вершина социальной пирамиды (царь). Более того, сказка в отличие от эпоса это почти всегда «социальный лифт». Обычная модель эпического повествования, если сильно упростить и схематизировать его сюжеты, сводится к следующему: было все хорошо, но случилась беда, напали враги, однако герой истребил или изгнал их, и все опять стало хорошо; таким образом, происходит возврат к исходной ситуации. В сказке герой обязательно должен закончить свои приключения «с бонусом». Этот «бонус» может иметь три составляющих: имущественную (богатство), брачную (женитьба / замужество) и социальную (воцарение). Присутствуют обычно все три, но не в равной степени. Если герой был беден, он станет богатым. Он получит жену и благодаря этому или в какой-то связи с этим разбогатеет. Кроме того, вследствие женитьбы или в связи с ней он повысит свой социальный статус, достигнув тем самым гармонического состояния. Иными словами, в эпосе финальная гармония – восстанавливаемая, а в сказке – обретаемая.

Сказочный демон не пытается захватить царство героя (что характерно для эпоса), он лишь наносит ему определенный ущерб. Сказочный герой тоже не вторгается в чужой мир как агрессор – он приходит, чтобы овладеть его ценностями и уйти. Как было сказано, данная тема имеет мифологический генезис: потусторонний мир является кладзем благ, сюда относятся и женщины из иного мира, которые по своему происхождению суть мифологические «хозяйки» природы, часто зооморфные, или дочери



соответствующих духов-хозяев – далеких предков полумифических / полусказочных государей, владеющих запредельными хтоническими, реже небесными областями космоса. Герой попадает туда как невольный посетитель или как искатель (в сказке типа квест); согласно логике мифа, он должен добыть и увезти в мир людей некое благо – чудесную невесту, предмет-обогадитель, волшебное оружие и т.п.

Конечные сказочные ценности не вполне отделены от «операторов колдовства» – особых устройств, либо снадобий для его осуществления, чудесных средств, которые также добываются в ходе сказочного испытания – только не «основного», а «предварительного»; собственно говоря, они и нужны-то герою специально, если не исключительно, для успешного прохождения этого «основного» испытания [Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал 2001, 17–20]. В целом класс подобных сказочных объектов распадется на две большие группы: «узкопрофильные», типа шапки-невидимки, скатерти-самобранки, ковра-самолета, и «полифункциональные», вроде волшебной палочки, или духов, исполняющих любые желания. Таков, например, чудесный слуга, который обладает разными свойствами (быстро перемещает хозяина в пространстве, создает для него фантомные острова и дворцы и т.п.), хотя его первой и, вероятно, основной функцией все же остается обильное кормление, причем еда и напитки появляются как бы «из ничего» (Афанасьев 1985–1986, № 212, 214, 215; АaTh 465A). В этом качестве он является герою при первом знакомстве, и именно эту его способность герой демонстрирует случайным встречным – обладателям «специализированных» диковинок (топора, мгновенно производящего боевой флот; рожка, вызывающего огромные войска и пр.): эти волшебные предметы он с помощью все того же помощника обманным путем выманивает у «первоначальных хранителей» и успешно использует при разрешении финального конфликта с антагонистом. Показательно, что в глазах одураченных собеседников чудесное кормление является большей ценностью, нежели чудесная военная сила.

Есть сказки, в которых «иное царство» очень похоже на человеческое, в нем почти нет признаков потустороннего мира, кроме его неисчерпаемых богатств. В других случаях «чужое» царство является уже вполне человеческим, но оно заколдовано и находится во власти демона. Тогда герой должен расколдовать его, проявив способности магические (например, вопреки колдовскому наваждению не спать три ночи) или воинские (победить в единоборстве с демоном) – сказочный аналог эпического сюжета. Однако речь не идет о завоевании царства, как в эпосе – герой просто обретает трон через женитьбу на здешней принцессе. Наконец, сказка антиэтнична, она практически не имеет соответствующих обозначений, а если какие-то этнонимы все же встречаются в ней, то они не наполнены никаким реальным содержанием – опять-таки в отличие от эпоса, где обычно этнически маркируются враги героя (ср. былинных «татар» или «литовцев»).

Если герой относится к социальному «низу», то он обязательно на-



всегда покидает родину – не бывает так, чтобы он вернулся и, скажем, обогатил своих односельчан; брак его обычно матрилокален, а условием успеха является отчуждение от породившей его среды. Иногда, впрочем, получение героем сказочных «бонусов» все же завершается возвращением домой, но чаще такое происходит с «высоким» героем, вроде Ивана Царевича, кстати, ближе стоящем к «эпическому» типу – он не нуждается в «социальном лифте», и в этом смысле его возвращение домой есть подтверждение изначально существовавшего наивысшего статуса. Вообще структура сказок «богатырского» типа (АaTh 300–303, 550–551) предстает в несколько модифицированном виде, в частности, по линии соотношения «истинного» героя и его партнеров, которые могут выступать уже не антагонистическими «ложными героями», а его спутниками-помощниками, лишь несколько недотягивающими по своим качествам до совершенства подлинного богатыря [Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал 2001, 85–86].

4. Сказочная этика

Если человек в отношениях с окружающим миром ведет себя «правильно», велик шанс того, что энергия этого мира будет использована ему во благо; по А. Йоллесу [Jolles 1968, 218–246], сказка отвечает идеальному уровню желательного наклонения (оптатива). В основе подобной «этики» лежат дарообменные отношения и формализованная в сказке «правильность» поведения героя. Заключение в башне демон, которого освобождает герой, обещает: «Я тебе помогу» – и, действительно, помогает, поскольку действует в рамках дарообменной логики. Или герою служит волк, съевший его лошадь («вынужденное дарение» и «отдарок»). Демон, помогающий герою, не перестает быть демоном, но у героя устанавливаются с ним «правильные» отношения, хотя он все-таки остается «чужим». Это имеет большое количество мифологических эквивалентов, причем не только в архаическом мифе, но и в «низшей» мифологии современного крестьянина, вступающего в договорные отношения с духами воды, леса, дома. Пастух заключает «юридическое соглашение» с лешим: одну коровку возьми, а других береги. И леший бережет, хотя при определенных обстоятельствах может и погубить человека [Мороз 2003; Левкиевская 2004, 104–109].

Сказка регламентирует кодекс отношений не только с потусторонним миром, но и вообще кодекс успеха. С этой точки зрения позиция моральной оценки здесь довольно поверхностная, категории добра, трудолюбия, услужливости и т.п. не играют в ней решающей роли. Мы не можем утверждать, что герой действительно добр и честен, он вполне способен и обмануть, и погубить кого-то. Отказ застрелить зверя или птицу есть проявление не душевной чувствительности, а верного решения, ведущего к установлению договорных отношений с пощаженым животным, которое в нужный момент поможет ему (хотя в современном прочтении это, конеч-



но, интерпретируется как доброта). Не надо преувеличивать и назидательность сказки, у нее – своя этика, кодексом которой является следование «правилам поведения», тогда как «неправильные» поступки характеризуют «ложного героя», терпящего поражение и гибнущего (ср. об этике / морали сказки у А. Йоллеса [Jolles 1968, 238–246]). В конечном счете сказка положительно оценивает действия, приводящие к успеху, а отрицательно – приводящее к неудаче; «эта особенность сюжета в более конкретной форме уловлена В.Я. Проппом: герой не только ликвидирует недостачу (для чего он сам или его чудесные помощники вынуждены “негативно” действовать по отношению к вредителю <...>), но создает некую новую ситуацию и приобретает дополнительные сказочные ценности» [Мелетинский 1969, 143].

5. Сказка и книга

Сказка – первый в мире вымысел, точнее – форма словесности, осознанная как намеренное фантазирование, как «художественное творчество». Соответственно, поэтическая структура этой первой в мире беллетристики в значительной мере ориентирована на создание эстетического эффекта, на развлечение аудитории, благодаря чему становится возможным отрыв ее картины мира от актуальных верований и ритуальных практик, а также очень далеко зашедшая формализация повествовательных структур, которые сыграли важную роль и в становлении литературы, в том числе – Нового времени [Мелетинский 1986, 124, 168 et passim].

У народов, обладающих письменностью, фольклор непременно связан с книжной традицией, он испытывает ее постоянное влияние, его тексты периодически проходят литературную обработку, после чего возвращаются в фольклор. Книжным посредником в этом процессе выступают разные формы народной («парафольклорной») письменной словесности, обычно представляющие собой продукт низовой городской культуры – фабрики, шванки, арабские и персидские «народные романы», китайские городские повести хуабень и т.д. Сюда же можно отнести как тексты русской «демократической сатиры» XVII в. (о Горе-Злочастии, о Шемякинском суде, о Ерше Ершовиче и т.д. [Русская демократическая сатира... 1977; Повесть о Горе-Злочастии 1984]), так и «лубочную» книгу, имеющую разные источники: переводные иностранные, отредактированные «в русском духе», типа «Бовы-королевича», «Еруслана Лазаревича» [Кузьмина 1964, 17–132; Пушкирев 1980], или, напротив, фольклорные, оснащенные подобного рода именами для создания особого экзотического колорита.

Русская сказка испытала сильное воздействие лубочной традиции [Корепова 2012]. Если ее персонажей зовут Бухтан Бухтанович, Мария Кирибительвна и т.п., это значит, что данный текст прошел через лубочную переработку. Такие имена у Пушкина, как царь Додон, царь Салтан, князь Гвидон, тоже пришли из лубочной сказки; огромное количество лубочных элементов есть и в поэме Ершова «Конек-Горбунок». Потом эти



произведения читают грамотные сказочники, и текст обратно спускается в устную традицию [Азадовский 1938]. Когда в стиле фольклорной сказки появляется «барочная» витиеватость, это почти наверняка есть результат книжного влияния, хотя бы и опосредованного. А поскольку сельские грамотеи не часто читали «высокую» литературу, то скорее всего источником подобного влияния был именно лубок – «народная литература» XIX – начала XX в. (свое существование прекратившая при советской власти). По-видимому, в любой культуре, имеющей письменную традицию, мы можем найти подобные образцы народной книжности, имеющей с фольклором обоюдные связи.

6. Компетенция слушателя / читателя, «возможные миры» и проблема «нового знания»

Содержание сказки принимается как данность. Хотя с обыденной точки зрения в ней есть огромное количество алогичностей, они не являются предметом удивления. Иван влезает в одно ухо коня, в другое вылезает, – это не вызывает вопросов. Устанавливается своего рода договоренность, конвенция – следуя ей, человек, слушающий / читающий подобный текст, знает, что он имеет дело с одним из «возможных миров» (possible worlds) [Hoppal 1980, 120, 124–125; Voigt 1984, 169], в котором определенный набор вещей и событий вполне допустим: происходят временные сдвиги, искажаются пространственные отношения, существуют говорящие звери, изба, поворачивающаяся вокруг своей оси и имеющая куриные ноги, и т.д. Едва ли, однако, подобные образы будут приемлемыми в каком-либо другом жанре, в том числе и фольклорном.

Уже давно, а возможно и всегда, какая-то часть сказок становится доступна детской аудитории. С детства мы получаем из разных источников некоторое представление о том, как выглядит крестьянский дом, что такое *поле, тропинка, дорога, лес*, в том числе в их специфически-фольклорной презентации, включая чисто сказочные аксессуары и действия. Однако ребенок берет в руки книгу, в которой рассказывается и о жизни того народа, про который он почти ничего не знает, о котором он раньше ничего не читал. Так, подросток моего поколениязнакомился с французской историей XVI–XVII в. по роману «Три мушкетера» Александра Дюма. Я ничего не знал про Ришелье и Людовика XIII до того, как прочитал эту книгу, она и сформировала для меня картину описываемой исторической эпохи. Исходные данные усваивались оттуда же, к ним добавлялись разные детали из повторных прочтений того же повествования, постепенно дорисовывая картину, которая на каком-то этапе сложилась в достаточной полноте, позволяющей, кстати, в дальнейшем корректировать ее, заменять ее фрагменты более достоверными сведениями. Я ничего не знал о крестовых походах, об истории средневековой Англии и о Ричарде Львиное Сердце до того, как прочитал «Айвенго» Вальтера Скотта. Соответственно, у меня в детстве не вызывало удивления, когда вместо изб появлялись юрты или



чумы, вместо Кощея – джинны, шурале и другие неизвестные мне персонажи, потому что я принимал условия игры ровно таким же образом, как принимал их в русской сказке. В конце концов, современный горожанин может очень приблизительно представлять себе сельскую жизнь: знать про овин или хлев ненамного больше, чем про юрты или чумы. Таковы условия игры, которые нам сразу даются в повествовании и которые входят в специфику жанра.

Текст, в том числе (и даже в первую очередь) фольклорный, может сам строить свою картину мира – для ее восприятия не надо предварительно учиться; в сущности, именно таким образом мы усваиваем родной язык. Это же является и одним из способов знакомства с мифопоэтической моделью мира того или иного народа. Конечно, за всем этим стоит общая культурно-языковая компетенция, а также какие-то гораздо более глубокие ассоциации, которые уже относятся скорее к области психологии, чем фольклористики.

СОКРАЩЕНИЯ

AaTh – The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC, № 3) / Translated and Enlarged by S. Thompson. Helsinki, 1981. (Folklore Fellows Communications. № 184).

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский М. Литература и фольклор: очерки и этюды. Л., 1938.
2. Антонов Д.И. Концовки волшебных сказок: путь героя и путь рассказчика // Живая старина. 2011. № 2. С. 2–4.
3. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подг. Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. М., 1985–1986.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I–IV. М., 1989–1991. Т. I.
5. Ефимова Е.С. Основные мотивы русских быличек (опыт классификации) // Сказка и несказочная проза. М., 1992. С. 52–63.
6. Корепова К.Е. Русская лубочная сказка. М., 2012.
7. Кузьмина В.Д. Рыцарский роман на Руси. Бова, Петр златых ключей. М., 1964.
8. Левкиевская Е.Е. Леший // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. Т. III. М., 2004. С. 104–109.
9. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
10. Мелетинский Е.М. Женидьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) // Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика: избранные статьи. Воспоминания. 3-е изд., доп. / отв. ред. Е.С. Новик; вступ. ст. С.Ю. Неклюдова; сост. библиографии Н.Ю. Костенко. М., 2018. С. 312–323.
11. Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 134–166.
12. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.,



2001. (Традиция – текст – фольклор: типология и семиотика). С. 11–121.

13. Мороз А.Б. «Лесной отпуск». Тайное знание севернорусского пастуха и его репрезентация в крестьянской общине // Рябининские чтения – 2003 / отв. ред. Т.Г. Иванова. Петрозаводск, 2003. С. 206–208.

14. Неклюдов С.Ю. Оборотничество: «природа вещей», объем понятия, региональные версии // In Umbra: демонология как семиотическая система: альманах. Вып. 5 / отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М., 2016. С. 13–34.

15. Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Невидимый и нежеланный гость // Исследования по лингвистике и семиотике: сб. статей к юбилею Вяч. Вс. Иванова / отв. ред. Т.М. Николаева. М., 2010. С. 393–408.

16. Никитина А.В., Рейли М.В. Баба-Яга в сказках Русского Севера // Русский фольклор: [материалы и исследования]. Т. 33 / [отв. ред. А.Ю. Кастров]. СПб., 2008. С. 28–74.

17. Повесть о Горе-Злочастии / подг. Д.С. Лихачева и Е.И. Ванеева. Л., 1984. (Литературные памятники).

18. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.

19. Пушкарев Л.Н. Сказка о Еруслане Лазаревиче. М., 1980.

20. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. М., 1974.

21. Русская демократическая сатира XVII века / подгот. текста, статья и коммент. В.П. Адриановой-Перетц. М., 1977. (Литературные памятники).

22. Тудоровская Е.А. Волшебная сказка. Сказки о животных // Русское народное творчество. Т. II. Кн. 1. М.; Л., 1955. С. 312–344.

23. Успенский Б.А. Поэтика композиции. (Структура художественного текста и типология композиционной формы). М., 1970.

24. Чистов К.В. Баба Яга: заметки по славянской демонологии // Живая старина. 1997. № 2. С. 55–57.

25. Hoppal M. Genre and Context in Narrative Event. Approaches to Verbal Semiotics // Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature / ed. L. Honko, V. Voigt. Budapest, 1980. P. 107–128.

26. Jolles A. Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Halle (Saale), 1968.

27. Rozmakhova O. Una manciata di terra natia: tesi di laurea Diploma accademico di II livello in grafica delle immagini, indirizzo in illustrazione / relatrice: F. Iacobelli. Urbino, 2017. P. 34–41. (Intervista a Sergey Neklyudov).

28. Voigt V. The Text of the Folktale and its Semantics // Le conte, pourquoi? comment? Actes des journées d'études en littérature orale. Paris, 23–26 mars 1982 / ed. G. Calame-Griaule, M. Chiche. Paris, 1984. P. 169–184.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Antonov D.I. Kontsovki volshebnikh skazok: put' geroya i put' rasskazchika [The Endings of Fairytales: The Paths of the Hero and the Narrator]. *Zhivaya starina*, 2011, no. 2, pp. 2–4. (In Russian).

2. Chistov K.V. Baba Yaga: zametki po slavyanskoy demonologii [Baba Yaga: Notes on Slavonic Demonology]. *Zhivaya starina*, 1997, no. 2, pp. 55–57. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Efimova E.S. Osnovnyye motivy russkikh bylichek (opyt klassifikatsii) [The Leitmotifs of Russian Skaz: Towards Classification]. *Skazka i neskazochnaya proza* [The Folktale and the Non-folktale Fiction]. Moscow, 1992, pp. 52–63. (In Russian).
4. Levkiyevskaya E.E. Leshiy [Leshiy/Russian Goblin]. Tolstoy N.I. (ed.) *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'* [The Slavonic Antiquities. An Ethnolinguistic Dictionary]: in 5 vols. Vol. 3. Moscow, 2004, pp. 104–109. (In Russian).
5. Meletinskiy E.M. Zhenit'ba v volshebnoy skazke (eye funktsiya i mesto v syuzhetnoy strukture) [Marriage in a Fairytale: Its Function and Place in the Plot Structure]. Meletinskiy E.M. (author); Novik E.S. (ed.), Neklyudov S.Yu. (intro.), Kostenko N.Yu. (bibliography compiler). *Mifi i istoricheskaya poetika: izbrannyye stat'i. Vospominaniya* [Myth and Historical Poetics: Selected Papers. Memoirs]. 3rd ed., add. Moscow, 2018, pp. 312–323. (In Russian).
6. Meletinskiy E.M. Strukturno-tipologicheskoye izucheniye skazki [The Structural and Typological Study of Folktales]. Propp V.Ya. *Morfologiya skazki* [The Morphology of a Folktale]. Moscow, 1969, pp. 134–166. (In Russian).
7. Meletinskiy E.M., Neklyudov S.Yu., Novik E.S., Segal D.M. Problemy strukturnogo opisaniya volshebnoy skazki [The Issues in the Structural Description of a Fairytale]. *Struktura volshebnoy skazki* [The Structure of a Fairytale], Series: Traditsiya – tekst – fol'klor: tipologiya i semiotika [Tradition – Text – Folklore: Typology and Semiotics]. Moscow, 2001, pp. 11–121. (In Russian).
8. Moroz A.B. “Lesnoy otpusk”. Taynoye znaniye severnorusskogo pastukha i ego reprezentatsiya v krest'yanskoy obshchine [A Holiday in the Woods. The Sacred Knowledge of a Shepherd from the North of Russia and its Representation in the Farmers Community]. Ivanova T.G. (ed.) *Ryabininskiye chteniya – 2003* [The 2003 Ryabinin Readings]. Petrozavodsk, 2003, pp. 206–208. (In Russian).
9. Neklyudov S.Yu. Oborotnichestvo: “priroda veshchey”, ob'yem ponyatiya, regional'nyye versii [Werewolfism: the Nature of Things, the Volume of the Notion, Regional Versions]. Antonov D.I., Khristoforova O.B. (eds.) *In Umbra: demonologiya kak semioticheskaya sistema: al'manakh* [In Umbra: Demonology as a Semiotic System: Almanach]. Issue 5. Moscow, 2016, pp. 13–34. (In Russian).
10. Neklyudov S.Yu., Novik E.S. Nevidimyy i nezhelannyi gost' [The Invisible and Unwanted Guest]. Nikolayeva T.M. (ed.) *Issledovaniya po lingvistike i semiotike: sb. statey k yubileyu Vyach. Vs. Ivanova* [The Study in Linguistics and Semiotics: Collected Papers on the Jubilee of V.V. Ivanov]. Moscow, 2010, pp. 393–408. (In Russian).
11. Nikitina A.V., Reyli M.V. Baba-Yaga v skazkakh Russkogo Severa [Baba Yaga in the Folktales of Northern Russia]. Kastrov A.Yu. (ed.) *Russkiy fol'klor: materialy i issledovaniya* [The Russian Folklore: Materials and Research]. Vol. 33. St. Petersburg, 2008, pp. 28–74. (In Russian).
12. Tudorovskaya E.A. Volshebnyaya skazka. Skazki o zhivotnykh [Fairytale. Tales about Animals]. *Russkoye narodnoye tvorchestvo* [Russian Folklore]. Vol. 2, book 1. Moscow, Leningrad, 1955, pp. 312–344. (In Russian).
13. Hoppal M. Genre and Context in Narrative Event. Approaches to Verbal Semiotics. Honko L., Voigt V. (eds.) *Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature*. Budapest, 1980, pp. 107–128. (In English).
14. Voigt V. The Text of the Folktale and its Semantics. Calame-Griaule G., Chiche M. (eds.) *Le conte, pourquoi? comment? Actes des journées d'études en littérature orale*. Paris, 23–26 mars 1982. Paris, 1984, pp. 169–184. (In English).

(Monographs)

15. Azadovskiy M. *Literatura i fol'klor: ocherki i etyudy* [Literature and Folklore: Essays and Studies]. Leningrad, 1938. (In Russian).
16. Jolles A. Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Halle (Saale), 1968. (In German).
17. Korepova K.E. *Russkaya lubochnaya skazka* [The Russian Skaz]. Moscow, 2012. (In Russian).
18. Kuz'mina V.D. *Rytsarskiy roman na Rusi. Bova, Petr zlatykh klyuchey* [Chivalric Romance Across Russia. Bova, Peter with Gold Keys]. Moscow, 1964. (In Russian).
19. Meletinskiy E.M. *Vvedeniye v istoricheskuyu poetiku eposa i romana* [Introducing the Historical Poetics of the Epic and the Novel]. Moscow, 1986. (In Russian).
20. Propp V.Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'. Izbrannyye stat'i* [Folklore and Reality. Selected Papers]. Moscow, 1976. (In Russian).
21. Pushkarev L.N. *Skazka o Eruslane Lazareviche* [The Tale of Yeruslan Lazarevich]. Moscow, 1980. (In Russian).
22. Roshianu N. *Traditsionnyye formuly skazki* [The Traditional Formulae of Folktales]. Moscow, 1974. (In Russian).
23. Rozmakhova O. (author); Iacobelli F. (speaker). *Una manciata di terra natia: tesi di laurea Diploma accademico di II livello in grafica delle immagini, indirizzo in illustrazione*. (Intervista a Sergey Neklyudov). Urbino, 2017, pp. 34–41. (In Italian).
24. Uspenskiy B.A. *Poetika kompozitsii. (Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoy formy)* [The Poetics of Composition. The Structure of a Literary Text and the Typology of Literary Forms]. Moscow, 1970. (In Russian).

Неклюдов Сергей Юрьевич, Российский государственный гуманитарный университет; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Доктор филологических наук, профессор, специалист в области фольклористики и востоковедения.

E-mail: sergey.nekludov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1666-3434

Sergei Yu. Neklyudov, Russian State University for the Humanities; Russian Presidential Academy for National Economy and Public Administration.

Doctor of Philology, Professor, specialist in the Folklore and Oriental Studies.

E-mail: sergey.nekludov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1666-3434

В.И. Тюпа (Москва)

НА ПУТИ К ИСТОРИЧЕСКОЙ НАРРАТОЛОГИИ*

Аннотация. В статье предлагается и обосновывается концепция принципиально нового направления нарратологических исследований – исторической нарратологии. До настоящего времени нарратология носила почти исключительно теоретический, несколько даже схоластический характер. Только в последние один-два года в западной нарратологии наметился интерес к диахроническому подходу при рассмотрении нарратологических категорий. Автор статьи предлагает обратиться к богатому научному опыту, накопленному русской исторической поэтикой А.Н. Веселовского и его последователей, опираясь также на фундаментальный труд П. Рикёра «Temps et Récit» и учитывая работы В. Шмида и некоторых других западных нарратологов. При этом нарратология рассматривается как учение о формировании, хранении и ретрансляции событийного опыта присутствия человеческих «я» в мире. В частности, в работе речь идет о диегетических картинах мира как исторически стадийных фундаментах событийности излагаемых происшествий; об исторической эволюции нарративной идентичности и значимости категорий характера и самости для этой эволюции; об исторической динамике важнейших типовых разновидностей нарративной интриги. Внимание уделено такому новому и практически не изученному аспекту современной (неклассической) нарратологии, как этос рассказывания. Важнейшие нарратологические характеристики рассказываний интегрируются в понятие нарративной стратегии конкретного дискурса. Зарождение, распространение и сосуществование нарративных стратегий в диахронии культуры рассказывания как формы человеческого общения составляет ядро исследовательского интереса к занятиям исторической нарратологией.

Ключевые слова: историческая нарратология; событийный опыт; диегетическая картина мира; нарративная идентичность; нарративная интрига; этос рассказывания; нарративные стратегии.

V.I. Tiupa (Moscow)

On the Way to Historical Narratology**

Abstract. The paper suggests and substantiates the concept of fundamentally new direction in the field of narratological studies – historical narratology. Up to now, narratology has been almost exclusively theoretical, nearly scholastic discipline. Only in the last couple of years, there has been an interest in the diachronic approach as way to the

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда (грант № 20-18-00417).

** This work was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation (project no. 20-18-00417).

consideration of the categories in Western narratology. The author of the article suggests turning to the research experience accumulated in Russian historical poetics by Alexander Veselovsky and his followers, relying also on Paul Ricœur's fundamental work "Temps et Récit" and taking into account the works of Wolf Schmid and some other Western narratologists. Narratology is seen as a theory of forming, storing and transmitting the event experience of the presence of the human self in the world. In particular, the work deals with diegetic picture of the world as historically staged foundations of events; with historical evolution of narrative identity and significance of character and self categories for this evolution; with historical dynamics of the most important types of narrative intrigue. Attention is paid to such a new and practically unexplored aspect of modern (non-classical) narratology as the ethos of narrative. The most important characteristics of narrative are integrated into the concept of narrative strategy of a particular discourse. The emergence, spread and coexistence of narrative strategies in the diachronic dimension of the culture of storytelling as a form of human communication is at the core of research interest in historical narratology.

Key words: historical narratology; event experience; diegetic picture of the world; narrative identity; narrative intrigue; ethos of narrative; narrative strategies.

Нарративные практики представляют собой неисчислимо множество устных и письменных высказываний, сообщающих о больших и малых событиях социальной или интимной жизни. Это множество разнообразных рассказываний составляет предмет нарратологии, интенсивно развивающейся в последние десятилетия.

Российское литературоведение относится к нарратологии неоднозначно. Одни к ней равнодушны как к чему-то непонятному и ненужному, другие увлечены ею как очередной модой (с «зарубежным» оттенком), третьи настроены негативно (по причине все того же оттенка). Между тем, Поль Рикёр, подвергший нарратологическую проблематику, по-видимому, наиболее основательной философской рефлексии, занялся ею «в свете уроков Бахтина, Женетта, Лотмана и Успенского» [Рикёр 2000, I, 159].

Знаменательно, что Папа римский Франциск I недавно (на 54-й Всемирный день социальных коммуникаций) посвятил «теме повествования» специальное послание, в котором он, в частности, говорил, что рассказываемые людьми «истории оставляют на нас свой след; они формируют наши убеждения и наше поведение. Они помогают нам понять, кто мы такие, и рассказать об этом другим» (см.: <https://clck.ru/QhbG7>). Среди наиболее значительных человеческих историй в одном ряду с «Исповедью» Августина Франциск он назвал «Братьев Карамазовых».

При этом общеизвестная процедура рассказывания не является неизменной. Она хоть и неспешно, но постоянно эволюционирует, трансформируясь и разветвляясь на некоторые подмножества, отвечающие усложняющимся социокультурным потребностям человека.

Современная так называемая «пост-классическая» нарратология [Pier 2010] далеко ушла не только от «доклассической» поэтики повествования, основы которой были заложены Кэте Фридемманн, но и от классической



(структуралистской) «грамматики рассказывания» 1960-х гг., приобретшей свое общеизвестное теперь имя «нарратология» с легкой руки Цветана Тодорова. Особое место в разворачивании этого научного потенциала принадлежит работе О.М. Фрейденберг «Происхождение наррации», оконченной в 1945 г. Уже в 1970-е гг., начиная с «Фигур» Жерара Женетта, нарратология акцентирует коммуникативный аспект повествовательного текста (рассказывание неустранимо предполагает адресата) и оборачивается теорией повествовательной коммуникации. Она органично вписывается в намеченное М.М. Бахтиным «металингвистическое» русло «изучения природы высказывания и многообразных жанровых форм высказываний в различных сферах человеческой деятельности» [Бахтин 1996, 162], перекликаясь с неориторическими изысканиями Хаима Перельмана, бельгийской «группы μ » и др. Весьма значимым при этом оказалось обращение историков к нарратологически ориентированным размышлениям о своем предмете [White 1973].

В контексте широкого научного поиска становится очевидным, что место нарративных сообщений в человеческой культуре чрезвычайно велико и существенно. Возникает так называемый «нарратологический поворот» гуманитарного знания. Современная нарратология включает в круг своих интересов «произведения всех видов (не только словесные), передающие тем или иным образом изменение [событийного характера – *В.Т.*]» [Шмид 2008, 14–15].

Антропологическое обоснование «нарратологический поворот» получает в фундаментальном труде Поля Рикёра «*Temps et Récit*» (1985), где речь идет о «родовых феноменах (событий, процессов, состояний)» [Рикёр 2000, I, 212]. И событийность, и процессуальность состоят в смене состояний, однако процессуальная или событийная природа такой смены принципиально различны. В составе нашего опыта различаются процессуальный опыт закономерного, повторяющегося (аналогичных ситуаций, времен года, времени суток, социальных ритуалов) и событийный опыт единичного, уникального. В самом общем виде «термин “событие” означает нечто внеочередное, неожиданное, нетривиальное» [Шмид 2008, 22].

Нарративные практики рассказывания о случившемся суть механизмы формирования, хранения и ретрансляции *событийного опыта* присутствия человеческих «я» в мире. В нынешней исторической ситуации крайне динамичного развития цивилизации событийная сторона человеческого опыта приобретает особую, повышенную актуальность.

Это делает нарратологию фундаментальным направлением гуманитарных научных исследований, энергично развивающимся в XXI в. В Западной Европе активно функционирует Европейское нарратологическое сообщество (ENN), которое осуществляет международное взаимодействие нарратологов и координирует перспективные научные исследования в этой сфере. В России данная сфера постижения человеческого опыта пока еще не получила столь широкого развития, хотя научное наследие М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Я. Проппа и некоторых других отечественных уче-

ных активно используется мировой нарратологией.

Аналитика стратегий, тактик, техник и медиальных средств событийного рассказывания в его исторической динамике и социокультурной функциональности ведет к постижению ментальных оснований человеческой культуры и путей ее развития. Приобретая широкое эвристическое значение, актуальная нарратология становится «междисциплинарным проектом» (Дэвид Херман) общегуманитарного знания. Усатривая в нарративности специфически человеческий способ не только внешней передачи, но и внутреннего формирования индивидуального опыта [Bruner 1997], нарратология мыслится как «исследование способов, посредством которых мы организуем нашу память, намерения, жизненные истории, идеи нашей “самости” или “персональной идентичности”» [Брокмейер, Харре 2000, 29].

Нарратологическое осмысление человеческого бытия, зародившееся в области поэтики, вышло далеко за ее пределы – в сферы историографии и когнитивистики, публицистики и религиозной практики, рекламы, бизнеса и повседневного разговора, новостных, политических, юридических, психоаналитических, медицинских и иных форм институционального общения. Но в силу особой сложности и многообразия нарративных структур художественного письма литературоведческая нарратология по-прежнему остается флагманом и концептуальной базой такого рода исследований.

Объект современной нарратологии – обширное культурное пространство, образуемое текстами, излагающими некоторые истории, а предмет ее постижения – коммуникативные стратегии и дискурсивные практики рассказывания историй. Ни литературная сюжетология, ни поэтика литературного повествования, ни теория литературных жанров, входя в состав нарратологии, не утрачивают ни своей специфики, ни своей актуальности. Напротив, богатый литературоведческий опыт, будучи экстраполирован на нехудожественные нарративные тексты, открывает перед их исследователями принципиально новые эвристические возможности.

В частности, наука о литературе способна внести в развитие нарратологии еще один существенный вклад, обогатив ее проблематикой и аналитическим инструментарием *исторической поэтики*.

В настоящее время нарратология пока еще крайне теоретична. Моника Флудерник имела веские основания говорить о «глубине пренебрежения диахронным подходом, преобладающего в нарратологии» [Fludernik 2003, 334], а ее прозвучавший в 2003 г. призыв совершить «прорыв» в «захватывающе новую область исследований» [Fludernik 2003, 332] (историко-нарратологических – *В.Т.*), пока еще так и не получил достойного отклика. Попытку Ирен де Йонг продвинуться в этом направлении [Jong 2014] следует признать довольно робкой.

Как и вся западная гуманитаристика, нарратология выросла на многовековой почве средневековой схоластики и несет на себе ее родимое пятно. Это проявляется не только в схоластичности многих научных построений, но и, напротив, – иногда в революционно безоглядных порывах к декон-



струкции. Отечественной научной традиции чуждо и то, и другое. Зато у нас имеется историческая поэтика как не эмпирическая, а теоретически рефлектируемая, концептуальная компаративистика, основанная в XIX в. А.Н. Веселовским и получившая интенсивное продолжение в России последних десятилетий XX в. Она утверждает, что сущность любого гуманитарного феномена может быть раскрыта только в картине его развития. И учит строить исторически обоснованные теории.

Согласно основополагающему определению А.Н. Веселовского, компаративизм в специальном, не профанном его понимании – это «тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно более полного обобщения» [Веселовский 2010, 15]. Категория «параллельных исторических рядов» – поистине ключевая категория концептуальной компаративистики, указывающая одновременно на *преемственность* феноменов эволюционирующей культуры (предполагаемую понятием «ряда») и на их *стадиальность* (предполагаемую понятием исторического «параллелизма»). Методология Веселовского утвердила *взаимодополнительность* преемственности (учет «предания в акте личного творчества») и стадиальности (необходимость «встречного движения») как факторов культурного развития.

Исторической поэтике уже полтора столетия, но западной филологии – в отличие от «формальной школы» и Бахтина – она практически не известна. «На Западе его [Веселовского – В.Т.] не воспринимают никак. Почти не знают» [Шайтанов 2010, 35]. Первоначальное знакомство немецкоязычной аудитории с «русской школой исторической поэтики» состоялось относительно недавно [Кемпер 2013]. На английском и французском языках аналогичных изданий не существует, крайне редко переводились и труды Веселовского. Отчасти по этой причине, как мне представляется, разработка диахронического аспекта современной нарратологии находится пока еще на начальной ступени. В 2019 г. под руководством Вольфа Шмида, Джона Пира и Петера Хюна стартовала разработка общеевропейского коллективного проекта словаря по «диахронической нарратологии», а Шмидом в текущем году опубликована монография о нарративной мотивировке, заключение которой автор посвящает проблемам и перспективам диахронической нарратологии [Schmid 2020].

Базовой нарратологической категорией является категория *события*, или, точнее, событийности бытия. Однако не следует думать, будто статус событийности оставался неизменным на протяжении веков. Он эволюционировал постольку, поскольку эволюционировало человеческое сознание.

Событийный статус происшествия зависит от ценностной направленности сознания, которая «не может изменить бытие, так сказать, материально <...> она может изменить только *смысл бытия* (признать, оправдать и т.п.), это – свобода свидетеля и судии» [Бахтин 2002, 396–397 (выделено Бахтиным)]. Специфика нарративного высказывания состоит именно в том, что оно наделяет факт или некоторую совокупность фактов статусом событийности. Никакой природный катаклизм или социальный казус вне



соотнесенности с повествовательной установкой сознания пока еще не является событием. Чтобы стать таковым, ему необходимо обрести смысловую значимость, которая определяется принадлежностью к нарративной «картине мира, дающей масштабы того, что является событием» [Лотман 1970, 283].

«Картина мира» – общее наименование для множества обобщающих систем представления о жизни: для языковой, этнической, научной, религиозной, художественной, профессиональной, возрастной, гендерной и т.п. картин мира. В каждой из таких вариаций это специфический для данной сферы общения комплекс исходных допущений о самых общих предпосылках человеческого присутствия в бытии. Подобно условному математическому пространству обобщающая картина мира «гарантирует возможное смысловое единство возможных суждений» [Бахтин 2003, 55] о жизни.

Наиболее фундаментальной в этом ряду следует признать риторическую картину мира – понятие, введенное зачинателем «новой риторики» Хаимом Перельманом для указания на интересубъективный «топос согласия», или иначе «сверхтопос», без которого взаимопонимание недостижимо. Перспектива взаимопонимания, потенциально предполагаемая всяким высказыванием, требует, чтобы говорящий и слушающий исходили из обобщенно-общих представлений об условиях того мира, в котором позиционируется коммуникативный объект высказывания. Топос согласия ограничивает возможную широту мировидения некоторым ценностным кругозором и активизирует в сознаниях коммуникантов некоторое условное пространство и время («диегетическое», как принято его именовать в нарратологии).

Референтная сторона высказывания, по рассуждению Мишеля Фуко, «конституируется не “вещами”, “фактами”, “реалиями” или “сущностями”, но <...> правилами существования для объектов, которые оказываются названными» [Фуко 1996, 92]. Риторическая картина мира и представляет собой некий набор «правил существования» для называемых объектов. Нарративные модификации риторических картин мира, или иначе, диегетические картины мира стадиальны по своему генезису: каждая из них складывается на определенной ступени развития человеческого сознания, но впоследствии актуализируется в исторически более поздних культурных контекстах.

Прецедентная картина мира основана на том, будто в мире все уже было и снова будет, как при смене времен года. Нарративный статус рассказываемого происшествия состоит в его соответствии исходному сверхсобытию. Такая картина мира пришла из первобытного сознания в ходе первоначального становления нарративности как рассказывания мифов. Здесь персонажи являются акантами, исполнителями действий, они осуществляют то, для чего они предназначены согласно их сюжетной функции (в сказке) или их судьбе (в мифологическом сказании). Такой герой не выбирает, а целенаправленно совершает именно то, что он может и должен



совершить, поскольку «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает внеличную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы» [Гуревич 1978, 145].

Императивная картина мира основана на том исходном допущении, что жизнь определяется не циклическими повторениями, а верховным миропорядком, где правит некий закон высшей справедливости. Здесь герой предстает носителем некоторого «нрава» (типового характера, стабильной жизненной позиции); он свободен в своих поступках, но всякое событийно значимое деяние становится для него испытанием, ибо его свободный выбор неизбежно оказывается правильным или неправильным, должным или недолжным. Такая картина мира зарождается в постмифологическом религиозном сознании и реализуется в нарративной практике рассказывания притч, а позднее в агиографии, в каноническом жанре повести, предполагающем обязательное «испытание героя», которое в этом жанре «связано с необходимостью выбора <...> и, следовательно, с неизбежностью этической оценки» [Тамарченко 2007, 19].

Авантюрная («окказиональная», по Перельману) картина мира представляет жизнь как хаотический поток казусных случайностей, аналогичный азартной игре, где возможен любой исход, самое невероятное стечение обстоятельств. «Авантюрный человек – человек случая» [Бахтин 1975, 475]. Здесь все определяется не прецедентом и не нравственным законом, но индивидуальностью персонажа, его самопроявлениями (порой невольными) в ситуациях непредсказуемо выпадающего ему «жребия». Такая картина мира зарождается в античности вместе с возрастанием социокультурной значимости частной человеческой жизни, протекающей вне полисной общинности. Долгое время она присутствует в слухах, сплетнях, шутках, впоследствии запечатлевается в «анекдотах» (в исходном значении этого слова у Прокопия Кесарийского). В дальнейшем наследуется каноническим жанром новеллы и авантюрным романом.

Наконец, **вероятностная** картина мира, концептуально осмысленная впоследствии синергетикой Ильи Пригожина, первоначально зарождается в античных жизнеописаниях (особо значимы «Параллельные жизнеописания» Плутарха). Позднее она активно осваивается классическим романом, оттесняющим роман авантюрный. Жизнь человека при этом мыслится как непрямолинейная траектория индивидуального существования, проходящая через ряд ситуаций, которые могут оказываться и прецедентными, и императивными, и авантюрно-окказиональными. Но определяющими узлами романного жизнеописания становятся «точки бифуркации», как они именуются в синергетике, моменты неизбежного преобразования дальнейшей линии жизни. В этих моментах герой предстает субъектом индивидуального опыта и личностного самоопределения. Траектория присутствия в вероятностном мире складывается из цепи поступков в том широком значении данного термина, какое придавал ему Бахтин. Идентичность персонажа здесь выступает как его самоидентичность, возлагая на него ответственность за выбор одного из вероятных состояний вероятностного



мира («аттракторов» на языке синергетики) и, тем самым, за направление дальнейшего хода жизни в нем. В романном жизнеописании имеет место «историческое становление мира (в герое и через героя)» [Тамарченко 1997, 37]. Однако вероятностный выбор здесь не соотносим ни с императивным абсолютном, ни с релятивизмом авантюрного миропонимания.

Перечисленные диегетические картины мира последовательно принадлежат различным историческим ступеням того процесса, который Веселовский называл «развитием личности». Однако они бывают востребованы и продолжают актуализироваться до сего дня. Обычно такая актуализация происходит помимо воли самого рассказчика, который, как правило, следует нарративной культуре своего времени. При изучении литературы и иных практик рассказывания историй принципиальное значение принадлежит обнаружению базовой картины мира в качестве «генетического кода» того или иного произведения.

В художественных нарративах, да и в большинстве прочих, картина мира концентрируется вокруг персонажа (или системы персонажей). Этим объясняется внимание к нарративной **идентичности** участников повествуемых событий.

В самом деле, что позволяет нам атрибутировать деяния, внешность, внутренние состояния тому, а не иному персонажу рассказываемой истории? Только ли употребление имен собственных? Они сопровождают далеко не каждую фразу, имеющую отношение к персонажу, который к тому же может именоваться не прямо, а фигурально. Тем не менее, в классической литературе мы порой идентифицируем и понимаем вымышленного персонажа лучше, чем реальных людей из нашего окружения.

Проблематика этнической, социально-групповой, конфессиональной, гендерной, возрастной, индивидуально-личностной идентичности после трудов Эрика Эриксона [Erikson 1959, Эриксон 1996, 2008] активно обсуждается не только в психологии, но и в иных гуманитарных науках [Bourdieu 1986]. А в практической жизни данная проблематика резко обострилась в историческом контексте романтической культуры. Эгоцентрическая ментальность Я-сознания поставила перед человеком экзистенциальный императив: стать самим собой! Но что значить стать и пребывать «самим собой»?

Поль Рикёр уместно привнес в дискуссии на эту тему категорию нарративной идентичности. Идентификация и самоидентификация субъекта, по-видимому, невозможны вне наррации, поскольку субъектом является тот, кому вменяется поступок (недеяние в ситуации возможного поступка – тоже поступок), а поступок всегда событие, иначе говоря, предполагает возможность нарративной его экспликации.

Оттолкнувшись от рассуждения Дэвида Юма о невозможности рефлексирования собственного «я» в качестве некоторой данности [Юм 1995, 345] и развивая «идею сосредоточения жизни в форме повествования» [Рикёр 2008, 192], Рикёр утверждает, что самоосмысление субъекта способно происходить исключительно «в форме рассказа» [там же], поскольку



ку «о единстве конкретной жизни» мы способны судить лишь «под знаком повествований, которые учат с помощью рассказа соединять прошлое и будущее» [Рикёр 2008, 197–198].

Каждый из нас является носителем не только коллективного, но и личного опыта – экзистенциального опыта проживания своей единственной жизни. Опыт такого рода обеспечивает нашу самоидентичность в качестве «я», а уникальность нашего экзистенциального опыта делает его событийным, то есть коррелирующим с нарративностью. Как настаивает Рикёр, именно «повествование созидает идентичность» [Рикёр 2008, 180]. Опыт жизни, состоящий из множества историй случившегося с нами, «складируется» в нашей памяти в нарративных формах потенциального рассказывания о себе.

Самоидентичность личного бытия формируется не только изнутри, но также извне: рассказами обо мне других (поначалу родителей). Опыт этих рассказов частично усваивается человеком как свой собственный, частично отбрасывается: игнорируется или оспаривается. Можно сказать, вслед за Рикёром, что нарративная идентичность субъекта представляет собой своего рода напряжение между двумя полюсами личности. Исходя из оппозиции *idem – ipse* в латинском языке, Рикёр усматривает здесь конструктивное напряжение между полюсом внешней тождественности **характера**, по которой героя идентифицируют окружающие, и полюсом его внутренней **самости** (фр. *ipséité*, нем. *Selbst*), сохранностью которой он сам себя идентифицирует.

Характером Рикёр называет «совокупность отличительных признаков, позволяющих повторно идентифицировать человеческого индивида как самотождественного» [Рикёр 2008, 148]. Это согласуется с отечественной традицией, где термин «характер» означает «то, что объединяет в художественном тексте разнообразные проявления персонажа, позволяя мотивированно приписать их одному и тому же лицу» [Маркович 2008, 290]. Тогда как в англоязычной нарратологии категории «персонаж» и «характер» терминологически не размежеваны.

В построениях Рикёра на одном полюсе оказывается фольклорная сказка, где «персонаж представляет собой характер, идентифицируемый и реидентифицируемый как тот же самый» [Рикёр 2008, 181], а на другом – литература потока сознания, где «персонаж перестал быть характером» [там же]. Последний феномен Рикёр интерпретирует «как обнажение самости посредством утраты опоры со стороны тождественности» [Рикёр 2008, 182]. Историческая динамика нарративной идентичности, согласно Рикёру, состоит в ее последовательном смещении от полюса я-для-других (характера) к полюсу я-для-себя (личностной самости).

Однако в действительности картина исторических координат эволюции нарративной идентичности значительно сложнее. В частности, ослабление определенности характера не всегда приводит к акцентированию индивидуально-личностного начала, и наоборот – невыразительность самости персонажа не обязательно приводит к яркой очерченности его ха-



рактера. При всей своей эвристической значимости рассуждения французского философа не вполне отвечают реалиям литературного процесса как объекта исторической нарратологии.

Нарративная идентичность сказочного персонажа вообще не составляет проблемы, поскольку он не имеет внутренней точки зрения на себя самого, его самоидентичность удостоверяется извне – коллективным опытом. Герой сказки всего лишь «актор», как теперь принято выражаться, функциональная фигура. У него еще нет характера, который появится лишь с рождением литературы.

Что же касается потока сознания, разрушающего нарративные формы осмысления жизни, то в нем всякая индивидуальность растворяется, утрачивая не только внешние, но и внутренние опоры самоидентичности. Идентификация субъекта невозможна вне наррации, а литература потока сознания анарративна, как миф и сновидение. Согласно психоаналитическим опытам Фрейда, рассказанный сон нарративен лишь постольку, поскольку, воспроизводя в слове свои ночные впечатления, мы упорядочиваем их наложением структур нашего событийного опыта. Литература потока сознания предполагает со стороны читателя аналогичную процедуру, но не формирует его событийный опыт, как это делала литературная классика.

Нарративная идентичность персонажей рассказывания, как было уловлено Рикёром, действительно исторически подвижна и заслуживает пристального внимания со стороны исторической нарратологии. Первоначальное развитие литературной наррации сопровождалось разработкой характеров, постепенно отодвигающей событийность на второй план. Изначально тождественность характера выступала простым следствием событийной цепи как нарративной структуры: «Поэты, – писал Аристотель, – выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры» [Аристотель 1957, 58–59]. Однако к XVII в. литературная нарративность настолько трансформировалась, что Буало провозглашал: «Герою своему искусно сохраните / Черты характера среди любых событий» [Буало 1957, 81]. Еще определеннее в XVIII в. высказывается Лессинг: именно «характеры действующих лиц, благодаря которым факты осуществились, заставляют поэта избрать предпочтительнее то, а не другое событие <...> Только характеры священны для него» [Лессинг 1936, 92].

Однако шекспировские герои часто уже не сводились к своему характеру. Про Гамлета уже можно сказать, что он носитель самости, не совпадающей с его внешней тождественностью для окружающих. Полномасштабное открытие личности как самости самобытного «я» осуществляют романтики, справедливо усматривавшие в Шекспире своего предтечу.

Кто может поведать «историю души человеческой», которая, как говорится в «Герое нашего времени», «любопытнее <...> истории целого народа»? Для лермонтовского лирического героя несомненно: «Я – или Бог – или никто!» Это, по слову Рикёра, иная «модальность идентично-



сти» – самость личностного «я». Собственно романтическая идентичность сводится к абсолютной личности без оболочки характера.

Средневековые русские персонажи также не наделялись характерами, но по иной причине. Святость или греховность не суть характеры, это особое качество существования. В древнерусской книжности «до XVII в. проблема “характера” вообще не стояла <...> Литература Древней Руси была внимательна к отдельным психологическим состояниям <...> Жития, хронограф, религиозно-дидактическая литература описывали душевные переломы», а не характеры отдельных людей [Лихачев 1970, 78].

Как разъяснял С.С. Аверинцев: «Христианский писатель средних веков хотел внушить своему христианскому читателю самое непосредственное ощущение личной сопричастности к мировому добру и личной совиновности в мировом зле <...> Такой “сверхзадача” объективно созерцательная “психология характера” явно не соответствует» [Аверинцев 1971, 257]. Но и авантюрные истории XVII в., как анонимная «Повесть о Фроле Скобееве», и даже XVIII, как «Пригожая повариха» Георгия Чулкова, – подобно фольклорным сказкам – лишены нарративной разработки характеров. Так, фигура Фрола Скобеева не рассматривается нарратором со стороны его характера, не осуждается в ее греховности, она полностью сводится к сюжетной функции удачливого плута.

К разработке характеров в русской литературной прозе впервые обращается Карамзин. Коллизия повести «Бедная Лиза» является не столько коллизией обстоятельств, сколько коллизией характеров, а загадочная история, рассказанная в «Острове Борнгольм», не содержит в себе ни мотивировки своего начала, ни сюжетного завершения: интерес переносится с сюжетной ситуации, так и не получающей разъяснения, на то, сколь различно ее переживают все три ее участника – в силу разности их характеров.

Вслед за Рикёром следует признать, что именно классический роман «от “Принцессы Клевской” или английского романа XVIII в. до Достоевского и Толстого <...> исследовал промежуточное пространство» [Рикёр 2008, 181] соотносительности характера (внешней идентичности персонажа) и самости (внутренней его самоидентичности).

В русской литературе фундаментальное размежевание характера и самости впервые было осуществлено в «Евгении Онегине». Здесь характеры двух главных героев в заключительной главе радикально меняются до неузнаваемости. Однако оказывается, что личностная уникальность героини, нераспознанная Онегиным при первом знакомстве, вполне сохранена ею под оболочкой нового, образцово светского характера. Такого рода сокровенность лица, заслоняемого маской характера, становится впоследствии одним из общих мест русской классической литературы.

В рассказывании о жизни своих персонажей реализм достигает глубокого органичного единства внешнего и внутреннего – характера и самости. Это две стороны нарративной идентичности героя как единого целого. Так, например, лень Обломова составляет доминирующую негативную



черту его характера («обломовщину»), неотделимую, однако, от его позитивной внутренней естественности, природности, «солнечности» [Тюпа 2010]. В подобного рода двуединстве героев кроется специфическая прелесть классического реализма.

Особое место в исторической диахронии идентичности принадлежит героям Чехова. Если у его предшественников характер и самость суть две стороны типической индивидуальности персонажа (обычно с перевесом одной из них), то у Чехова происходит расщепление того, что казалось неразрывным. Две жизни Гурова – явная и тайная – именно тем и различаются, что в первой он функционирует в качестве весьма определенного характера, легко идентифицируемого «всеми, кому это нужно было», тогда как во второй существует в качестве глубинного «я». История данного персонажа состоит в том, как под слоем «тождественности характера» весьма пошлого состоятельного москвича, плотно вписанного в обывательскую жизнь, пробуждается его самость, которую герой, а вместе с ним и нарратор, мыслит теперь как «личную тайну», лежащую в основании всякого человеческого существования.

Глубокие последствия для русской литературы революционной катастрофы 1917 и последующих годов гражданской войны пронизательно уловил Мандельштам в эссе «Конец романа» (1925). Исчезновение данного жанра он предсказывал, исходя из того, что в основе романного нарратива лежит нарратив биографический, а исторические потрясения, охватившие многие миллионы жизней, лишили людей личных биографий, «акции личности в истории падают» [Мандельштам 1989, 73]. В действительности роман уцелел, но революционный перелом существенно повлиял на структуру нарративной идентичности романного и вообще литературного персонажа.

Характер стал определяться не столько соотношением персонажа с обстоятельствами его частной биографии, сколько, в первую очередь, его положением в контексте национальной катастрофы (эмигрант, победитель, «попутчик», вписывающийся в советскую действительность, и т.п.). А личностная самость, если она выявляется, начинает определяться «непоправимой искривленностью личности» [Колобаева 2015, 203] – ментальной травмой, как правило, исторического происхождения: уникальным переживанием опыта социального крушения или его последствий. Так, в «Конармии» Бабеля «чеховское» размежевание самости и характера раскрывается следующим образом: после решительного поступка (убийство гуся и требование его изжарить), отвечающего норме «комиссарского» характера и вызывающего уважение у красноармейцев, сердце комиссара Лютова, «обагрённое убийством, скрипело и текло».

Литература соцреализма, начиная от ее «зародыша» – романа Горького «Мать», – была сосредоточена на поиске положительных характеров в качестве истинных героев своего времени. В конфликтах с такими характерами формировались и характеры отрицательные. Личностная самость утратила свою значимость и практически исчезла из советской литерату-



ры сталинского периода. Архаичная структура персонажа (характер без личности) ярко проявилась не только в произведениях революционно-патетических, не только в «производственных романах», но и в комических романах Ильфа и Петрова, не входивших в канон соцреализма, но вполне принадлежавших доминирующей нарративной практике своего времени. Воссоздавая феномен авантюрного героя (аналогичного персонажам плутовских романов и новелл), соавторы впечатляюще продемонстрировали масочность не только окружающих Остапа Бендера характеров, но и его собственного. При этом самость, питающая существование героя плутовской энергией, так и остается не раскрытой, как и случае со средневековым Фролом Скобеевым.

Что же касается личностной самоидентичности, постреволюционная личность травматична. Мерой ее самости теперь оказывается внутренняя травмированность. Наиболее очевидно это проявляется в эмигрантской литературе (Набоков, Газданов и др.), но в полной мере присутствует также и в произведениях советских писателей, далеко выходящих за рамки соцреализма: «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго», «Жизнь и судьба», а также «Тихий Дон» (причисление раннего шолоховского романа к соцреализму было вызвано конъюнктурными причинами и не подтверждается его поэтикой).

Катастрофические ситуации сталинского террора и второй мировой войны оказались столь мощными импульсами сохранения в русской литературе постреволюционной модели соотносительности характера и самости, что на протяжении вот уже около ста лет травматичность личностного опыта и обусловленность характеров той или иной исторической катастрофой представляют собой доминантные особенности нарративной идентичности. Они сохраняются и в лучших образцах современной литературной практики. Особое внимание обращает на себя в этом отношении роман Евгения Водолазкина «Авиатор», нарративная интрига которого состоит в восстановлении самоидентичности человеком с «размороженной» памятью.

Категория *интриги* представляет собой еще один вклад Рикёра в современную нарратологию. Обратившись к понятию «интриги», встречавшемуся ранее у Поля Вейна [Veune 1971], расширяя и углубляя его, он объединил «mythos» Аристотеля с «emplotment» Хейдена Уайта (emplotment «состоит в придании истории смысла» путем повествовательного объединения составляющих ее событий «в единой, всеохватывающей или архетипической форме» [White 1973, 7, 8]), акцентируя при этом неизбежную адресованность нарратива. «Операция конфигурации, составляющая суть построения интриги» [Рикёр 2000, I, 66], согласно Рикёру, «преобразует это множество [эпизодов – *B.T.*] в единую и завершенную историю» [Рикёр 2000, II, 16], приготовленную таким образом для рецептивной «реконфигурации» читательским сознанием. Интрига для Рикёра – это сюжет в его обращенности не к фабуле (чем занимались русские формалисты), а к читателю, т.е. сюжет, взятый в аспекте своего читательского интереса.



В области эстетического словесного творчества («большая литература», а не литературное ремесло) читательский интерес сохраняется и после первого и даже последующих прочтений. Перечитывая шедевр, мы переживаем радость узнавания, а не повторения. Преображающийся субъект восприятия – а мы непрерывно меняемся не только внешне, но и внутренне – осуществляет беспрецедентную и неповторимую актуализацию воображенного мира. Иначе говоря, при перечитывании художественного шедевра мы всякий раз реализуем новое коммуникативное «событие рассказывания» (Бахтин).

Интрига как адресованный читателю «интерес» нарратива состоит в повествовательном напряжении событийного ряда. Такого рода напряжение, согласно Рикёру, возбуждает некие «рецептивные ожидания» и предполагает смысловую «длительность, растянутую между началом и концом» [Рикёр 2000, II, 46]. «В этом смысле Библия, – говорит Рикёр, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия» [там же, 31]. Любая история, по мысли Рикёра, «чтобы стать логикой рассказа», необходимо «должна обратиться к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования <...> Только благодаря этому схематизму действие может быть рассказано» [там же, 50].

Более чем за сто лет до Рикёра А.Н. Веселовский писал: «Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов» [Веселовский 2010, 19]. Это воззрение исторической поэтики может и должно быть подхвачено и развито исторической нарратологией, поскольку доступные выявлению схемы рассказывания присущи самым различным повествованиям, в том числе и далеким от художественности. Как полагает Рикёр, нарративная «интрига должна быть типической» [Рикёр 2000, I, 52], поскольку перспективы событийных ожиданий распознаются читателем (по большей части бессознательно) благодаря «нашей способности проследить историю», приобретенной «знакомством с повествовательной традицией» [Рикёр 2000, II, 63].

В изучении повествовательной традиции историческая поэтика прошла большой и результативный путь. Многократно выявлены и описаны такие древние сюжетные схемы, как кумулятивная, циклическая, лиминальная, перипетийная. В рецептивном аспекте рассказывания они, собственно говоря, и представляют собой важнейшие «типические интриги», нарратологическое понимание которых несколько отличается от сугубо литературоведческого.

Рафаэль Барони мыслит возникающие различия следующим образом: согласно традиционному подходу, «интрига есть завершенная совокупность, в рамках которой завязка и развязка находятся в отношении симметрии, тогда как для пост-классического нарратолога <...> интрига – это опыт напряженного чтения: завязка и развязка являются последователь-



ными этапам, которые ритмизуют неуверенное продвижение сквозь превратности (*méandres*) рассказа» [Baroni 2010, 211].

Изменение угла зрения в значительной степени вызвано историческими изменениями в области самой литературной нарративности. В произведениях неклассической художественности повествовательные схемы оказываются «множественными виртуальными перспективами, которые разворачиваются в сердцевине истории в направлении возможного, но неопределенного горизонта» [ibid., 212]. Такая интрига представляет собой «сотворение интереса для читательского опыта, в котором когнитивность (прогностическая, диагностическая) и эмоциональность (тревога, любопытство, удивление) нераздельно связаны» [ibid., 211].

Начиная от зрелых рассказов Чехова, оказавших глубокое влияние на мировую литературу, наметилась и реализовалась тенденция ослабления сюжетной событийности. Это привело к исторической тенденции убывания событийной интриги и формирования эффекта «интриги слова», когда читателю важно не только (а то и не столько), «чем дело кончится», а как об этом будет рассказано, в какой стилистике и тональности история будет завершена. Интрига слова акцентирует рецептивный аспект нарративного высказывания: напряжение читательского ожидания разворачивается и разрешается в воспринимающем сознании средствами вербализации событийной цепи в большей степени, нежели самой ее событийностью.

Интрига слова не представляет собой какой-то особый тип интриги в ряду перечисленных выше. Это другая сторона интриги, присущая в основном художественной нарративности. Стилистика и ритмика повествующей речи, ее композиционная упорядоченность, пронизывающая ее мотивная сеть явных и скрытых повторов формируют тональность нарратива, эмоционально-волевой тон высказывания, направленный на адресата. Если фабульная интрига проектирует интеллектуальную заинтересованность реципиентов, то интрига слова индуцирует их эмоциональную рефлексию получаемого нарративного сообщения.

Повышенное внимание к рецептивно-коммуникативной стороне нарративных практик диктуется самой природой нарратива как «события самого рассказывания», в котором «мы и сами участвуем как слушатели-читатели» [Бахтин 1975, 403]. При этом рецептивная сторона наррации не сводится к интриге. Другим – еще менее исследованным – аспектом адресованности нарративного дискурса выступает *эмос* его нарративности. Согласно глубокому замечанию Рикёра, «не бывает этически нейтральных повествований», поскольку, «предвосхищение этических соображений включено в саму структуру акта повествования» [Рикёр 2008, 144].

Не удивительно, что новейшая нарратология, как и смежная с ней неориторика, начинает обращаться к категории этоса [Altes 2014], определяемого неориторикой как проектируемое «состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения» [Дюбуа 1986, 264]. Выявить коммуникативную интенцию нарратива означает помыслить строй повествовательного текста относительно «жизненного



мира читателя» (Рикёр). Этос рассказывания предполагает формируемую нарративной эпизодизацией событий готовность слушающего двигаться к ценностному горизонту говорящего. Бельгийские неориторы «Группы μ » справедливо утверждали: «Сущность этоса произведения следует искать в интеграции всех его элементов, в интерференциях, конвергенциях, напряжениях, которые при этом возникают» [Дюбуа 1986, 275].

Этос нарративности также не внеисторичен. Он всегда был тесно связан с диегетической картиной мира, однако обладает собственной линией эволюции.

Нарративный итог сказочного или мифогенного повествования с циклической сюжетной схемой слушателям обычно заранее известен. Здесь имела место рекреативная интрига восстановления нормального хода жизни как некоторого общего достояния. Нарративный интерес восприятия поддерживался не ожиданием конечного результата, а нюансами детализации и развертывания речевой ткани рассказывания. «Предвосхищаемое ответное слово» [Бахтин 1975, 93] адресата при этом носит «хоровой» характер, оно идентично слову произносимому.

Рецептивная установка адресата такого высказывания состоит в обретении и сохранении приобщенности к общезначимому родовому опыту, в хоровой самоидентификации со всеми «своими». Нарративным этосом подобного рода рассказываний выступает этос *покоя* – преодоления аффектов, снятия тревоги.

Покой как отсутствие страха перед окружающей действительностью и укрепление веры в сохранность жизнеуклада – это основополагающая сверхценность в коммуникативном пространстве мифа. В современной культуре нарративы покоя функционируют преимущественно в детской аудитории, а также в сфере рекламы, но не только.

Назидательным повествованиям притчевого склада присущ этос *долженствования* по отношению к нормативным установлениям миропорядка, к регламентированности человеческих отношений. Именно так мыслился риторический этос Аристотелем: «У нас есть заранее установленные топы [риторические «общие места» – *V. T.*], на основании которых нужно строить энтимемы о хорошем или дурном, прекрасном или постыдном, справедливом или несправедливом» [Аристотель 1978, 111].

Нарративный интерес не только в баснях, но и в гораздо более сложных в художественном отношении произведениях (повестях Толстого, например) сосредоточен на итоговой позитивности или негативности событийной цепи, позволяющей извлекать из воспринятой истории ценностные ориентиры существования. «Предвосхищаемое ответное слово» при этом пиететное, ученическое.

Организация нарратива на нормативных основаниях – своего рода альтернатива этосу покоя, поскольку несет в себе импульс неизбывной озабоченности: достоинством своей позиции, полноценностью своего следования долгу, легитимностью своих высказываний и т.п. Однако такая озабоченность актуализирует не личностное «я», но императивность



миропорядка. Сверхценность «долга» – это сверхличная заданность, это забота, нивелирующая многообразие различных «я», акцентируя в них тень, негативную сторону «страсти».

Авантюрная картина мира, интрига приключения мотивируют такую рецептивную установку слушателя, которая состоит в ожидании неожиданностей. При этом для воспринимающего сознания, говоря словами Жюль Делёза, «нет заранее установленных правил, каждое движение [прочтения – В.Т.] изобретает свои собственные правила» [Делёз 1995, 81]. Так, Остап Бендер не может быть признан ни отрицательным, ни положительным героем: читатели романов Ильфа и Петрова поистине вольны в своих этических осмыслениях и оценках выходов и жизненной позиции данного персонажа. «Предвосхищаемое ответное слово» здесь можно побахтински охарактеризовать как «разногласие», как «разность и неслиянность голосов» [Бахтин 1996, 364].

Нарративный этос такого участия в событии рассказывания может быть определен как этос *самоактуализации*. Он реализует рецептивную установку *желания*, в основе которой – самодостаточность человеческого «я». Желание импульсивно, произвольно, но это тоже забота – забота о собственной «самости», нравственное состояние обостренного самоощущения. Такое чтение наделяет повествуемую историю смыслом, который, по выражению Ролана Барта, является «воплощенным вождением» [Барт 1989, 373].

Этос самоактуализации как рецептивного читательского поведения Лев Толстой описал в «Анне Карениной»: «Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больными, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своей смелостью, ей хотелось это делать самой» [Толстой 1970, 89–90].

Однако сам толстовский нарратив организован этосом долженствования, и вот как в изложении нарратора меняется восприятие Анны: «Герой романа уже начинал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? Чего же мне стыдно? – спросила она себя с оскорбленным удивлением» [Толстой 1970, 90].

Характеристику желания в качестве нового, вненормативного этоса культуры развернул Шопенгауэр. Если, следуя этосу долженствования, «человек вначале признает какую-нибудь вещь хорошей и вследствие этого хочет ее», то эгоцентрический субъект Нового времени «на самом деле сначала хочет ее и вследствие этого называет ее хорошей <...> желание составляет основу его существования» [Шопенгауэр 1999, I, 251]. В частности, рецептивная установка желания ведет к произвольности читательского «удовольствия от текста» (Ролан Барт) или, напротив, неудовольствия.

Вероятностная картина мира, освоенная классическим романом, таила



в себе предпосылки для преодоления эгоцентрического этоса самоактуализации без редуцирования самобытности человеческих «я». Авантюрное повествование (как и назидательное) размежевывает два сознания: нарратора, владеющего интригой, и адресата, ожидающего ее разрешения. Однако возможны конвергентные рассказывания, напротив, объединяющие эти сознания в направленности на постижение смысла излагаемой истории, не до конца открытого и самому нарратору.

Такое единение в «диалоге согласия» которое, по Бахтину, «не есть тождество, не есть механическое эхо» [Бахтин 2002, 302], не ведет сознания коммуникантов к хоровому или нормативному нивелированию, предполагая за каждым собственную «правду». Как полагал Бахтин, согласие «по природе своей *свободно*», ибо «за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)» [Бахтин 1996, 364]. Событие рассказывания с таким этосом реализуется как коммуникативный акт солидарности, а не подчинения или произвола. Оно предполагает «поддержку, обогащающее слово» [Бахтин 1975, 94] со стороны адресата. Перед лицом общей тайны бытия актуализируется «правило признания субъектами друг друга» [Рикёр 1995, 403], как и признания самобытной субъектности (собственной «правды») героев повествуемой истории.

Повествованию, инспирирующему диалогическую позицию совместного вникания в смысл повествуемой истории, присущ этос *солидарности*. Так можно квалифицировать рецептивную установку на причастность (аналогичную авторской) к излагаемому событию: не подчинение и не дублирование, но единение двух равнодостоинных, не соподчиненных сознаний. Солидарная истина, по мысли Бахтина, «требует множественности сознаний, она принципиально неместима в пределы одного сознания <...> и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» [Бахтин 2002, 92].

Вместо субъективного желания этос солидарности обнаруживает в основании личностного бытия интересубъективную *ответственность*, которую следует отличать от сверхличного долженствования. Нравственное состояние ответственности – это диалогическая забота о Другом: отвечает ли моя жизнь запросам другой жизни?

Все перечисленные выше параметры повествовательной коммуникации объединяются категорией *нарративной стратегии* (особый класс коммуникативных стратегий).

Стратегии литературного повествования нередко безосновательно сводятся к техникам писательского ремесла. Таково, в частности, лаконичное определение данной категории, в «Словаре нарратологии» Джеральда Принса: «определенный набор нарративных процедур или нарративных приемов, используемый при изложении нарратива для того, чтобы достичь какой-то определенной цели» [Prince 1987, 64]. Между тем, понятие стратегии, заимствованное из военной науки, корректно служит характеристике таких наиболее фундаментальных установок деятельности, которые хотя и подлежат выбору деятеля, но после осуществления им своего



стратегического выбора направляют его творческое поведение и во многом определяют конечный результат.

Исследуя «образование стратегических выборов», Мишель Фуко пришел к выводу, что «выбор стратегий не вытекает непосредственно из мировоззрения или предпочтения интересов, которые могли бы принадлежать тому или иному говорящему»; он совершается «в соответствии с положением, занимаемым субъектом по отношению к области объектов, о которых он говорит» [Фуко 1996, 74]. Вариации таких «положений» многочисленны и всегда исторически обусловлены.

В любой сфере деятельности различие стратегий порождается, с одной стороны, различием ее исходных условий, а с другой – различием конечных целей (целевых установок, интенций).

Целью говорения или письма выступает коммуникативное событие взаимодействия сознаний, которое при этом может быть фундаментально различным: хоровое единогласие или монологическое наставление, диалогическое разногласие спора или диалогическое согласие солидарности. Эти установки повествовательных высказываний определяются рассмотренными выше этосами рассказывания.

Что же касается исходных условий наррации, то они определяются актуальной для данного рассказывания диэгетической картиной мира. Причем, как свидетельствуют наши новейшие исследования, по-видимому, каждая из нарративно-стратегических картин мира в принципе может служить референтным основанием для любого или почти любого из нарративных этосов.

Зарождение, распространение и сосуществование нарративных стратегий составляет некое ядро исследовательского интереса к занятиям исторической нарратологией. Разумеется, до построения фундаментального здания этой наследницы исторической поэтики путь очень не близкий, но это не причина от него отказываться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 206–266.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
3. Аристотель. Риторика // Античные риторика. М., 1978. С. 15–164.
4. Барт Р. Избранные работы: семиотика. Поэтика. М., 1989.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
6. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1996.
7. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 2002.
8. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003.
9. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / пер. с англ. // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29–42.
10. Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.
11. Веселовский А.Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М., 2010.



12. Гуревич А.Я. О природе героического в поэзии германских народов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1978. Т. 37. № 2. С. 133–148.
13. Делёз Ж. Логика смысла. М., 1995.
14. Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. М., 1986.
15. Колобаева Л.А. От Блока до Бродского (о русской литературе XX века). М., 2015.
16. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия / пер. с нем. М.; Л., 1936.
17. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
18. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
19. Мандельштам О. Слово и культура. М., 1989.
20. Маркович И.М. Избранные работы. СПб., 2008.
21. Рикёр П. Время и рассказ / пер. с фр. Т. 1, 2. М.; СПб., 2000.
22. Рикёр П. Конфликт интерпретаций / пер. с фр. М., 1995.
23. Рикёр П. Я-сам как другой / пер. с фр. М., 2008.
24. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. М., 2007.
25. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.
26. Толстой Л.Н. Анна Каренина: роман в 8 ч. / изд. подг. В.А. Жданов и Э.Е. Зайденшнур. М., 1970. (Литературные памятники).
27. Тюпа В.И. Соляные повторы в романе Гончарова «Обломов» // Критика и семиотика. 2010. № 14. С. 113–117.
28. Фуко М. Археология знания. Киев, 1996.
29. Шайтанов И.О. Компаративистика и / или поэтика. М., 2010.
30. Шмид В. Нарратология. М., 2008.
31. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М., 1999. С. 3–349.
32. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис / пер. с англ. М., 1996.
33. Эрикссон Э. Трагедия личности / пер. с англ. М., 2008.
34. Юм Д. Трактат о человеческой природе. М., 1995.
35. Altes L. Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction. Lincoln, NE, 2014.
36. Baroni R. Réticence de l'intrigue // Narratologies contemporaines. Paris, 2010. P. 199–214.
37. Bourdieu P. L'illusion biographique // Actes de la recherche en science sociales. 1986. Vol. 62–63. P. 69–72.
38. Bruner J. A narrative model of self-construction // Annals of the New York Academy of Sciences. 1997. Vol. 818 (1). P. 145–161. DOI: 10.1111/j.1749-6632.1997.tb48253.x
39. Erikson E. Identity and the Life Cycle. New York, 1959.
40. Fludernik M. The Diachronization of Narratology // Narrative. 2003. Vol. 11. № 3. October. P. 331–348. DOI: 10.2307/20107322
41. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Berlin, 1910.
42. Jong de, I. Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative) // Handbook of Narratology. 2nd ed. Vol. 1. Berlin; Boston, 2014. P. 115–122.
43. Kemper D., Tjupa V., Taškenov S. (Hg.) Die russische Schule der Historische



Poetik. München, 2013.

44. Pier J. *Narratologies contemporaines / sous la direction de J. Pier et F. Berthelot*. Paris, 2010.

45. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln; London, 1987.

46. Schmid W. *Narrative Motivierung. Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*. Berlin; Boston, 2020.

47. Veyne P. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, 1971.

48. White H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, 1973.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bourdieu P. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en science sociales*, 1986, vol. 62–63, pp. 69–72. (In French).

2. Brockmeier J., Harre H.R. *Narrativ: problemy i obeshchaniya odnoy al'ternativnoy paradigmy [Narrative: Problems and Advantages of a Maverick Paradigm]*. *Voprosy filosofii*, 2000, no. 3, pp. 29–42. (Translated from English to Russian).

3. Bruner J. A narrative model of self-construction. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1997, vol. 818 (1), pp. 145–161. DOI: 10.1111/j.1749-6632.1997.tb48253.x (In English).

4. Fludernik M. The Diachronization of Narratology. *Narrative*, 2003, vol. 11, no. 3, October, pp. 331–348. DOI: 10.2307/20107322 (In English).

5. Gurevich A.Y. O prirode geroicheskogo v poezii germanskikh narodov [On the Essence of Heroic Mood in the Poetry of German Volks]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literaturny i yazyka*, 1978, vol. 37, no. 2, pp. 133–148. (In Russian).

6. Tyupa V.I. Solyarnyye povtory v romane Goncharova "Oblomov" [Solar Repetitions in the Oblomov by Goncharov]. *Kritika i semiotika*, 2010, no. 14, pp. 113–117. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Aristotle. *Ritorika [Rhetorics]*. *Antichnyye ritoriki [Ancient Rhetoric Manuals]*. Moscow, 1978, pp. 15–164. (Translated from Ancient Greek to Russian).

8. Averintsev S.S. Grecheskaya "literatura" i blizhnvestochnaya "slovesnost" [Greek Literature and Near East Verbal Culture]. *Tipologiya i vzaimosvyazi literatur drevnego mira [Typology and Interactions of the Ancient Literatures]*. Moscow, 1971, pp. 206–266. (In Russian).

9. Baroni R. *Réticence de l'intrigue. Narratologies contemporaines*. Paris, 2010, pp. 199–214. (In French).

10. Jong de, I.: *Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)*. *Handbook of Narratology*, 2nd ed., vol. 1. Berlin, Boston, 2014, pp. 115–122. (In English).

11. Schopenhauer A. *Mir kak volya i predstavleniye [The World as Will and Representation]*. Schopenhauer A. *Sobraniye sochineniy [Collected Works]*: in 6 vols. Vol. 1.

Moscow, 1999, pp. 3–349. (Translated from German to Russian).



(Monographs)

12. Altes L. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln, NE, 2014. (In English).

13. Aristotle. *Ob iskusstve poezii [Poetics]*. Moscow, 1957. (Translated from Ancient Greek to Russian)

14. Barthes R. *Izbrannyye raboty: semiotika. Poetika [Selected Works: Semiotics, Poetics]*. Moscow, 1989. (Translated from French to Russian).

15. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy [Collected Works]*: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1996. (In Russian).

16. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy [Collected Works]*: in 7 vols. Vol. 6. Moscow, 2002. (In Russian).

17. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy [Collected Works]*: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, 2003. (In Russian).

18. Bakhtin M.M. *Voprosy literaturny i estetiki [Problems of Literature and Aesthetics]*. Moscow, 1975. (In Russian).

19. Boileau N. *Poeticheskoye iskusstvo [The Poetic Art]*. Moscow, 1957. (Translated from French to Russian).

20. Deleuze G. *Logika smysla [The Logic of Sense]*. Moscow, 1995. (Translated from French to Russian).

21. Dubois J. et al. *Obshchaya ritorika [General Rhetorics]*. Moscow, 1986. (Translated from French to Russian).

22. Erikson E. *Identichnost': yunost' i krizis [Identity, Young Years and Crisis: A Collection of Articles]*. Moscow, 1996. (Translated from English to Russian).

23. Erikson E. *Identity and the Life Cycle*. New York, 1959. (In English).

24. Erikson E. *Tragediya lichnosti [Tragedy of Personal Life]*. Moscow, 2008. (Translated from English to Russian).

25. Foucault M. *Arkheologiya znaniya [Archaeology of Knowledge]*. Kiev, 1996. (In Russian).

26. Friedemann K. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Berlin, 1910. (In German).

27. Hume D. *Traktat o chelovecheskoy prirode [A Treatise of Human Nature]*. Moscow, 1995. (Translated from English to Russian).

28. Kemper D., Tjupa V., Taškenov S. (eds.). *Die russische Schule der Historische Poetik*. Munich, 2013. (In German).

29. Kolobayeva L.A. *Ot Bloka do Brodskogo (o russkoy literature 20 veka) [From Blok to Brodsky: on Russian 20 Century Literature]*. Moscow, 2015. (In Russian).

30. Lessing G.E. *Gamburgskaya dramaturgiya [Hamburg Dramaturgy]*. Moscow, Leningrad, 1936. (Translated from German to Russian).

31. Likhachev D.S. *Chelovek v literature Drevney Rusi [A Human in the Literature of Old Russia]*. Moscow, 1970. (In Russian).

32. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta [Structure of Fictional Text]*. Moscow, 1970. (In Russian).

33. Mandel'shtam O. *Slovo i kul'tura [Word and Culture: a Collection of Essays]*.



Moscow, 1989. (In Russian).

34. Markovich I.M. *Izbrannyye raboty* [Selected Articles]. St. Petersburg, 2008. (In Russian).

35. Pier J. (author), Pier J., Berthelot F. (eds.). *Narratologies contemporaines*. Paris, 2010. (In French).

36. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, London, 1987. (In English).

37. Ricœur P. *Konflikt interpretatsiy* [A Conflict of Interpretations]. Moscow, 1995. (Translated from French to Russian).

38. Ricœur P. *Vremya i rasskaz* [Tense and Narrative]. Vols. 1, 2. Moscow, St. Petersburg, 2000. (Translated from French to Russian).

39. Ricœur P. *Ya-sam kak drugoy* [Myself as the Other]. Moscow, 2008. (Translated from French to Russian).

40. Schmid W. *Narrative Motivierung. Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*. Berlin, Boston, 2020. (In German).

41. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2008. (In Russian).

42. Shaytanov I.O. *Komparativistika i / ili poetika* [Comparative Studies and / or Poetics]. Moscow, 2010. (In Russian).

43. Tamarchenko N.D. *Russkaya povest' Serebryanogo veka* [Russian Novel of the Silver Age]. Moscow, 2007. (In Russian).

44. Tamarchenko N.D. *Russkiy klassicheskiy roman 19 veka. Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian Classical Novel of the 19 Century: Problems of Poetics and Genre Typology]. Moscow, 1997. (In Russian).

45. Veselovskiy A.N. *Izbrannoye: na puti k istoricheskoy poetike* [Selected Writings: on the Way to Historical Poetics]. Moscow, 2010. (In Russian).

46. Veyne P. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, 1971. (In French).

47. White H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, 1973. (In English).

Тюпа Валерий Игоревич, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Автор книг и статей по теории и истории литературы, по теории коммуникации и нарратологии.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

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

Doctor of Philology, professor of the Department for Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. The author of numerous books and articles on the theory and history of literature, the theory of communication and narratology.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1688-2787



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00065

И.В. Силантьев, Ю.В. Шатин (Новосибирск)

РИТМО-ПОЭТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БОРИСА БЕТЫ (Б.В. БУТКЕВИЧА)*

Аннотация. В статье анализируются особенности ритмо-поэтической организации прозаических произведений Бориса Беты (Б.В. Буткевича), видного представителя русской эмигрантской литературы на Дальнем Востоке. Автор активно использует прием синтаксической инверсии, благодаря которому нарушается естественное, ожидаемое течение прозаической речи и внимание читателя обращается на подчеркнутые таким образом детали. При этом перестановки слов сопровождаются изменением интонационного рисунка речи, который становится специальным, искусственным и выполняет функцию смыслового ударения. Ритмо-стихотворный прием лексического повтора также представлен в текстах произведений Бориса Беты. Повторы у Беты не выглядят искусственными, поскольку они не синонимичны, а метонимичны, значения слов граничат друг с другом и способствуют не удвоению, но континуальному перетеканию смысла художественного высказывания. Для прозы Беты также характерна тоническая (акцентная) организация. Многие фрагменты прозаических произведений писателя образуют тонические периоды и тем самым потенциально содержат тонические стихи. Таким образом, в своей прозе дальневосточного и еще в большей мере парижского периодов Борис Бета транспонировал ритмо-поэтические свойства лирического стихотворения в прозаическую структуру.

Ключевые слова: Б.В. Буткевич; Борис Бета; русская эмиграция; Харбинская школа; проза; ритмо-поэтическая организация.

I.V. Silantev, Yu.V. Shatin (Novosibirsk)

Rhythmic and Poetic Organization of Prose Works by Boris Beta (B.V. Butkevich)**

Abstract. The article analyzes the features of the rhythmic and poetic organization of prose works by Boris Beta (B.V. Butkevich), a prominent representative of Russian emigrant literature in the Far East. The author actively uses the method of syntactic inversion, due to which the natural, expected course of prosaic speech is disrupted and the reader's attention is drawn to the details emphasized in this way. At the same time, permutations of words are accompanied by a change in the intonation pattern of speech, which becomes special, artificial and performs the function of semantic stress. The rhythmic and poetic technique of lexical repetition is also presented in the texts of

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

** This work was supported by the Russian Science Foundation, project No. 19-18-00127 "Siberia and the Far East of the first half of the 20th century as a space for literary transfer".



the works by Boris Beta. Beta's repetitions do not look artificial, because they are not synonymous, but metonymic, the meanings of words border each other and contribute not to a doubling, but to a continuous flow of the meaning of an artistic utterance. Beta's prose is also characterized by a tonic (accent) organization. Many fragments of Beta's prose works form tonic periods and thus potentially contain tonic verses. Thus, in his prose of the Far Eastern and even more Parisian periods, Boris Beta transposed the rhythmic and poetic properties of the lyric poem into a prosaic structure.

Key words: B.V. Butkevich; Boris Beta; Russian emigration; Harbin school; prose; rhythmic and poetic organization.

Проблема ритма художественной прозы принадлежит к числу наиболее сложных и парадоксальных в теории литературы. С одной стороны, в отличие от стихотворной речи проза лишена строгой опоры на метр и главного признака стиха – двойного членения на синтагмы и особые единицы, которые в устной речи выделяются обязательной паузой, а в письменной разбивкой на отдельные строчки. С другой стороны, интуиция подсказывает нам, что ритм художественной прозы глубоко отличен от ритма как повседневных высказываний, так и деловой прозы. Родоначальник современного стиховедения Андрей Белый одним из первых констатировал этот парадокс: «Сперва кажется нам, что есть внешнее различие меж поэзией и художественной прозой: присутствие метра в поэзии и – отсутствие метра хотя бы в изысканной прозе. Но различие это состоятельно лишь на первых порах, потому что поэзия с прозой сливается в ритме, присущим обоим» [Белый 1990, 46]. Развивая это предположение, Белый продолжает: «Стих свободный (*verse libre*) – есть естественный переход к перебоям ритмической прозы, которая у великих стилистов есть стих, не уменьшающийся в узкое о нем представление учебников. Потому-то и правила ритма для прозы сложнее, чем правила метрики, оттого-то писать «яркой» прозой трудней, чем стихами» [Белый 1990, 49].

На определенную гомогенность стиха и прозы указывал и Б.М. Эйхенбаум в статье «Иллюзия сказа»: «Стих, по самой природе своей, есть особого рода звучание – он мыслится произносимым и поэтому текст его есть только запись, знак. Но не бесплоден такого рода “слуховой” анализ и в области художественной прозы. В ее основе тоже лежит начало устного сказа, влияние которого часто обнаруживается на синтаксических оборотах, на выборе слов и их постановке, даже на самой композиции» [Эйхенбаум 1924, 152]. Особый интерес в этом плане представляет творчество писателей, у которых проза в той или иной мере ориентирована на поэзию и во многом следует за ней.

В творчестве Б.В. Буткевича (Бориса Беты), видного представителя русской эмигрантской литературы на Дальнем Востоке, а далее в Китае и Франции, стихотворное начало, несомненно, преобладает над прозаическим, и не столько в количественном, сколько в качественном аспекте: прозу автора пронизывает ритмо-поэтика стихотворного текста, определяемая правилом произвольного конца строки и противоположными прин-



ципами тесноты стихотворного ряда [Тынянов 1965, 76] и повтора.

Влияние стиха на прозу заметно уже в одном из первых опубликованных прозаических произведений – «Муза странствий (отрывок из романа)». Автор активно использует прием *синтаксической инверсии*, благодаря которому нарушается естественное, ожидаемое течение прозаической речи и внимание читателя обращается на подчеркнутые таким образом детали. При этом перестановки слов явно сопровождаются изменением интонационного рисунка речи, который становится специальным, искусственным и, соответственно, выполняет функцию смыслового ударения: «Был *опять* седьмой час вечера» (8. Здесь и ниже тексты Бориса Беты цитируются по изданию: [Бета (Буткевич) 2018]. Курсив здесь и ниже наш – *И.С.; Ю.Ш*); «Лиля, *опять* озабоченная, играла озлобленно» (9); «...поезд тронулся. *Опять* привыкнув к сотрясению, Алексей задумался...» (11); «...истовый крик Курдюмова *опять* приказал ахнуть, ударить воздух, и *опять* отозвалось в желудке, *опять* сыпалось с потолка» (12). Обратим внимание на то, что в лексических средствах инверсии автор отдает предпочтение одним словам в ущерб другим: так, наречие «опять» в произведении встречается 22 раза, тогда как «вдруг» всего 5 раз, а «снова» не встречается ни разу.

Стилистически очень интересны инверсии с союзом «будто»: «...шла, мелькала в потемках гудящего вентиляторами зала чудесная, вкрадчиво-безмолвная *будто* жизнь...» (9); «В сумерках, *будто* пасмурных, при морозце» (9); «– Разъезд, – ответил один из солдат, толстощекий, в черной папахе, лежа на локте, засматривая *будто* безразлично в бойницу» (12); «за этой брошенной, *будто* ничьей станцией» (11).

Не менее сильна в смысловом отношении и постпозиционная инверсия значащих слов: «Там, в этой людной парной темноте, раздраженный *приятно*, Алексей познакомился с женщиной...» (9); «...потом, уже через день, он слабо помнил ее лицо, забыл ее имя, чувствуя воспоминанием *только* недевичье тело...» (9); «...та вереница довольно бойких букашек на просторной скатерти снегов – ведь люди же и живые *просто* крестьянские лошади, расстреливаемые отсюда, через версты из двух трехдюймовок...» (12).

Обратим особенное внимание на следующий пример: «Здесь, на узле двух, к *Волге*, дорог, в заснеженных степях *опять* забередила бодрость» (10). С точки зрения прозаической стилистики перестановка предложно-падежной группы «к Волге» выглядит совершенно избыточной и даже неправильной. Вместе с тем эта перестановка совершенно отвечает формату словесных инверсий стихотворной речи, инверсий вынужденных, вызванных фактором «тесноты стихотворного ряда», и вместе с тем объективно формирующих тоническую ритмику строки.

Тем самым мы вплотную подходим к проблеме ритмо-стихотворной организации прозаической речи Бориса Беты.

Ритмо-стихотворный прием лексического повтора также представлен в тексте «Музы странствий»: «...он *сел, влез* в теплушку...» (9); «...в Акше



он *перешел, перенес*, смеясь свои вещи...» (9); «Это был *удивительный* час *удивительного* времени: закат ли, восход, осень, весна?» (14). Повторы у Беты не выглядят искусственными и навязчивыми, поскольку они не синонимичны, а метонимичны, значения слов граничат друг с другом и способствуют не удвоению, но континуальному перетеканию смысла художественного высказывания.

Отметим такую характерную ритмическую особенность прозы Бориса Беты, как ее разработанная тоническая (акцентная) организация. Многие фрагменты прозаических произведений писателя образуют тонические периоды и тем самым потенциально содержат тонические стихи.

Приведем несколько показательных примеров, в которых прозаический текст словно напрашивается на разбивку акцентными стихами: «...Глубокой ночью / платформой вперед / вкатился броневик / на свет высоких фонарей / опустевшего депо, / безмолвных мастерских, / большой станции / – на расчищенные, совершенно и странно свободные / от вагонов длиннейшие пути, / – и задержался, остановился против вокзала / в снежном полном освещении» (10); «В этой комнате с коричневыми кроватями / в глухих спинках с белыми покрывалами, / в пучке колосьев на земных, будто шагреневых, / обоях в фотографиях, / была отрадная бодрость, прежнее равновесие» (22).

В одновременном «Музе странствий» небольшом цикле миниатюр «Записи на манжетах» Борис Бета также развивает акцентный принцип сложения текста как потенциального стихотворения. Разбитый на потенциальные стихи, текст практически обретает форму верлибра – и за счет стройной ритмической организации (число иктов 6-6-5-5), и за счет тематической самодостаточности каждого стиха: «Солнце падающим блеском в глаза растворяло стволы: / Старые листья под ногами были уже вечерние. / Я зяб, идя, поднимаясь между деревьями. / И блеск дрожал, показывая золотой обруч...» (74).

Потенциальной стихотворной ритмической конструкции текстов цикла отвечает их жанровая природа: они являются полновесными «стихотворениями в прозе», наполненные тематическим лиризмом, как это, например, имеет место в миниатюре «Овидий»: «Когда вижу голубые маревом горы, и серебряные слои облаков, и море, отливающее полосами далей, – понимаю, что и я изгнанник» (75).

В опубликованном в 1926 г. рассказе «О любви к жизни» писатель добивается предельной ритмизации прозаической речи, просодически разделяющей ее на фрагменты, равновеликие стихам верлибра: «Я шел узким тротуаром, / широкоплечая тень моя опять оказывалась у ног моих, / как только освобождался тротуар передо мною; / шанхайская шляпа также отделилась. / Я вдыхал стремительную свежесть зимнего моря, / иногда глядел во встречные глаза женщин, / невзрослых, коротко одетых, угловатых от зябкости; / пестрые шарфы на их плечах кидались концами... / и вдруг моя десятидолларовая шляпа, / вспорхнув с головы, покатила кубарем, / умчалась от меня, – а я бросился вдогонку» (86); «Я шел по глубокому



снегу среди высоких деревьев, / поднимался на склон – мыс Гольденштедт, парк Гондатти... / А вот и дача Толмачевых. / Я захожу на веранду, на мне мое широкое пальто, мохнатый шарф, оленья шапка. / Я открываю дверь, она осыпает снег – / удивительно пахнет снегом. / Вот комната, деревянные панели, винтовая лестница наверх. / И еще я вижу серое пальто в плетеном кресле у камина» (91).

Тонически организованные периоды наблюдаем и в парижской публикации 1927 г. «План одного путешествия»: «Тогда, / один за другим, / переодетье, / кочегары стали спускаться / по отвесным, сквозным железным лестницам / в разверстое пространство, / где ходили, крутились, шумели, дышали / теплым маслом, нашатырем или просто металлом / глянцевитые полированные машины / – спустились до самого железного дна / – пола – / и прошли к шипящим котлам: / право, / стремительное круговращение машин, / оцепленное мостиками, решетками и лестницами, / оставшееся за железной дверью, / казалось теперь прохладным, просторным раем!...» (110–111).

На усиление тонической организованности прозы Беты работает и прием лексического повтора. На его прямую ритмическую роль определенно указывает тавтологичность и собственно прозаическая избыточность: «...а потом, *после обеда*, который команда получала особенно шумно, *после обеда* стали, одевшись по-боевому, собираться к боевым коробкам, к броневым вагонам...» (10); «Ну, перестаньте, – ответила она; но *зрачки*, ее женские *зрачки* в палевой живой эмали, говорили, что он прав» (14).

Ритмо-поэтическая организация прозаических произведений Бориса Беты сопровождается процессами эмансипации сюжетного начала, его отрыва от начала фабульного и, в конечном счете, лиризации сюжета в прозаической поэтике автора.

Так, уже в ранней новелле «Два выстрела» развитие сюжета практически не зависит от движения фабулы.

Фабула представлена биографическим течением событий, от появления героя в городе и разглядывания из окна, а потом встречи с очаровательной незнакомкой, до встреч с солдатом Костей и его нелепого пьяного выстрела в не завешенное окно, за которым угадывалось лицо той самой женщины.

Сюжет проявляется одномоментно – в результате сухого финального сообщения о смерти героини от другого выстрела: «А теперь, не так давно, мне говорил приехавший старый знакомый, что ее, застрявшую с поляками в Ново-Николаевске или в Красноярске, – расстреляли...» (33–34).

Бессмысленный выстрел солдата Кости герой отвел рукой и тем спас незнакомку. Поведая о ее гибели, рассказчик вопрошает: «Неужели не нашлось руки, которая отвела бы выстрел?» (34).

Сюжет новеллы в большей степени лирический, нежели эпический. Схватываются в смысловом сопоставлении два события, подобных в своей семантике, но противоположных в своих итогах: первый выстрел шальной, второй завершается смертью героини. Фабула становится ненужной,



она забывается, в смысловом итоге остается сухой и жесткий сюжет, своего рода повествовательное двустишие, замыкающее новеллу, будто поворотом ключа.

Именно благодаря ритму происходит эмансипация сюжета от фабульного начала, и здесь Борис Бета в полной мере реализует принцип бунинской прозы, где «слова рассказа или стиха несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это в совершенно другом плане и претворяет это в вино» [Выготский 1986, 196–197]. И здесь мы приходим к более глубокому пониманию ритма, не ограниченного его лингвистической природой. Вступая в сферу художественного языка, ритм становится фактором семиотики и захватывает все уровни структуры текста, а не только локальные участки отдельных высказываний.

Лиризм проникнут и сюжет новеллы «Чудесное явление». Мальчиком Сергей Шкляр видит сон, в котором получает бутылкой по голове от «человека кавказского обличья» – и вот в гражданскую войну в белогвардейском Омске «поручик Шкляр одним веселым вечером попал в переделку и был привезен в госпиталь в беспамятстве, оглушенный бутылочным ударом в голову...» (49). Едва не замерзнув в метель, поручик Шкляр видит, снова во сне, женщину: «Да, скучающий по водке уланский поручик Шкляр, замерзая на облучке буксирного грузовика на метельной дороге по отрогам Урала, – почувствовал, что он блаженно слепнет – так невыразимо засияло виденье в небе, которое было черным, в небе стала женщина в одеждах желтых и лучезарных; видны были пальцы ее босых ног; она развела руки; рукава откинулись в широком благословении, а лицо, светлее платья, широкоглазое, особенное линией бровей, – лицо улыбалось...» (48) – а много позже «в вагоне № 78 трамвайного маршрута г. Сан-Франциско студент политехникума и рабочий завода телефонных аппаратов С. Шкляр встретил девушку, пронзительно схожую с той, которая мнилась замерзающему сознанию на горной дороге Западного Урала» (49). «Да, жизнь чудесна. И чудеса зачастую выполняются безо всяких предзнаменований: часто принимаем мы чудо как должное явление», – подытоживает автор.

В плане сюжетообразования чудо как таковое самодостаточно и противоположно биографической цепи фабульных событий новеллы, и собственно сюжет ее образуют два параллельных событийных повтора событий – сначала во сне героя, потом в его жизни. Создавая сюжет новеллы, Бета выходит за рамки экзотерического языка, способного логически объяснить смысл того или иного события, но неспособного изобразить явления, располагающегося за гранью нашего сознания. Он мастерски отделяет план реальности со скучающим по водке уланом от плана трансцендентного. Череду событий, образующих сукцессивный порядок повествования, трансформируется в симультанную картину видения, предваряющего событие будущей встречи много лет спустя в далеком от отрогов Урала Париже.



Разграничение чуда и события как двух противоположных кодов художественного языка, обуславливающих сюжетостроение – важнейший признак литературы вплоть до нового времени. Литература же нового времени допускает изображение чуда как события и события как чуда. Чудо преображения Шкляра в момент его падения с грузовика предопределяет событие мистического явления, однако само явление становится приемом художественного предварения, в полной мере выявляя эстетический потенциал наррации.

В новелле «Потерявшийся на перекрестке» герой, увлекшись оккультизмом, идет с приятелем ночью встречать черта и, повернув на перекрестке за угол дома, исчезает навсегда. Здесь чистый сюжетный новеллизм, завершающий пуант, в своей текстуальной форме тяготеет к стиховой форме – парадигматически это своего рода нарративный моностих открытой длины, но завершающийся характерным лирическим повтором: «И больше вы вашего приятеля не встречали? – спросил я. – Да, ни разу, – ответил он, – ни разу... – повторил он еще» (53).

В миниатюре «Письмо, которое я не оправил» на первое место вновь выходят повтор и перечисление как ключевые приемы лирического сюжета, позволяющие выровнять синтагматическое и парадигматическое измерения текста: «Помните: самовар шипит, парит, липовый мед, городская халва, вагрушечки, заварные крендели, ваше “без меры в длину” тело на черной, отсвечивающей старой коже самосона, опять покусыванье ногтей, взгляд сквозь стекла и без очков, привставанье, этакий жест, смешок; а потом в (чьей? прадедовской?) “охотничьей” шубе, – на морозе, на дивном, искристом в темноте, морозе, вы покашливаете октавой, и напев: “В старину живали деды...”» (55). Повтор и перечисление влекут за собой восприятие синтагм текста как однородных фрагментов, равноположенных друг другу и тем самым образующих цельную парадигму сложного образа.

Рассказ «Октябрь» не имеет единой фабульной линии, тем важнее и интереснее становятся соприкосновения, со- и противоположения отдельных и практически независимых частей фабулы, что в целом и образует сюжет этого короткого произведения, сюжет, проникнутый лирическими смыслами. Сами названия трех частей рассказа уже укладываются в лирическую парадигму: «Солнце» – «Тишина» – «Ветер». Осеннее солнце позволяет герою сосредоточиться на ключевых смыслах его жизни и погрузиться в тишину экзистенциального переживания, в котором ему является его муза, чтобы исчезнуть призраком при налетевшем порыве ветра.

Рассказу «Октябрь» композиционно вторит и рассказ «Сны», в котором на внешнюю фабульную линию прогулки героя в гости накладывается, с одной стороны, ужасное в своем натурализме воспоминание о раздавленном поездом японском солдате, с другой стороны, открывающее текст размышление о снах и заключающее текст повествование о сне героя, который раскрывает образы бесплотной близости его с незнакомкой. Данные нарративы переводят сюжетный смысл произведения в предельно высокий регистр экзистенциального переживания, завершающегося соб-



ственно лирической синтагмой:

«– Ты едешь в город? – кричал снизу мой друг.

– Нет! – ответил я громко и закрыл глаза. Но я открыл их тотчас, – да: ветер, опаловый залив там, в провале, голубая облачность... жизнь, жизнь...» (71).

В новелле «Классон и его душа» мы видим, как странное происшествие перебивает эпическую фабулу простого рассказа о походе моряка в дом свиданий. «Иное», выделенное автором курсивом в тексте, заслоняет Классону ощущения реальности, иное, связанное с другой жизнью, но ставшей в ту ночь на чужой яхте его собственной жизнью:

«Мы стали весело разговаривать и пить чай в этот поздний час, – (так рассказывал Классон два года спустя двум русским в Марселе в баре на Бельгийской набережной) – я ел свои любимые сэндвичи с огурцами, хотя, признаться, никогда я их не любил. Мы беседовали, и теперь к двум девицам присоединился еще старик со своими дружескими и семейными воспоминаниями. И, представьте себе, я очень отчетливо видел в ту пору какие-то английские пейзажи средней Англии, тюдоровские дома, газоны, охоты псовые, гольф, чай в темноватых гостиных, куренье и смакованье ароматных спиртов в глубоких креслах курительных комнат, бильярдные партии с одной из барышень, с Меджи, и прочее, и прочее, чего я совершенно не помню и не вспомню никогда, наверное, – но что в те ночные часы было моим» (118).

И после этого происшествия, будучи сильно пьяным, матрос возвращается в обыденность портового мира и укрывается утренним часом в кабаке. Наложение пуантированного новеллистического события на фабульную канву портовой повседневности создает эффект чуда и влечет за собой выщепление лирического смысла – смысла жизни, балансирующей на тонкой грани реального и вымышленного. К реальному же – но и одновременно к памяти о нереальном – героя возвращает удар: «И только после случая этой зимой, когда меня ударил вечером по голове негр с “Атлантика”, – когда я лежал некоторое время в госпитале – я вспомнил эту страшную ночь подробно. И, честное слово, не знаю, где здесь настоящая правда...» (118).

Таким образом, в своей прозе дальневосточного и еще в большей мере парижского периодов Борис Бета продемонстрировал многие достижения, воспринятые им от лучших мастеров XX в., обращавшихся к жанру лирической миниатюры. К таким достижениям, бесспорно, относится и принцип транспонирования ритмо-поэтических свойств лирического стихотворения в прозаическую структуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. О художественной прозе / публ. Л.А. Новикова // Русская речь.



1990. № 5. С. 43–59.

2. Бета Б. (Буткевич Б.В.). Муза странствий (Избранное. Т. 1.) / сост. А. Степанов; подг. текста и комм. А. Степанова и М. Фоменко. Б.м.: Salamandra P. V., 2018.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986.
4. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.
5. Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Л., 1924.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Belyy A. (author), Novikov L.A. (publ.) O khudozhestvennoy proze [About Fiction]. *Russkaya rech'*, 1990, no. 5, pp. 43–59. (In Russian).

(Monographs)

2. Eykhenbaum B.M. *Skvoz' literaturu* [Through the Literature]. Leningrad, 1924. (In Russian).
3. Tyunyanov Yu.N. *Problema stikhotvornogo yazyka. Stat'i* [The Problem of Poetic Language. Articles]. Moscow, 1965. (In Russian).
4. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, 1986. (In Russian).

Силантьев Игорь Витальевич, Институт филологии СО РАН.
Доктор филологических наук, директор.
E-mail: silantev@philology.nsc.ru
ORCID ID: 0000-0002-1399-8960

Шатин Юрий Васильевич, Институт филологии СО РАН.
Доктор филологических наук, главный научный сотрудник.
E-mail: shatin08@rambler.ru
ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

Igor V. Silantev, Institute of Philology SB RAS.
Doctor of Philology, Director.
E-mail: silantev@philology.nsc.ru
ORCID ID: 0000-0002-1399-8960

Yurii V. Shatin, Institute of Philology SB RAS.
Doctor of Philology, Chief Researcher.
E-mail: shatin08@rambler.ru
ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00066

И.В. Кузнецов, Н.В. Максимова (Новосибирск)

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ СТАТУС И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЭПИТЕТА: по рассказу В. Набокова «Облако, озеро, башня»

Аннотация. Термин «эпитет» не обладает точным понятийным содержанием. Это его свойство констатируется и в поэтике, и в лингвистике. Определить теоретический статус эпитета помогает переход от формально-семантической трактовки понятия к функциональной. Статья представляет собой анализ функционирования эпитетов, выполненный на материале рассказа В. Набокова «Облако, озеро, башня». Данный рассказ показателен, поскольку его отличает многочисленность эпитетов, их оригинальность, окказиональная сочетаемость и значительный семантический радиус действия. Кроме того, эпитеты в этом рассказе помогают усилить инвариантную для набокковского творчества тему «счастья». Взаимно связанные концепты «счастье» и «судьба» появляются в тексте, будучи сильно актуализированными при помощи эпитетов. Анализ рассказа показывает, что в нем образное содержание ряда эпитетов предвосхищает дальнейшее развитие действия, выполняя по отношению к сюжету криптографическую функцию. Сделанные наблюдения позволяют дать функциональное определение эпитета и предложить функциональные же основания для типологии эпитетов. Это степень охвата контекста действия, включенности в создание художественного образа; степень значимости определяемого слова для картины мира автора; степень оригинальности самого эпитета; степень оригинальности сочетания эпитета с определяемым словом. Так возникает представление об эпитете как полевой структуре, о его ядерных и периферийных свойствах. Возможность сформулировать индекс значимости эпитета в конкретном тексте или художественной системе закладывает теоретический фундамент для создания актуальных словарей эпитетов того или иного автора.

Ключевые слова: эпитет; функциональный подход; В. Набоков; «Облако, озеро, башня»; типология эпитетов; словарь эпитетов.

I.V. Kuznetsov, N.V. Maksimova (Novosibirsk)

Theoretical Status and Functioning of Epithet: By V. Nabokov's Story "Cloud, Lake, Tower"

Abstract. The term "epithet" has no precise conceptual content. This property of it is stated in both poetics and linguistics. The transition from formal-semantic interpretation of the concept to functional one helps to determine the theoretical status of the epithet. The article gives an analysis of epithets functioning, made on the material of V. Nabokov's story "Cloud, lake, tower". This story is representative, because it is distinguished by the large number of epithets, their originality, occasional compatibility

and significant semantic range. In addition, the epithets in this story help to strengthen the invariant for Nabokov's creativity theme of "happiness". The interdependent concepts of "happiness" and "destiny" appear in the text, being strongly actualized by epithets. The analysis of the story shows that the number of epithets' figurative content anticipates the further development of the action, performing a cryptographic function in relation to the plot. The observations allow us to give a functional definition of the epithet and offer the same functional basis for the typology of epithets. This is the degree of coverage of the context of action, involvement in creation of an artistic image; the degree of importance of the defined word for the picture of the author's world; the degree of originality of the epithet; the degree of originality of the combination of epithet with defined word. So there is an idea of the epithet as a field structure, its nuclear and peripheral properties. The ability to formulate an index of the significance of an epithet in a particular text or artistic system lays the theoretical foundation for the creation of relevant dictionaries of epithets of an author.

Key words: epithet; functional approach; V. Nabokov; "Cloud, lake, tower"; typology of epithets; dictionary of epithets.

Термин «эпитет» в филологии является проблемным. При кажущейся со школьной скамьи узнаваемости эпитета обозначающий его термин не имеет точного понятийного содержания. Все ли прилагательные являются эпитетами? Все ли прилагательные в переносном значении – эпитеты? Только ли прилагательные могут выступать в этой роли? Наконец, достаточно ли вообще формального критерия для определения этого понятия?.. Более того, сама постановка вопроса о критериях выделения «эпитета» в современном научном контексте отсутствует. Термин «эпитет» используется регулярно, но имеет маргинальный статус в теоретической поэтике, в стилистике, в лингвистической теории языковых средств выразительности и в теории иносказания в целом. Неслучайно словарная статья «эпитет» отсутствует как в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» [Лингвистический 1990], так и в актуальном литературоведческом словаре «Поэтика» [Поэтика 2008] (в нем есть только отсылка к статье «Лирика»). Тогда как другие тропы представлены отдельными словарными статьями. А.П. Квятковский так определял эпитет: «Образная характеристика какого-либо лица, явления или предмета посредством выразительного метафорического прилагательного» [Квятковский 1966, 359]. Квятковский ввел понятия «эпитетные прилагательные», «эпитетные местоимения». При этом он отмечал (более 50 лет назад): «История эпитета и его роль в стилистике еще не разработана» [Квятковский 1966, 359]. С тех пор ситуация отчасти изменилась только в практическом аспекте: появился опыт составления авторских словарей эпитетов (Словарь эпитетов Бунина [Краснянский 2008], Словарь эпитетов Рубцова [Бесперстых 2016]). Но со стороны теории все остается по-прежнему. В «Словаре эпитетов», вышедшем в начале 2000-х гг., читаем: «Законченной и общепринятой теории эпитета пока не существует. В науке нет еще единого взгляда на понятие "эпитет". Термин этот используется в самых разных смыслах» [Горбачевич 2002, 4].



Таким образом, проблема понятийного содержания эпитета не раз обозначалась впрямую.

Нерешенность вопроса об объеме понятия обусловлена, во-первых, неоднородностью признаков конструкций, функционирующих в текстовом материале разных литературных эпох. Во-вторых, она усугубляется появлением нового отношения к слову в произведениях XIX–XX вв. (особенно по сравнению с фольклорными текстами, да и с традиционной нормативной поэзией): слово здесь начинает мыслиться как инструмент преобразования действительности. «Искусство <...> должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь», – определил задачу литературы и вообще искусства В. Соловьев [Соловьев 1991, 89]. Поэтому в литературе XX в. (и, в частности, у Набокова, о котором речь далее) функционирование языковых средств выразительности приобретает экспериментальный характер [Очерки 1995]. Ведь при помощи слова осуществляется творчество мира. Сильно повлиявший на XX в. Андрей Белый, считавший свое время «органическим» (в ницшеанской терминологии) периодом культуры, писал: «Мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова – быть словом творческим» [Белый 1994, 134].

На наш взгляд, недостаточно ставить вопрос только о широком и узком понимании эпитета – подобно тому, как это делается, например, в [Горбачевич 2002]. Следует задаться вопросом о *функциональной природе эпитета* – в отличие от ее формально-семантической трактовки. Представляется, что сделать это можно на материале рассказов Владимира Набокова, среди которых мы остановимся на рассказе «Облако, озеро, башня» (далее – *ООБ*). В нем атрибутивная семантика создает одну из концептуально значимых линий, порождая разные формы выражения – в том числе разнообразные виды признаков слов, большая часть из которых традиционно называется эпитетами. Функционирование эпитетов не только позволяет обнаружить и раскрыть специфику строения сюжета рассказа и создаваемых в нем образов. Данный рассказ (взятый в контексте всего творчества Набокова) дает возможность осмыслить само понятие эпитета, актуализировать его существенные признаки в теоретическом аспекте. Для этого в рассказе имеются несколько оснований. Это

- высокая плотность эпитетов в словесной ткани *ООБ*;
- их языковая оригинальность;
- окказиональная лексико-семантическая сочетаемость «эпитет + определяемое слово»;
- значительный «семантический радиус действия» [Ильенко 2003] ряда эпитетов, которые своим сквозным характером создают целостность смысла и текста *ООБ*.

Приведем из *ООБ* примеры «эпитетных конструкций», обладающих как концептуальным зарядом, так и языковой оригинальностью (они появляются с самого начала рассказа): *кроткий холостяк; лето в полном разливе; рубашка вольного фасона*, – одна из тех, которые с таким не-



терпением ждут стирки, чтобы сесть; поездка, навязанная ему случайной судьбой в открытом платье; утро – парное, с внутренним солнцем; с устрашающей легкостью; Шрам, с чем-то неопределенным, бархатно-гнусным, в облике и манерах. Такие определения, обладающие перечисленными выше признаками, в тексте *ООБ* функционируют весьма выразительно, создавая второй, атрибутивно-символический план. Их актуализация достигается разными способами: используются окказиональные эпитеты-прилагательные (*бархатно-гнусный*), окказиональная сочетаемость «эпитет + существительное» (*бездейственно ропщущая чаща*), необычно (иногда чрезмерно) развернутые определительные конструкции (причастный оборот, придаточное определительное, обособленное приложение, предикат с группой второстепенных членов) в функции эпитета, часто по принципу матрешки включающие внутрь себя определения новой ступени подчинения (*самая дюжинная комнатка, с красным полом, с ромашками, намалеванными на белых стенах, и небольшим зеркалом, наполовину полным ромашкового настоя*; см. также пример со словом «поездка», который приводится ниже).

В *ООБ* ряд эпитетов относится к словам, соотношенным с ключевыми концептами набоковской картины мира. Это касается слова «счастье» и связанного с ним понятия. Тема счастья была сквозной у Набокова с того раннего времени, когда он подписывал свои произведения многозначительным псевдонимом: *Сирин* [Кузнецов 2000]. В прозе европейского периода эта тема просто-таки лежит на поверхности. Первый сборник рассказов «Возвращение Чорба», по сути, представляет собой манифестацию этой темы. Он и возник как цикл сюжетно разъединенных глав неосуществленного романа «Счастье»: «Сборник “Возвращение Чорба” весь, как околосолнечная система, поворачивается вокруг романа “Счастье”» [Толстой 1991, 148]. «Рассказы в “Возвращении Чорба” разнообразны по своей тональности, и пожалуй наиболее удивительным является острое ощущение счастья жизни. <...> Мотив жизнелюбия – сквозной для сборника» [Мулярчик 1997, 96].

Для самого писателя как личности счастье – это некий первообраз, архетип. А.К. Жолковский ввел для обозначения такого первообраза в индивидуальной творческой системе понятие «инвариантной темы»: «Инвариантная тема – это та любимая мысль автора, в свете которой он – вольно или невольно – видит вещи. Художественный смысл любого фрагмента образуется совмещением некой локальной темы (изображаемых объектов, выражаемых чувств) с инвариантной» [Жолковский 1976, 33]. Такой темой в творчестве Владимира Набокова и была тема счастья.

С другой стороны, утверждение темы счастья у Сирина / Набокова порождалось особенностями жизненной установки писателя, повлиявшей и на его эмигрантскую биографию. Набоков, как многие эмигранты, пережил трагическую зависимость от образа России, но совершенно по-особому. «Стержень творчества Набокова до отъезда за океан составляет изживание ностальгии» [Иванова 1989, 159]. Если посмотреть на писателя



сквозь призму этой задачи, то в концепцию личности Сирина-Набокова легко вписываются и установление дистанции с соотечественниками-эмигрантами, и последующий отказ от русского языка. Слово «счастье», как можно заметить, в самом лексиконе русской культуры представлено слабо. Зато в европейской культуре, во многом гедонистической, это понятие очень важно. И настойчивое утверждение его у Набокова объяснимо. Для писателя, поставившего себе целью войти в иную культуру, оно было своеобразным мостом. Введя в свой тезаурус слово «счастье», он тем самым расширил потенциальную аудиторию, задействовав также и ожидания носителей европейской культуры.

В ООБ концепт «счастье» **четырежды** представлен самим этим словом. При этом трижды – в окружении эпитетов, которые нестандартно сочетаются со словом «счастье». **Первое** употребление – «*дрожащее счастье*». Окказиональность этого словосочетания подтверждается его отсутствием в Словаре эпитетов русского языка [Горбачевич 2002], в Русском ассоциативном словаре [Русский 2002], в Национальном корпусе русского языка [Национальный корпус]. Необычность построения – знак актуального авторского смысла, привлекающий читательское внимание к разгадыванию намеченной здесь текстовой загадки. При помощи такого окказионального сочетания автор как бы говорит читателю: NB! Этот fascinating прием здесь усиливается еще и тем, что словосочетание «*дрожащее счастье*» включено в более широкую определительно-сравнительную конструкцию, занимающую почти семь строк книжного текста. Приведем только ее часть: *чужое, дрожащее счастье, чем-то схожее и с его детством, и с волнением, возбуждаемым в нем лучшими произведениями русской поэзии, и с каким-то когда-то виденным во сне вечерним горизонтом, и с той чужою женой, которую он восьмой год безвыходно любил (но еще полнее и значительнее всего этого)*. В свою очередь это определение входит в более широкий определительный контекст, предметом которого является «поездка» – центральное сюжетное событие рассказа. (При этом актуализация образа-мотива зыбкости, призрачности, «дрожания» в тексте поддерживается еще одним употреблением того же эпитета: *горел дрожащей звездой фонарь*.) Здесь перед нами яркий пример укрупнения атрибутивной семантики, создаваемого по принципу матрешки (несколько уровней атрибуции).

Второй раз слово «счастье» появляется в кульминационной части рассказа, в одной фразе с ключевыми образами, вынесенными в заголовок. Предложение наглядно разделено при помощи тире на две части: внутренность комнаты / вид из окна. Вторая часть противопоставлена первой и стилистически (бытовое / возвышенное), и рематически (акцент конца предложения). *В ней ничего не было особенного, – напротив, это была самая дюжинная комнатка, с красным полом, с ромашками, намалеванными на белых стенах, и небольшим зеркалом, наполовину полным ромашкового настоя, – но из окошка было ясно видно озеро с облаком и башней, в неподвижном и совершенном сочетании счастья*. Здесь «счастье», с одной

стороны, входит в состав выразительного развернутого эпитета к «озеру с облаком и башней», а с другой – само имеет нестандартный эпитетный контекст (*неподвижное и совершенное сочетание счастья*). Соединение *облака, озера и башни* в кругозоре героя актуализирует идеал *счастья*: зыбкого, нестандартного, уникального, неожиданного.

Третья конструкция «счастье + эпитет» относится к так называемым у Квятковского эпитетным местоимениям (ссылка, с. ...): *то самое счастье, о котором он как-то вполгрезы подумал*. Эта разновидность («*тот самый..., который...*») дополняет конструкции эпитетных местоимений. Показательно, что в рассказе только одно (**четвертое**) употребление слова «счастье» остается вне эпитетного контекста: «*прозевал счастье*».

В ООБ слово «счастье» актуализирует свое значение, близкое к слову «судьба». Слово «судьба» также появляется в рассказе; и его появление так же отмечено неординарными индивидуально-авторскими эпитетами: *случайной судьбой в открытом платье*; (старался высмотреть хоть одну) *замечательную судьбу – в форме скрипки или короны, пропеллера или лиры*. Употребление индивидуально-авторских эпитетов способствует маркированию лексем «счастье» и «судьба» и их смысловому сближению.

Итак, роль эпитетов в ООБ не сводится к образному определению лексем. В ряде случаев именно эпитеты выражают концепты художественного мира Набокова – те *мотивационные (мировоззренческие) категории*, «которые работают в пределах данной индивидуальной системы художественного мышления» [Борухов 1992, 9–15]. И в этих самых случаях проявляется другая функция эпитетов в рассказе – проспективная, предвосхищающая, когда читательские действия остановки-удивления, разгадывания текстовой загадки [Фуксон 2007, 8–9], прогнозирования организованы с опорой на рематизацию эпитета. Функционирование эпитета часто связано с предстоящим развитием действия. Из-за подчеркнутой яркости эпитетов – сквозной для рассказа – возникает второй план действия, сюжета. Предвосхищение интриги происходит так: эпитет концентрирует нечто непонятное, что объясняется далее по ходу сюжета. (Почему холостяк – *кроткий*? Что значит лето – *в полном разливе*? Как это понять: воспоминание любви, *переодетое лугом*? Что имеется в виду: рюкзак – *чудовищный*?) Читатель разгадывает эту «криптограмму» эпитетов, если, конечно, не проходит мимо. Можно говорить о криптографической функции эпитета у Набокова: образная форма эпитета намечает смыслы, открывающиеся с развитием действия. Так создается не только второй план действия, но и второй событийный план («событие рассказывания») – читательский; возникает свойственная набоковским текстам «вторичная дискурсивность» [Дымарский 1999, 263–266].

* * *

Сделанные наблюдения приводят к идее систематической типологии эпитетов, имеющей функциональные основания. Параметрами для функционального описания эпитета выступят следующие позиции:



(1) степень охвата контекста действия, включенности в сюжетопостроение, в создание художественного образа. Охватывает ли данный эпитет ближайший контекст высказывания, соседних высказываний, фрагмента текста или же является сквозным для текста, его композиции, концепции?

(2) степень значимости определяемого слова (к которому относится эпитет) для индивидуальной картины мира автора, связь определяемого предметного концепта с опорными понятиями авторской художественной системы. Определяет ли эпитет ядерное в системе художественного мышления автора слово или относящееся к ее периферии?

(3) степень оригинальности (окказиональности) лексико-семантического сочетания «определяемое слово + эпитет». Является ли данное сочетание общеупотребительным, распространенным, общезыковым или создается автором в данном тексте, принадлежит авторскому идиолекту?

(4) степень оригинальности (окказиональности) самого эпитета как определения. Является ли данный эпитет общеупотребительным, общезыковым или создается автором в данном тексте, принадлежит авторскому идиолекту?

Определение контекстуальной значимости (1 и 2 позиции) требует читательской и исследовательской культуры – контекстного мышления [Максимова 2016]. А степень оригинальности / окказиональности эпитета (3 и 4 позиции) выявляется на основе его сравнения с данными, зафиксированными в таких источниках, как словарь эпитетов русского языка, словари эпитетов разных авторов, ассоциативные словари русского языка, корпусные данные (Национальный корпус русского языка, Корпус русского литературного языка), словари языка писателей, словари сочетаемости, а также иллюстративный материал толкового и других словарей.

Функциональная направленность типологии предопределяет иное содержание самого понятия «эпитет». Эпитет – это окказиональное (лексически, синтаксически) определение, образная значимость которого устанавливается контекстуально (сообразно включенности в концепцию текста). Функциональный принцип также связывает вопрос о статусе таких сочетаний, как «голубое небо», с их функционированием в конкретном тексте. Эпитет в функциональном понимании – это не слово, не словосочетание, а функция, устанавливаемая 1) по отношению к конкретному тексту 2) с применением сформулированных выше критериев. Интенсивность этой функции поддается квалификации. Приведем примеры:

дрожащее счастье – 1⁺, 2⁺, 3⁺, 4⁺.

Шрам, с чем-то неопределенным, бархатно-гнусным, в облике и манерах – 1⁺, 2⁻, 3⁺, 4⁺.

одно сборное, мягкое, многорукое существо, от которого некуда было деться – 1⁺, 2⁻, 3⁺, 4⁻.

чистое, синее озеро с необыкновенным выражением воды – 1⁺, 2^{+/-}, 3⁺, 4⁻.

каменными глазами – 1⁻, 2⁻, 3⁺, 4⁻.

Соотношение «плюсов» и «минусов» по указанным критериям пока-



зывает степень ядерности или периферийности эпитета при его функционировании в тексте. Так, эпитет *дрожащее (счастье)* имеет три «плюса» – по первым трем критериям (1-2-3) и «минус» – по последнему критерию, поскольку само слово «дрожащее» не является окказионализмом. А эпитет *бархатно-гнусным* тоже обладает тремя плюсами, но с иными индексами (1-3-4), поскольку «бархатно-гнусный» – явный окказионализм, но не определяющий ядерное для авторской картины мира слово-концепт. Аналогично распределяются другие индексы к приведенным выше примерам: *одно сборное, мягкое, многорукое существо, от которого некуда было деться* ++ (1-3); *чистое, синее озеро с необыкновенным выражением воды* +++ (1-2-3). Последний пример по второму критерию имеет обозначение «+ / -», поскольку определяемое слово является ключевым в контексте рассказа, но не в контексте всего творчества Набокова. Как видно, практический анализ и интерпретация конкретного текста указывает на возможность и потребность в более тонкой градации по тому или иному критерию.

Тот же практический анализ позволяет констатировать иерархичность системы эпитетов конкретного произведения (а также и в целом творчества автора). Одни эпитеты должны быть выделены и описаны в первую очередь, а другие – во вторую, третью и т.д. Представление о ядерных и периферийных свойствах функционирования эпитета, полевого по своей природе, открывает возможности идеографического описания эпитетов. Для каждого эпитета в конкретном тексте или в художественной системе автора можно сформулировать свой индекс значимости: тогда эпитеты с максимальным индексом составят ядро такого описания, а убывание индекса характеризует его периферию.

В этом контексте открывается и возможность создания актуальных (идеографических) словарей эпитетов разных авторов. Такие словари преодолеют два наиболее существенных недостатка имеющихся словарей эпитетов. Первый недостаток: построение существующих словарей эпитетов [Горбачевич 2002], [Бесперстных 2016] обыкновенно идет не от эпитета, а от определяемого слова (чтобы найти тот или иной эпитет, нужно обратиться к слову, которое он определяет). В практическом плане это существенно затрудняет поиск эпитета в словаре; не дает возможности сравнения эпитетов, оперирования ими. А в теоретическом плане – снижает статус эпитета как самостоятельного явления. Использование предложенных критериев позволяет идти в словаре не от определяемого существительного, а от эпитета. В таком случае слово-эпитет (и конструкцию-эпитет) можно расположить в качестве заголовочного компонента словарной статьи. Тогда словарь будет состоять не из определяемых слов, а из словарных статей, начинающихся именно эпитетом. По такому принципу впервые был построен словарь эпитетов И. Бунина [Краснянский 2008], однако обилие эпитетов, расположенных в алфавитном порядке и описываемых в словарной статье лишь иллюстративным способом, не позволило высветить специфику эпитета И. Бунина в отличие от эпитетов других



писателей.

Второй недостаток существующих словарей эпитетов: доминирование алфавитного порядка. Алфавитный принцип уравнивает все эпитеты, делая словарный список чрезмерно объемным, немаркированным, безразличным к степени значимости эпитетов для художественной системы данного автора. Целесообразно выделить «индексальные блоки» эпитетов, т.е. блоки с тем или иным показателем актуальности эпитета для конкретного текста или творчества автора в целом. Алфавитный же принцип может сохраняться, но внутри блока эпитетов с определенным индексальным показателем. (При этом следует учитывать и переходные случаи.) Тогда словарь эпитетов будет не только состоять из заголовочных эпитетов, но и начинаться ядерным для автора блоком эпитетов. Далее будут располагаться эпитеты, характеризующиеся меньшим индексом значимости. Блоков может быть несколько; внутри них алфавитный принцип может сохраняться – а может и вытесняться принципом частотности (степени встречаемости конкретного эпитета в текстах автора).

Гипотетически охарактеризованный словарь будет действительно словарем эпитетов (а не определяемых ими слов), и при этом – словарем эпитетов автора, отражающим его ценностное отношение к слову, мировоззренческие установки и индивидуальный словесный код. Такой словарь поможет как описанию авторского слова, так и исследованию концептосферы автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 131–142.
2. Бесперстых А.П. Словарь эпитетов Николая Рубцова (поэзия). Вологда, 2016.
3. Борухов Б.Л. Введение в мотивирующую поэтику // Филологическая герменевтика и общая стилистика. Тверь, 1992. С. 8–18.
4. Горбачевич К.С. Словарь эпитетов русского языка. СПб., 2002.
5. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. СПб., 1999.
6. Жолковский А.К. К описанию одного типа семиотических систем (поэтический мир как система инвариантов) // Семиотика и информатика. Вып. 7. М., 1976. С. 27–61.
7. Иванова Е. Владимир Набоков: выломавшее себя звено // Литературная учеба. 1989. № 6. С. 153–161.
8. Ильенко С.Г. О семантическом радиусе действия предложения в тексте // Ильенко С.Г. Русистика: избранные труды. СПб., 2003. С. 352–358.
9. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.
10. Корпус русского литературного языка. URL: <http://www.narusco.ru> (дата обращения 12.07.2019).
11. Краснянский В.В. Словарь эпитетов Ивана Бунина. М., 2008.



12. Кузнецов И.В. Мистерия Сирина: анализ новелл Владимира Набокова, материалы для занятий. Новосибирск, 2000.
13. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
14. Максимова Н.В. Культура ассоциирования как концептуальная база контекстного мышления // Концепт и культура: сб. статей VI Международной научной конференции. Кемерово; Ялта, 2016. С. 63–68.
15. Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. М., 1997.
16. Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения 12.07.2019).
17. Очерки истории языка русской поэзии XX века: опыты описания идиостилей / под ред. В.П. Григорьева. М., 1995.
18. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008.
19. Русский ассоциативный словарь: в 2 т. / Ю.Н. Караулов и др. М., 2002.
20. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 73–89.
21. Толстой Ив. Рассказ В. Набокова «Лик» – Малая Вселенная // Грани. 1991. № 159. С. 147–156.
22. Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово, 2007.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ivanova E. Vladimir Nabokov: vylomavsheye sebya zveno [Vladimir Nabokov: The Broken Himself Link]. *Literaturnaya ucheba*, 1989, no. 6, pp. 153–161. (In Russian).
2. Tolstoy Iv. Rasskaz V.Nabokova “Lik” – Malaya Vselennaya [V. Nabokov’s Story “Leek” – The Small Universe]. *Grani*, 1991, no. 159, pp. 147–156. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Belyy A. Magiya slov [The Magic of Words]. Belyy A. *Simvolizm kak miroponimaniye* [Symbolism as World-Understanding]. Moscow, 1994, pp. 131–142. (In Russian).
4. Borukhov B.L. Vvedeniye v motiviruyushchuyu poetiku [Introduction to Motivational Poetics]. *Filologicheskaya hermenevtika i obshchaya stilistika* [Philological Hermeneutics and General Stylistics]. Tver, 1992, pp. 8–18. (In Russian).
5. Il’enko S.G. O semanticheskom radiuse deystviya predlozheniya v tekste [On the Semantic Range of the Sentence in the Text]. Il’enko S.G. *Rusistika: izbrannyye trudy* [Russian Studies: Selected Works]. St. Petersburg, 2003, pp. 352–358. (In Russian).
6. Maksimova N.V. Kul’tura assotsirovaniya kak kontseptual’naya baza kontekstnogo myshleniya [The Culture of Association as the Conceptual Base of Context Thinking]. *Kontsept i kul’tura: sb. statey 6 Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Concept and Culture: The Collection of Articles of 6th International Scientific Conference]. Ке-



merovo; Yalta, 2016, pp. 63–68. (In Russian).

7. Solov'yev V.S. *Obshchiy smysl iskusstva* [General Sense of Art]. Solov'yev V.S. *Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika* [Philosophy of Art and Literary Criticism]. Moscow, 1991, pp. 73–89. (In Russian).

8. Zholkovskiy A.K. *K opisaniyu odnogo tipa semioticheskikh sistem (poeticheskiy mir kak sistema invariantov)* [To the Description of One Type of Semiotic Systems (Poetic World as the System of Invariants)]. *Semiotika i informatika* [Semiotics and Informatics]. Issue 7. Moscow, 1976, pp. 27–61. (In Russian).

(Monographs)

9. Besperstykh A.P. *Slovar' epitetov Nikolaya Rubtsova (poeziya)* [Nikolay Rubtsov's Epithets Dictionary (in Poetry)]. Vologda, 2016. (In Russian).

10. Dymarskiy M.Ya. *Problemy tekstoobrazovaniya i khudozhestvennyy tekst* [Problems of Text Formation and Literary Text]. St. Petersburg, 1999. (In Russian).

11. Fukson L.Yu. *Chteniyе* [The Reading]. Kemerovo, 2007. (In Russian).

12. Gorbachevich K.S. *Slovar' epitetov russkogo yazyka* [Russian Dictionary of Epithets]. St. Petersburg, 2002. (In Russian).

13. Grigor'yev V.P. (ed.) *Ocherki istorii yazyka russkoy poezii 20 veka: opyty opisaniya idioshtyley* [Essays on the 20th century Russian poetry Language History: Idioshtyles Describing Experiences]. Moscow, 1995. (In Russian).

14. Karaulov Yu.N. et al. (eds.) *Russkiy assotsiativnyy slovar'* [Russian Associative Dictionary], in 2 vols. Moscow, 2002. (In Russian).

15. Krasnyanskiy V.V. *Slovar' epitetov Ivana Bunina* [Ivan Bunin's Epithets Dictionary]. Moscow, 2008. (In Russian).

16. Kuznetsov I.V. *Misteriya Sirina: analiz novell Vladimira Nabokova, materialy dlya zanyatiy* [Mystery of Sirin: Vladimir Nabokov's Novels Analysis, Materials for Studies]. Novosibirsk, 2000. (In Russian).

17. Kvyatkovskiy A.P. *Poeticheskiy slovar'* [Poetic Dictionary]. Moscow, 1966. (In Russian).

18. *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic Dictionary in Linguistics]. Moscow, 1990. (In Russian).

19. Mulyarchik A.S. *Russkaya proza Vladimira Nabokova* [Vladimir Nabokov's Russian Prose]. Moscow, 1997. (In Russian).

20. Tamarchenko N.D. (ed.) *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, 2008. (In Russian).

Кузнецов Илья Владимирович, Новосибирский государственный театральный институт.

Доктор филологических наук, доцент. Профессор кафедры истории театра, литературы и музыки. Сферы научных интересов: эстетика, теория литературы, история русской литературы. Организатор просветительского проекта «Теоретическая история русской литературы».

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9629-4012



Максимова Наталия Викторовна, Новосибирский институт повышения квалификации и переподготовки работников образования.

Доктор филологических наук, доцент. Профессор кафедры гуманитарного образования. Сферы научных интересов: синтаксис современного русского языка, лингвистика текста, коммуникативные стратегии речевого поведения, междисциплинарное изучение словесности.

E-mail: maksimova1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6312-7824

Илья V. Kuznetsov, Novosibirsk State Theatre Institute.

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

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9629-4012

Natalia V. Maksimova Victorovna, Novosibirsk Teachers' Professional Re-Training Institute.

Doctor of Philology, Associate Professor. Professor at the Department of Humanitarian Education. Research areas: modern Russian syntax, linguistics of text, communicative strategies of discursive behavior, cross-discipline studies of saying.

E-mail: maksimova1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6312-7824

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00067

А.А. Аксёнова (Кемерово)

РЕЦЕПТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. Статья посвящена рецептивным аспектам визуального в литературе. Новизна обусловлена тем, что визуальное в литературе понимается здесь как особая форма бытия эстетического объекта, в которой раскрыто единство оцениваемого и оценки. Автор приходит к выводу, что художественное произведение оживает в воображении читателя как визуальное явление благодаря рецептивному акту читательской конкретизации. Из этого следует, что *визуальная конкретизация* – это такой рецептивный акт, в котором читатель зримо охватывает позицию наблюдателя и положения персонажей в изображаемом окружении. В качестве одного из рецептивных аспектов визуального автор статьи, с опорой на исследования Р. Ингардена, обозначает явление «редукции визуального» как наличия мест неполной зримой определенности, которые не могут быть сняты на протяжении всего текста, поскольку служат необходимым условием бытия художественного мира. Другим не менее важным рецептивным аспектом визуального является *визуальная дистанция* – тип ценностного отношения, который выражен посредством зримого образа, представляющего читателю как деталь внешности или пространства, исходящая из эмоционально-волевой установки героя или рассказчика.

Ключевые слова: визуальное в литературе; рецептивный аспект; конкретизация; визуальная дистанция; Р. Ингарден.

А.А. Aksenova (Kemerovo)

Receptive Aspects of the Visual in Literature

Abstract. The article is devoted to the aspects of the visual in literature. The novelty is determined by the fact that in it the visual in literature is regarded as a special form of being for an aesthetic object, in the unity of the evaluated and the evaluation is disclosed. The author comes to the conclusion that a literary work is revived in the reader's imagination as a visual phenomenon due to the receptive act of reader concretization. It follows that the so-called *visual concretization* is a receptive act in which the reader is capable to visualize the observer's position (the role of the observer can be played by the protagonist or the narrator) and the positions of the characters in the depicted environment. The author of this article, taking into consideration R. Ingarden's research, marks as one of the receptive aspects of the visual author the phenomenon of the so-called "visual reduction". The latter is defined as the place of incomplete visible certainty, which cannot be removed throughout the text, because they condition the state of being for the artistic world. Another equally important receptive aspect of *the visual of distance* is a type of moral attitude that is expressed by means of a visible image that appears in front of the reader as a detail of appearance or space, coming from the emo-

tional and volitional attitude of the protagonist or the narrator.

Key words: the visual in literature; the receptive aspect; concretization; the visual of distance; R. Ingarden.

В этой статье мы рассматриваем визуальное в литературе как форму бытия эстетического объекта, являющую собой единство оцениваемого и оценки. Рассмотрение в рецептивном аспекте позволяет раскрыть феноменологическую ситуацию показывания визуального в художественном мире. Невещественность словесного образа делает область визуального в художественной литературе труднодоступной для изучения и приводит к тому, что форма *зримого мира* в этом виде искусства до сих пор лишена должного рассмотрения. Определение понятия в современной научной литературе представлено статьей в словаре «Поэтика» как свойство художественной образности. При этом рецептивные аспекты визуального в художественном мире и в каждом роде литературы еще не становились предметом специального изучения.

Большинство опубликованных исследований визуального 1950-х гг. было связано с изучением психологии восприятия и деятельностью зрительной системы. В нашем случае эмоциональное восприятие визуального, работа органов зрения и психологические процессы остаются за рамками научной специальности. По этой причине мы не можем руководствоваться исследованиями искусства и визуального восприятия психолога и киноведа Р. Арнхейма [Арнхейм 1994], работами о киноязыке, такими как «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Ю.М. Лотмана [Лотман 1973] или «Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии» принадлежащего к московско-тартускому кругу исследователей М.Б. Ямпольского [Ямпольский 1993].

На очень широком философском и художественном материале М.Б. Ямпольский в работе «О близком: очерки неметрического зрения» [Ямпольский 2001] рассматривает деформации и трансформации визуального как факт культуры XIX–XX вв. Но, прежде чем говорить об *аномальных* зрительных ситуациях как о фактах художественного мира литературного произведения, мы должны прояснить само явление визуального в литературе и его рецептивные аспекты.

Мера визуальной проясненности или непроясненности в художественном мире неоднородна. Визуальное в литературе дается читателю опосредованно, глазами рассказчика или глазами героя, лирического субъекта и т.д. Поэтому рецептивный акт, так или иначе, взаимодействует с аксиологической сферой изображенного мира. *Тип ценностного отношения*, который *выражен посредством зримого образа*, представляющего читателю как реальная деталь внешности или пространства, исходящая из эмоционально-волевой установки героя, рассказчика или повествователя, является *визуальной дистанцией*.

Случаи, в которых визуальное устраняется (редуцируется), мы связываем с открытием Р. Ингарденом «мест неполной определенности», при-



сущих литературному произведению. К таким местам относятся не только визуальные образы, но и образы звука, ощущения, вкуса, аромата, которые тоже воображает читатель. Поэтому в рамках проблемы визуального мы проясняем явление *редукции визуального*. Соответственно, термин «редукция визуального» призван указывать на устранение конкретной воображаемой сферы художественного мира, которая является необходимым условием его бытия.

На противоположном «редукции визуального» полюсе находится явление «*визуальной конкретизации*», которое указывает на рецептивный акт, где читатель зримо охватывает позицию наблюдателя и положение персонажей в изображаемом окружении, а положение изображенного наблюдателя характеризуется *визуальной дистанцией*.

По словам Лессинга, образы «могут находиться один подле другого в чрезвычайном количестве и разнообразии, не покрываясь взаимно и не вредя друг другу, чего не может быть с реальными вещами или даже с их материальными воспроизведениями» [Лессинг 1957, 271]. Зримую реальность в литературе чаще всего называют *словесной пластикой*. Так, В.Е. Хализев связывает изобразительность, художественную предметность и словесное творчество в определении художественного мира: «Мир включает в себя, далее, то, что правомерно назвать *компонентами изобразительности*» [Хализев 2004, 432].

На сегодняшний день важным шагом в изучении художественного мира литературного произведения является определение в словаре «Поэтика», представленное С.П. Лавлинским и Н.М. Гурович. Здесь визуальное в литературе понимается как «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию “предметновидовых” уровней (Р. Ингарден) “внутреннего мира” произведения в целом» [Лавлинский, Гурович 2008, 37]. Отличительные черты визуального в литературе от этого феномена в прочих видах искусства заключаются в словесном обозначении визуального образа, который осуществляется в рецептивном акте читательского воображения. Одна из важных проблем, на которую указывают С.П. Лавлинский и Н.М. Гурович в словарном определении – это инструментарий интерпретации нарративных механизмов, создающих оптику «четкой зримости». Бесспорно, что «чем более конкретно-материальным оказывается описание предмета, тем отчетливее складывается В. представление о нем» [Лавлинский, Гурович 2008, 38]. Но особенно важным в таком наблюдении мы находим то, что визуальное представление предмета складывается *в воображении читателя как постепенное проявление скрытого* – потенциально живущего в слове – предмета.

Исследования, которые ставят проблему визуального в рамках творчества отдельных писателей, еще раз свидетельствуют об актуальности данной проблемы, но не дают полного представления о том, что такое визуальное как проблема художественной литературы. Например, А.Ю. Ивлева в



диссертации «Визуализация художественной картины мира в творчестве Оскара Уайльда» [Ивлева 2002] наряду с термином «визуализация» употребляет словосочетание «визуальные средства», под которыми понимает рисунок, форму, пластику. Термин «визуализация» имеет в ее работе очень широкое значение. Более актуальной для нас оказывается работа Е.Л. Сузрюковой «Суженное поле видения в художественной прозе А. П. Чехова», которая, ссылаясь на А.П. Чудакова, Б.В. Томашевского, В. Подорогу и др., рассматривает комплекс факторов, свидетельствующих о сужении зоны видения персонажа. Во-первых, автор этого исследования исходит из понимания пространственной организации как элемента художественной реальности, посредством которого воплощается визуальное в литературе. Однако нельзя не отметить, что визуальное – не синоним художественного пространства или даже всего хронотопа, хотя тесно связано с ним. Во-вторых, Е.Л. Сузрюкова указывает на соотношение понятия визуального с состоянием наблюдателя: «Реализация поля видения осуществляется в пространственной сфере, поэтому, говоря о его сужении, мы прежде всего должны обратиться к пространству закрытого типа, само устройство которого предполагает ограничение поля зрения. <...> Важным фактором при этом являются не только внешние условия среды, но и внутреннее состояние самого наблюдателя» [Сузрюкова 2009, 42]. Под реальным планом осуществления поля видения автор понимает художественный мир, который реален и для героя, и для погружающегося в него читателя, но реален по-разному.

Сложность предмета нашего исследования продиктована свойством художественной литературы как многоплановым искусством. Мощный процесс синтеза литературы и кинематографа породил тенденцию исследовать и кинематографичность текста. Законы литературной образности и средства художественной изобразительности в произведении принято соотносить с законами киноязыка и кинематографическими приемами: для художественной литературы характерен прием удаления или приближения действующего лица, т.е. изображение разными планами, от общего до укрупнения мельчайших деталей, подобно тому как в кинематографе используют крупный план. Монография И.А. Мартыановой дает следующее определение литературной кинематографичности: «...Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [Мартыанова 2002, 105].

Термин «литературная кинематографичность» часто отождествляют со зримостью литературы, но применяется он в отношении текстов с монтажной техникой композиции. Отметим, что И.А. Мартыанову прежде всего интересует *синтаксис* современной литературы, нас же – визуальное не как техника композиции текста, а как особое свойство художественного мира литературного произведения.

Свойственное искусству преобразование действительности происходит благодаря «зрелищному» характеру художественного образа. Г.- Г. Га-



дамер указывает на совершенно органичный для человека факт языкового процесса: «пребывание “внутри слова”, когда на него уже не смотрят как на предмет, есть, безусловно, основной модус всякого языкового процесса» [Гадамер 1991, 37]. Для эстетически полноценной рецепции читателю всегда необходимы определенные усилия воображения, что обусловлено самой спецификой словесного образа. Визуальное в литературе понимается в этой статье не как физическая доступность зрению слов-знаков и их композиция, а как именно то, что явлено *внутреннему зрению* (воображению) читателя в акте рецептивной «конкретизации» (Р. Ингарден) изображенного художественного мира.

Рецептивный характер слова в литературе определяется соотношением изображаемого предмета и его «вида», как переход от знаковой природы к образной. Иначе говоря, показывание смысла обусловлено такими этапами:

1) в воображении читателя конкретизируется художественный мир, как последовательное развертывание сменяющих друг друга кадров (деталей);

2) соотнесение возникающих в воображении деталей побуждает следующую стадию – интерпретацию. Причем, при всяком обращении к прояснению одной области, для читателя непременно остается закрытой другая. Укажем здесь на справедливую мысль Г.- Г. Гадамера: «То, что вот так всходит и вот так укрывается, в своем напряжении как раз и составляет облик творения» [Гадамер 1991, 120]. Этому замечанию близка мысль Р. Ингардена о «сверкающих» и «гаснущих» видах.

3) в отличие от остальных слоев «виды» не образуют непрерывного целого, а возникают и укрываются: «Они возникают скорее временами, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии» [Ингарден 1962, 29]. Здесь мы считаем важным говорить о *динамической* природе художественного образа: «Присущие изображаемым предметам виды появляются в конкретизации последовательно и обладают большей или меньшей продолжительностью» [Ингарден 1962, 88]. Такая динамика и отвечает за процесс показывания смысла.

Положение визуального в литературе между реальностью текста и реальностью самого читателя побуждает нас привести мысль В. Изера: «Литературное произведение появляется, когда происходит совмещение текста и воображения читателя, и невозможно указать точку, где происходит это совмещение» [Изер 2004, 203]. Проблема понимания такого процесса – герменевтическая проблема, поскольку за пределами языка лежит образ, обретающий свое бытие во времени и сознании, но одновременно он остается и пребывает в материальном пространстве языка. В монографии Л.Ю. Фуксона справедливо указано: «Во время чтения происходит превращение *слова* в *образ*, событие перехода из семиотической плоскости



текста в эстетическую реальность, называемую художественным миром. Такой переход требует усилия воображения» [Фуксон 2007, 223]. Так, под способом осуществления визуального в литературе мы будем понимать *событие встречи* изображенного мира с читателем и не столько в текстовой реальности произведения, сколько по ту сторону осязаемой предметности *в сфере читательского воображения*.

Обретение художественным миром своего визуального облика складывается из опоры на представление пред-стоящих читателю образов и актуализации потенциальных видов, конкретизируемых в воображении. Конкретизация – результат взаимодействия «произведения и читателя, в особенности творческой, воссоздающей деятельности последнего, которая проявляется в процессе чтения» [Ингарден 1962, 90]. В каждом случае конкретизация произведения осуществляется в момент созерцания эстетического объекта.

Итак, Р. Ингарден отмечает, что в процессе конкретизации создается эстетическая ценность, «которая в самом произведении лишь обозначена его компонентами» [Ингарден 1962, 81]. Следовательно, конкретизация выступает не только как пассивное восприятие, но и как со-творение. Подход Р. Ингардена соотносится с требованиями феноменологии, согласно которым художественное произведение не может существовать вне восприятия, а его бытие обусловлено конституирующей деятельностью читательского сознания.

Впервые ученый обращается к точкам неопределенности в работе “Das literarische Kunstwerk: Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel” [Ingarden 2012], в седьмой главе (“Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten”), посвященной анализу слоев представленных читательскому вниманию предметов.

Важно понимать, что «схематичность» не означает всестороннюю определенность (однозначность) образов в произведении. Если бы все компоненты имели всестороннюю определенность, то не было бы и потенциалов как «мест неполной определенности». Как раз естественной является невозможность дать исчерпывающее определение всех компонентов произведения, иначе «получилось бы нечто *выходящее за пределы возможностей эстетического восприятия произведений искусства*, а в некоторых случаях (например, лирика) даже *препятствующее достижению специфического художественного результата*. Дело в том, что эстетическое восприятие произведений искусства вообще, а произведений художественной литературы в некоторых их аспектах может быть в еще большей степени *ограничено* по своей природе и вследствие этого всегда в какой-то мере *односторонне*. Даже если читатель сознательно стремится охватить как можно шире произведение искусства» [Ингарден 1962, 56-57]. Рассмотрим несколько примеров, в которых места неполной определенности способствуют вовлечению читательского воображения в актуализацию потенциальных компонентов.

Рассказ А.П. Чехова «Супруга» начинается с прямой речи героя. Мы



узнаем только его имя и описанное рассказчиком поведение: герой мелочен, подозрителен, угадывает и разбирается в уликах. Сам себя герой определяет следующим образом: «сын деревенского попа, бурсак по воспитанию, прямой, грубый человек, по профессии хирург» [Чехов 1974–1983, IX, 83]. Со слов рассказчика есть еще уточнение: «Лучшие годы жизни протекли, как в аду, надежды на счастье разбиты и осмеяны, здоровья нет, в комнатах его пошлая кокоточная обстановка» [Чехов 1974–1983, IX, 79]. Читатель видит здесь только силуэт героя, а детали его внешности неизвестны. Такое отсутствие внешних черт является «местом неполной определенности» в терминологии Р. Ингардена. Аналогичная ситуация в этом рассказе с изображением внешности его супруги Ольги Дмитриевны: кружева, длинные душистые волосы, истерики, визг, попреки, угрозы, ложь, зеркало, бонбоньерки, неизвестно кем подаренные ландыши.

Причиной этого является дистанция не только буквально-пространственная (жена часто отсутствует дома), а дистанция в отношениях между героями. Описание Ольги Дмитриевны дается здесь глазами мужа, который ее не понимает. С позиции рассказчика мы встречаем оценочное высказывание как в отношении матери Ольги Дмитриевны: «если бы дочь душила человека, то мать не сказала бы ей ни слова и только заслонила бы ее своим подолом» [Чехов 1974–1983, IX, 82]. Но ее визуальный облик отсутствует.

Появляется оценка героини и глазами другого персонажа: любовник Michel Рис отмечает в ее внешности маленькую ножку. В письме Риса муж обнаруживает (переводит с английского, пользуясь словарем) эту деталь внешности: «Пью здоровье моей дорогой возлюбленной, тысячу раз целую маленькую ножку. Нетерпеливо жду приезда» [Чехов 1974–1983, IX, 79]. Конечно, появление этой детали – проявление условного языка двух любовников, поэтому неслучайно Николаю Евграфовичу для доступа к взгляду Риса на эту женщину требуется англо-русский словарь.

Важно здесь то, что взгляд мужа дает читателю портрет женщины в общих чертах, а взгляд любовника – высвечивает новую подробность. Это результат разной визуальной оценивающей дистанции в отношениях между героями, которая несводима к пространственной. Глаза мужа и любовника видят в одной героине разные подробности, разница в отношениях создает и разницу зримых подробностей. О внешности самого Риса сказано только, что это молодой человек лет 23-х, что вновь указывает нам на представленный издали взгляд Николая Евграфовича на Риса, т.е. с отчужденным непониманием.

В конце рассказа есть описание фотографии всей семьи. В этом описании, которое дается рассказчиком, смешаны описания наружности и прямо-оценочные характеристики: Тесть – бритый, пухлый, водяночный тайный советник, хитрый и жадный до денег. Теща – полная дама с мелкими и хищными чертами, как у хорька, безумно любящая свою дочь. Перед читателем только общие контуры, большинство внешних признаков так и остается в зоне неопределенности.



В этом отношении хорошо известен пример самого Р. Ингардена: «Не зная, например (поскольку это не обозначено в тексте), какого цвета глаза у Баськи из “Пана Володыевского”, мы представляем ее себе, допустим, голубоглазой. Подобным же образом мы дополняем и другие, не определенные в тексте, особенности черт ее лица, так что представляем ее себе в том или ином конкретном облике, хотя в произведении этот облик дан не с исчерпывающей определенностью» [Ингарден 1962, 82].

К примеру, в рассказе Ильфа и Петрова «Весельчак» внешность героя по имени Никанор Павлович представлена так: «За мной стоял рыжеусый человек с оловянными глазами, в драповом пальто, каракулевой шляпе с лентой и больших хозяйственных калошах» [Ильф, Петров 1961, 324]. Здесь большинство деталей внешности составляют вещи: пальто, шляпа, калоши, лента. Рыжие усы и «оловянные» глаза представляют собой скорее маску, чем реальное лицо человека. Такая стратегия изображения вызвана сатирической установкой рассказа, которая вскрывает пустоту под маской «весельчака». Перед нами тот случай, когда отсутствие остальных подробностей в портрете героя визуально способствуют воплощению сатирического смысла.

Р. Ингарден различает два типа точек неопределенности: 1) те, которые могут быть сняты, т.к. текст имеет некоторую детализацию; 2) точки неопределенности, которые устранить нельзя, т.к. текст не содержит по ним никаких разъяснений. Поскольку точки неопределенности составляют часть творческого замысла (например, воплощение сатирической установки), то их не всегда можно устранять. Анализируя смерть Тристана, Р. Ингарден сам соглашается с тем, что какие-либо детали (напр., как пришла смерть – медленно или скоропостижно) были бы избыточны для художественной репрезентации произведения. Напротив, отсутствие подробностей и делает произведение столь трагическим.

Мы понимаем, что невыражение (визуальные лакуны) используется как *обязательный элемент структуры литературного произведения*, в отличие от живописи. Буквально речь идет о том, что места неполной определенности можно обнаружить в любой части текста, которая **препятствует прояснению** какого-либо свойства человека, предмета или обстоятельств (положение дел): «Eine Unbestimmtheitsstelle ist überall dort **aufzufinden** (выделено нами – *A.A.*), wo man eine Eigenschaft einer Person, eines Gegenstandes oder einer Sachlage nicht feststellen kann, da sie im Text nicht genannt wird» [Ingarden 1968, 49]. Это важно отметить, поскольку художественный мир сам, по своей природе скрывает некоторые подробности, т.е. имеет невизуальные части, которые *auf-zu-finden* – находятся в потенциале (не дают себя обнаружить) и на текущий момент укрываются.

Поэтому бытие эстетического объекта множественно: с одной стороны, в силу точек неопределенности, а с другой – в силу конкретизации. Читатель актуализирует потенциальные компоненты, представляя себе предметы в таких ситуациях и аспектах, которые обозначены в произведении. По словам Р. Ингардена в процессе конкретизации происходит *«акту-*



ализация, по крайней мере некоторых из тех компонентов произведения, которые в нем самом пребывают лишь в *потенциальном состоянии*» [Ингарден 1962, 77]. Так, актуализация – это конкретизирующее устранение точек неопределенности в ходе чтения.

Как мы видим, некоторые случаи редукции визуального в литературе являются необходимым условием осуществления смысла. Это красноречивая и необходимая характеристика художественного мира, как тишина для восприятия звука, темнота для восприятия света. Другое дело, что в различных модусах художественности вполне возможна разная пропорция того и другого, что связано с двояким сочетанием в произведении мира и человека: изнутри его и извне, на которое указывает М.М. Бахтин: «Возможно двоякое сочетание мира с человеком: изнутри его – как его кругозор, и извне, как его окружение» [Бахтин 2003, 173]. Степень подробности визуальной конкретизации, т.е. преобладание или сокращение случаев визуального устранения зависит от интенции самого произведения и его ценностных отношений, зрительно воплощенных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 69–263.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
4. Ивлева А.Ю. Визуализация художественной картины мира в творчестве Оскара Уайльда: дис. ... к. филос. н.: 24.00.01. Саранск, 2002.
5. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология / сост. И.В. Кабанова. М., 2004. С. 221–224.
6. Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. Рассказы, очерки, фельетоны. М., 1961.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М., 1962.
8. Лавлинский С.П., Гурович Н.М. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 37–39.
9. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
10. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
11. Мартыянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.
12. Сузрюкова Е.Л. Суженное поле видения в художественной прозе А.П. Чехова // Сибирский филологический журнал. 2009. № 3. С. 42–46.
13. Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово, 2007.
14. Хализев В. Е. Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004.
15. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1974–1983.
16. Ямпольский М.Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.
17. Ямпольский М.Б. О близком: очерки неметрического зрения. М., 2001.



18. Ingarden R. Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten // Ingarden R. Das literarische Kunstwerk: Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Berlin, 2012. S. 229–270. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110938487.229>

19. Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Darmstadt, 1968.

REFERENCES (Articles from Scientific Journal)

1. Suzryukova E.L. Suzhennoye pole videniya v khudozhestvennoy proze A.P. Chekhova [The Narrowed Field of Vision in A.P. Chekhov's Prose]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2009, no. 3, pp. 42–46. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [The Author and the Protagonist in Aesthetic Activities]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, 2003, pp. 69–263. (In Russian).

3. Ingarden R. Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten. Ingarden R. *Das literarische Kunstwerk: Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Berlin, 2012, pp. 229–270. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110938487.229>. (In German).

4. Iser W. Protsess chteniya: fenomenologicheskij podkhod [The Process of Reading: A Phenomenological Approach]. *Sovremennaya literaturnaya teoriya: antologiya* [Modern Literary Theory: An Anthology]. Moscow, 2004, pp. 201–224. (Translated from English to Russian).

5. Lavlinskiy S.P., Gurovich N.M. Vizual'noye v literature [The Visual in Literature]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 37–39. (In Russian).

(Monographs)

6. Arnheim R. *Novyye ocherki po psikhologii iskusstva* [New Essays on the Psychology of Art]. Moscow, 1994. (Translated from English to Russian).

7. Fukson L.Yu. *Chteniye* [Read]. Kemerovo, 2007. (In Russian).

8. Gadamer H.G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, 1991. (Translated from German to Russian).

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

10. Ingarden R. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt, 1968. (In German).

11. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [The Theory of Literature]. 4th ed., rev. and add. Moscow, 2004. (In Russian).

12. Lessing G.E. *Laokoon, ili O granitsakh zhivopisi i poezii* [Laocoon, Or About the Boundaries of Painting and Poetry]. Moscow, 1957. (Translated from German to



Russian).

13. Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The Semiotics of Cinema and Issues of Cinema Aesthetics]. Tallin, 1973. (In Russian).

14. Mart'yanova I.A. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti* [The Cinema Age of Russian Text: The Paradox of Literary Cinematography]. St. Petersburg, 2002. (In Russian).

15. Yampol'skiy M.B. *O blizkom: ocherki nemetricheskogo zreniya* [About the Nearest: Essays of Nonmetric Vision]. Moscow, 2001. (In Russian).

16. Yampol'skiy M.B. *Vidimyy mir: ocherki ranney kinofenomenologii* [The Visible World: Essays on Early Film Phenomenology]. Moscow, 1993. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

17. Ivleva A. Yu. *Vizualizatsiya khudozhestvennoy kartiny mira v tvorchestve Oskara Uayl'da* [The Visualization of the Artistic Worldview in the Works of Oscar Wilde]: PhD Thesis. Saransk, 2002. (In Russian).

Аксёнова Анастасия Александровна, Кемеровский государственный университет.

Магистр философии, младший научный сотрудник научно-инновационного управления. Научные интересы: теория литературы, герменевтика, философия.

E-mail: AA9515890227@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5048-6019

Anastasia A. Aksenova, Kemerovo State University.

Master of Philosophy, Junior researcher of the Research and Innovation Department. Research interests: theory of literature, hermeneutics, philosophy.

E-mail: AA9515890227@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5048-6019

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00068

М.Ю. Люстров (Москва)

**ОБРАЗ «ЦАРЯ МИЛОСТИВОГО» АРТАКСЕРКСА В РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ XVII-XVIII ВВ.:**

«Артаксерксово действие» и трагедия «Артаксеркс»*

Аннотация. В статье рассматривается эволюция образа персидского царя Артаксеркса в русской драматургии XVII–XVIII вв. В центре внимания – пьесы «Артаксерксово действие» пастора И.Г. Грегори и «Артаксеркс» – перевод одноименной «героической пьесы» классика датской литературы, комедиографа, историка и моралиста Л. Хольберга. На русский язык перевод «Артаксеркса» выполнен с немецкого, принадлежит А. Нартову и издан в 1764 г. Отмечается, что датский «Артаксеркс» представляет собой переработку либретто П. Метастазии, и его появление связано с поисками Хольбергом новых форм выражения обычной для его пьес идеи победы добродетели над пороком. Среди многочисленных сочинений Метастазии, переведенных в России в XVIII в., опера «Артаксеркс» отсутствует, русский перевод пьесы Хольберга связь с либретто утратил, называется трагедией и оказывается в одном ряду с оригинальными русскими трагедиями 50–60-х гг. XVIII в. на персидскую тему – «Артистоной» А.П. Сумарокова, «Подложным Смердием» А.А. Ржевского и «Пантеей» Ф.Я. Козельского. При этом русский «Артаксеркс» находится в контексте драматических сочинений Хольберга, переведенных и изданных в России в XVIII – первой трети XIX в., и публикуется вместе с комедией «Генрих и Пернилла». В статье проводится сопоставительный анализ русского текста с исходной датской версией и с русскими переводами других произведений Хольберга, выявляются и объясняются различия в изображении идеальных монархов – героев пьес Грегори и Метастазии-Хольберга: беспощадного или милосердного, но всегда справедливого.

Ключевые слова: «Артаксерксово действие»; «Артаксеркс»; Л. Хольберг; П. Метастазии; А. Нартов; И.Г. Грегори; датская драматургия XVIII в.; русская драматургия XVII в.

M. Yu. Ljustrov (Moscow)

**The Image of the “Gracious Tsar” Artaxerxes in Russian Drama of the
17–18 Cent.: “Artaxerxes Action” and Tragedy “Artaxerxes”****

Abstract. The article examines the evolution of the image of Artaxerxes in Russian

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00014 А.

** The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-00014 А.



drama of the 17th – 18th centuries. The focus is on the plays *Artaxerxes Action* by pastor J.G. Gregory and *Artaxerxes* – a translation of the eponymous “heroic play” by the classic of Danish literature, comedian, historian and moralist L. Holberg. The translation of *Artaxerxes* into Russian was made from German, belongs to A. Nartov and published in 1764. It is noted that the Danish *Artaxerxes* is a processing of the libretto by P. Metastasio, and its appearance is associated with Holberg’s search for the new forms of expression common to his plays ideas of victory of virtue over vice. Among the numerous works of Metastasio, translated in Russia in the 18th century, the opera *Artaxerxes* is absent, the Russian translation of Holberg’s play has lost the relations with the libretto, is called tragedy and is on a par with the original Russian tragedies of the 50–60s. 18th century on the Persian theme – “*Artistona*” by A.P. Sumarokov, “*The Fake Smerdy*” by A.A. Rzhevsky and “*Panthea*” by F.Ya. Kozelsky. Moreover, the Russian *Artaxerxes* is in the context of Holberg’s dramatic works, translated and published in Russia in the 18th – the first third of the 19th centuries, and published together with the comedy “*Henry and Pernilla*”. The article provides a comparative analysis of the Russian text with the original Danish version and with Russian translations of other works of Holberg, identifies and explains the differences in the image of ideal monarchs – the heroes of the plays by Gregory and by Metastasio-Holberg: merciless or merciful, but always fair.

Key words: “*Artaxerxes Action*”; “*Artaxerxes*”; Ludvig Holberg; Pietro Metastasio; A. Nartov; J.G. Gregory; Danish dramaturgy of the 18th Cent.; Russian dramaturgy of the 17 – 18th Cent.

События ранней пьесы русского театра – «*Артаксерксова действия*» пастора И.Г. Грегори – происходят в Персии времен *Артаксеркса Лонгимануса* [Рунг 2018, 114–122] (или, возможно, его отца *Ксеркса I*). Персидские же герои действуют в постановках «охотничьего» театра (в «*Акте о царе перском Кире*» [Софронова 2006, 290–306; Софронова 2007]) и в русских трагедиях 50–60-х гг. XVIII в. – в «*Артистоне*» (1750) А.П. Сумарокова, «*Подложном Смердии*» (1769) А.А. Ржевского и «*Пантее*» (1769) Ф.Я. Козельского «*В обращении Ржевского к персидской истории не было ничего необычного: действие трагедии Сумарокова «Артистона» также развивается в древней Персии, что соответствует общей тенденции среди европейских авторов-трагиков XVIII века выбирать для сюжетов своих пьес экзотические страны*» [Клейн 2005, 380]. Здесь и далее примечания даются в угловых скобках». Во второй половине XVIII в. древнеперсидская тема разрабатывалась не только в оригинальных, но и в переводных русских пьесах.

В 1764 г. в Петербурге был издан выполненный А. Нартовым перевод «*Артаксеркса, трагедии и двух комедий в прозе*». Комедиями этими стали «*Генрих и Пернилла*» Л. Хольберга и «*Приведение с барабаном*» Ф. Детуша, трагедией же – переделка либретто Пьетро Метастазии к опере «*Артаксеркс*», выполненная тем же Хольбергом. «Из 35 пьес Хольберга в России до первой трети XIX в. было переведено и издано 8: «*Генрих и Пернилла*» (*Henrick og Pernille*, 1764, А. Нартов), «*Превращенный мужик*» (*Jerre paa Bierget*, 1765, А. Нартов), «*Плутус, или Спор между*



бедностью и богатством» (*Plutus*, 1765, А. Нартов), «*Обманутый жених*» (*Pernilles korte Frøiken-Stand*, 1768, А. Шурлин), «*Гордость и бедность*» (*Don Ranudo de Colibrados*, 1774/1788, Ив. Кропотов), «*Арабский порошок*» (*Det Arabiske Pulver*, 1781, М. Меньшой), «*Оловянный политик*» (*Den Politiske Kandstøber*, 1830, Е. Классен) и «трагедия» «*Артаксеркс*» (*Artaxerxes*, 1764, А. Нартов)». В датском варианте Хольберга итальянская “*Artaserse. Drama per musica*” превращается в “*Artaxerxes. Et Heroisk Skuespill udi Tre Acter*” («*Артаксеркс. Героическая пьеса в трех актах*»), и о ее оперном происхождении говорят включенные в текст арии. «Опера «*Артаксеркс*» на музыку Л. Винчи впервые поставлена в 1730 г. в Риме. Кроме Винчи, в XVIII в. музыку к «*Артаксерксу*» писали И.А. Хассе (1730), К.В. Глюк (1741), П. Кьярини (1741), К.Х. Граун (1743), Д. Тарадельяс (1744), Д. Абос (1746), Б. Галуппи (1749), И.К. Бах (1760), Т. Арн (1762), А. Саккини (1768), Й. Мысливечек (1774) и др. В XVIII в. персидская тема разрабатывалась, кроме прочих, в операх Г.Ф. Генделя «*Кир, царь персидский*» (1728, либретто Н.Ф. Айма) и «*Ксеркс*» (1738, либретто Н. Минато) и в опере Ж.-Ф. Рамо «*Зароастр*» (1749, 1756, либретто Л. де Каюзака)». В переводе же Нартова нет ни прямых указаний на связь пьесы с сочинением Метастазии (русская версия называется «*Артаксеркс, трагедия прозою переведена с Немецкого из Гольбергова театра*»), ни выдающих ее источник арий.

Известно, что в России сочинения Метастазии пользовались успехом [Гуськов 2008, 148–151], до издания «*Артаксеркса*» и несколькими годами позже были поставлены и напечатаны его оперы «*Милосердие Титово*», «*Александр в Индии*», «*Олимпиада*», «*Притворный Нин, или Узнанная Семирамида*», «*Оставленная Дидона*», «*Китайки*», «*Антигон*» и комическая опера «*Остров необитаемый*». «*Drama per musica*» Метастазии «*Артаксеркс*» на русский язык переведена не была, и переложение пьесы Хольберга ее место не заняло. Для русской аудитории «*Артаксеркс*» Хольберга – трагедия, но не оперное либретто.

«*Артаксеркс*» – поздняя пьеса Хольберга, созданная после длительного перерыва в одно время с комедиями «*Плутус, или Процесс между Бедностью и Богатством*» (1753), «*Превращенный жених*» (1753), «*Дом-привидение, или Абракадабра*» (1753), «*Философ в собственном воображении*», «*Путешествие Сганареля в философскую страну*» (1754) и «*Республика, или Общественное благо*» (1754). Перерабатывая либретто, вводя в текст «героической пьесы» арии, Хольберг предпринимает попытку освоить новую форму для выражения своих старых идей, важнейшая среди которых – неизбежность победы добродетели над пороком [В. Troelsen]. Для русской же аудитории конца 50 – начала 60-х гг. XVIII в. поиски Хольберга-драматурга остались незамеченными, а корпус его первых переведенных на русский язык пьес включает сочинения, созданные датским автором на разных этапах его творчества: «*Генрих и Пернилла*» (“*Henrick og Pernille*”) датирована 1731 г., «*Превращенный мужик*» (“*Jerre paa Bierget*”) – 1723 г., «*Плутус, или Спор между бедностью и бо-*



гатством» (“Plutus eller Proces imellem Fattigdom og Riigdom”) – 1753 г., «Обманутый жених» (“Pernilles korte Frøiken-Stand”) – 1731 г., «Гордость и бедность» (“Don Ranudo de Colibrados”) – 1745 г., «Арабский порошок» (“Det Arabiske Pulver”) – 1724 г., «Оловянщик политик» (“Den Politiske Kandstøber”) – 1723 г.

О персидских событиях Хольберг-историк знает значительно больше, чем поэт Метастазιο. По сведениям Торбена Фрише, в своей работе он использует не только 3 книгу «Historiae Philippicae» Марка Юниана Юстина, но и 11 книгу «Библиотеки» вызывающего у него доверие Диодора Сицилийского [Frische]. В свою очередь А. Нартову принадлежит трехтомный перевод «Истории» Геродота, из третьей книги которой А. Ржевский «позаимствовал материал» для трагедии «Подложный Смердий» [Берков 1956, 141–142; Клейн 2005, 380]. «Повествования Иродота Аликарнасского» были изданы одновременно с «Артаксерксом» (в 1763–1764 гг.) и составляют корпус русских текстов на древнеперсидскую тему, появление которых связано с именем одного и того же переводчика.

В пьесе принимает участие 5 основных действующих лиц – «Артаксеркс, царь персидский, друг Арбаков, любовник Семиры», «Монтана, сестра Артаксерксова, любовница Арбакова», «Артабан, повелитель царской стражи, отец Арбаков и Семиры», «Арбак, друг Артаксерксов, любовник Монтаны» и «Семира, сестра Арбакова, любовница Артаксерксова». Заговорщик Артабан желает возвести на персидский престол своего сына Арбака, убивает царя Ксеркса, препятствующего любви Арбака и принцессы Монтаны, отдает растерянному Арбаку свой окровавленный меч и призывает его немедленно скрыться. В разговоре с принцем Артаксерксом Артабан обвиняет в убийстве Ксеркса его старшего брата Дария и, убедив Артаксеркса, с Дарием расправляется. Тем временем приводят схваченного стражей Арбака, тот настаивает на своей невиновности, но не желает оправдываться, и Артабан требует для сына самого сурового наказания. Артабан посвящает Арбака в свои планы, но он отказывается предать царя и предложение отца отвергает. Судьей над Арбаком Артаксеркс назначает Артабана, и тот приговаривает сына к смерти. Артаксеркс помогает Арбаку бежать, он отправляется во дворец и там ищет встречи с Монтаной. Во время коронации Артаксеркса Артабан подсыпает в царский кубок яд, тем временем в городе начинается бунт, и в его организации Артаксеркс подозревает освобожденного им Арбака. Становится известным, что находящийся во дворце Арбак остановил мятежников и убил их предводителя. Перед лицом царя Арбак снова говорит о своей невиновности, Артаксеркс предлагает ему для подтверждения своей правоты выпить из священного кубка, тот соглашается и утверждает, что говорит правду – в противном случае он будет наказан богами, и напиток превратится в яд. <В эпистоле № 167 Хольберг, ссылаясь на «Историю Артаксеркса» (Artaxerxis Historie) Плутарха, описывает церемонию возведения на престол персидского царя. Кроме прочего, этот ритуал включал вкушание напитка, состоящего из винного укуса и молока (“som bestaar af Viin-Ædike og Melk”)>. Арта-



бан признается в своем злодеянии, приговаривается царем к смерти, но по просьбе сына казнь заменяется на изгнание.

На русский язык пьеса Хольберга была переведена с немецкого, однако выяснить, насколько русский «Артаксеркс» тождествен задуманному Хольбергом, возможно лишь при сопоставлении русского варианта с датским. Самое поверхностное сличение текстов показывает, что в русской версии реплики персонажей хоть незначительно, но пространнее, чем в исходном датском варианте. Так, во 2 сцене 1 действия царевич Артабан называет сыну причину, заставившую его пойти на преступление: в датском тексте – «Из любви к тебе я сделался злодеем» (“Jeg er af Kierlighed til dig bleven en Misdæder” [Artaxerxes. Første akt. Scene 2]); в русской версии – «Любовь моя к тебе побудила меня быть убийцею Царским, и сделаться мерзким злодеем» [Артаксеркс 1764, 6]. В 10 сцене 1 действия Артаксеркс восклицает: в датском оригинале – «Ах, Небеса! Что может быть большим доказательством верности, чем пожертвовать своим собственным сыном ради блага государства» (“Ach Himmel! Hvad kand være større Beviis paa Troeskab, end at opofre sin egen Søn for Rigets Beste” [Artaxerxes. Første akt. Scene 10]); в русской версии – «Ах небо! Чем более на свете можно доказать истинную верность как тем, чтоб быть готовым принести на жертву смерть сына своего для благополучия государства» [Артаксеркс 1764, 20]. В 11 сцене 1 действия пораженный жестокосердием отца Арбак говорит: в датском тексте – «волосы поднимаются на моей голове и кровь стынет в моей плоти» (“reyser Naarene sig paa mit Hovet, og Blodet størkner i mit Legem” [Artaxerxes. Første akt. Scene 11]); в русском варианте – «... вздымаются власы мои, объемлет меня ужас, трепещут члены мои и кровь во мне хладеет» [Артаксеркс 1764, 22]. В 9 сцене 2 действия вероломный Артабан восхищается поведением своего благородного сына Арбака: в датском тексте – «О! Какой пример любви сына к своему отцу» (“O! hvilket Exempel paa sin Søns Kierlighed mod sin Fader” [Artaxerxes. Anden akt. Scene 9]); в русском варианте – «О удивления достойный пример сыновней любви к отцу своему» [Артаксеркс 1764, 42]. В той же 9 сцене второго акта Артабан приговаривает сына к смерти: «Прости меня, сын мой, что отступаю здесь от отцовской любви, дабы защитить справедливость и не породить плохих примеров: имей терпение, ибо тем самым муки твои уйдут» (“Forlad mig min Søn, at jeg her har tilsidet en faderlig Kierlighed, for at handhæve Justitien, og ikke at give Anledning til onde Exempler: hav Taalmodighed! thi derved vil din Piine lindres» [Artaxerxes. Anden akt. Scene 9]). В русской версии отец предлагает сыну иметь не только терпение, но и мужество и при этом объявляет, что отказывается от любви к сыну лишь на время вынесения приговора: «Прости меня, сын мой, что я отложил родительскую любовь на некоторое время; сего требовала справедливость, чтоб тем не подать поползновения к злым примерам; а ты окажи терпение и мужество и не терзайся строго судьбою» [Артаксеркс 1764, 45]. По сравнению с исходным текстом Хольберга в переложении Нартова реплики героев выглядят предельно эмоциональными.



Примечательно, что в изданном в 1761 г. (и переизданном в 1765 г.) переводе нравоучительных басен того же Хольберга наблюдается обратная тенденция: в русской версии Д.И. Фонвизина текст оригинала сокращается, иногда незначительно, иногда существенно. Например, в басне № 205 (в датском оригинале безымянной, в немецком и, вслед за ним, в русском варианте получившей название «Применившийся милостыни датель» – «Der veränderliche Almosengeber») рассказывается о нищелюбце, который, будучи бедняком, отдавал нуждающимся талер, получив наследство и разбогатев – полталера, а став наследником во второй раз – четверть талера. По словам философа, разбогатев в третий раз, «он не отдаст ничего» (“giver han slet intet”) [Holberg 1751, 233]. В варианте Фонвизина решительная перемена в положении героя происходит лишь однажды, и свой прогноз философ делает, не ожидая продолжения истории. В морали басни № 70 говорится, что «нет ничего смешнее, чем видеть глупых, нелепых и аморальных людей, которые катехизируют и представляются обрабатываемыми, слышать, как пьяница проповедует против пьянства, дурак против глупости, обжора против распущенности» (“Fabelen lærer, at intet er latterligere end at see daarlige, naragtige og u-moraliserede Mennesker at catechisere, og at agere Convertisseurs, at høre en Drukkenbolt at prædike mod Drukkenkab, en Narr mod Daarlighed, og en Fraadser mod Vellyst [Hilberg 1751, 85]). В версии Фонвизина из перечня негодных людей остается лишь пьяница – «Баснь сия учит, что нет смешнее того, как видишь, что пьяница трезвости научает» [Фонвизин 1959, 285]. В финале датской басни № 52 утверждается, что «те, которые тратят много времени и труда на то, чтобы преуспеть в бесполезных вещах, могут вызвать восхищение, но также и презрение» (“at de, som anvende megen Tiid og Arbejde paa at excellere udi u-nyttige Ting, kand tilveyebringe sig Admiration, men tillige Foragt”) [Holberg 1751, 61]. В переводе Фонвизина концовка становится лаконичной, о восхищении потратившими время (а не время и труд) на приобретение бессмысленных умений в ней не сказано ни слова: «Баснь доказывает, что все те, которые употребляют время на обучение бесполезных наук, достойны презрения» [Фонвизин 1959, 295]. Сокращая текст оригинала, Фонвизин передает общее содержание нравоучительных басен, других задач переводчик перед собой не ставит.

Надо отметить, что в сочинениях Хольберга Артаксеркс упоминается нечасто, но непременно как добродетельный и любимый народом монарх. Так, в 114 статье из 4 книги «Нравоучительных мыслей» датский автор приводит историю о встрече объезжающего свои владения царя Артаксеркса с его подданными и врученных ему дарах: «некоторые давали зерно, другие вино, бедняки преподносили сыр и фрукты» (“...nogle gave Korn, andre Viin, og de Fattige gave Ost og Frugt” [Holberg 1744, 584]). Некто же Синетас (Sinætas) был беден настолько, что смог лишь зачерпнуть обеими руками немного воды и протянуть ее Артаксерксу. Царь признал этот дар величайшим и бедняка щедро наградил. Правда, в отличие от пьесы (и басен), это нравоучительное сочинение Хольберга на русский язык пере-

ведено не было

Название пьесы Метастазиио-Хольберга связывает ее с «Артаксерксовым действием» пастора Грегори, и в данном случае не так важно, что в этих сочинениях речь идет о разных персидских правителях, по недоразумению получивших одно и то же имя. Не важно и то, что эти пьесы переведены на русский язык с немецкого и в их европейских версиях содержатся арии. Куда существеннее то обстоятельство, что в них рассказывается о заговоре против законного монарха, намерении исполнителей отдать власть узурпатору, разоблачении преступников и последующем царском суде. Важно также, что введенный в заблуждение Артаксеркс готов приговорить к смерти верного слугу (Мардохея и Арбака), что монарший гнев (не обязательно за организацию царевубийства) вызывает его приближенный и друг – «воевода царев и князь» Аман в «Артаксерксовом действе» или «повелитель царской стражи» Артабан в «Артаксерксе» – и что приговоренные к смерти (или просители) умоляют монарха о пощаде. Оказавшись в схожей ситуации, Артаксерксы Грегори и Метастазиио-Хольберга реагируют на эти просьбы по-разному: первый велит злодеев казнить, второй помиловать. В «Артаксерксовом действе» уличенные заговорщики Багата и Терез взывают к «царю персскому»: «Милосердие! Ох, милосердие», и тот отвечает им: «Отмщение» [Артаксерксово действие 1957, 192–194], злокозненный Аман умоляет о пощаде Эсфирь и Артаксеркса, но царь остается непреклонным: «Ни едино слово слыша не хочу! / Аще ли не виснет сего часа, / все ожидают того [ж]е указу!» [Артаксерксово действие 1957, 273]. В «Артаксерксе» же царь обращается к разоблаченному и достойному смерти Артабану – «Я прощаю тебя за добродетели и за верность сына твоего» [Артаксеркс 1764, 71].

Во всех текстах, ставших источниками пьес Грегори, Метастазиио и Хольберга, отрицательный персонаж погибает по приказу или от руки Артаксеркса и высочайшего помилования не удостоивается. Грегори представляет Артаксеркса государем милосердным, но к преступникам безжалостным («Велите суд вершится без всякого милосердия, аще милостив есмь») [Артаксерксово действие 1957, 202]), Хольберг же – способным пощадить безусловного злодея. Мотивы, которыми руководствовались драматурги, изображая Артаксеркса беспощадным или милосердным, кажутся очевидными: преступный Артабан избегает смерти лишь благодаря расположению царя к его сыну – благородному Арбаку, а разработка в драматическом сочинении библейского сюжета не предполагает существенных отступлений от текста источника. Так, в либретто Г.Р. Державина «Эсфирь» «великодушный, благий и кроткий» Артаксеркс без всякой жалости приговаривает умоляющего о пощаде Амана к смерти и свое решение не отменяет [Демин 2002, 407].

Милосердие Артаксеркса, продемонстрированное им в русской трагедии 1764 г., объясняется, кроме прочего, установками эпохи Екатерины II. К этому же выводу приводит сопоставление разных версий одного и того же текста, напечатанных в конце XVII и в 60-х гг. XVIII в. Уже отмечалось,



что во второй половине XVII – XVIII вв. вступление России в войну сопровождалось изданием «Ектеньи»: в 1687 г. «Ектеньи о победе на агарян», в 1703, 1722, 1742 и 1757 гг. – «Ектеньи на победу на супостаты». В доекатерининское время этот текст включал фрагмент 108 псалма – «Помощниче Христе и избавителю наш, скоро прииди в помощь нашу, пролей гнев твой на злочестивые супостаты (в издании 1687 г. – «безбожные агаряны»), и оружие их сокруши в конец, и грады их разруши, и имя их в век века, и память их с шумом потреби, да уведа, яко имя тебе Господь». В «Ектенье» издания 1768 г. этот отрывок читается иначе: «Помощниче Христе и избавителю наш, скоро прииди в помощь нашу, пролей гнев твой на злочестивые супостаты, и оружие их сокруши в конец, и величеством славы своея умягчи их жестокосердие, да сведят, яко имя тебе Господь сильный в бра-нех и готовый покровитель неповинности» [Цит. по: Люстров 2006, 230].

В русских пьесах XVII–XVIII вв., посвященных «милостивому» Артаксерксу, «перский царь» изображается безжалостным или великодушным, но непременно идеальным и достойным подражания великим монархом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII в. М.; Л., 1957.
2. Артаксеркс, трагедия и две комедии прозою. СПб., 1764.
3. Берков П.Н. Трагедия А.А. Ржевского «Подложный Смирдий» // Театральное наследство. М., 1956. С. 142.
4. Гуськов Н.А. Метастазо // Русско-европейские литературные связи. XVIII век. Энциклопедический словарь. Статьи. СПб., 2008. С. 148–151
5. Демин А.О. Оперное либретто Г.Р. Державина «Эсфирь» // XVIII век. СПб., Сб. 22. 2002. С. 358–409.
6. Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.
7. Люстров М.Ю. Русско-шведские литературные связи в XVIII веке. М., 2006.
8. Рунг Э.В. «Длиннорукий» или «долгорукий»? Греческие прозвища персидских царей // Проблемы истории, филологии, культуры. 2018. № 1. С. 114–122.
9. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006.
10. Софронова Л.А. Российский феатрон: московский любительский театр XVIII века. М., 2007.
11. Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М.: Л., 1959.
12. Artaxerxes et Heroisk Skuespill udi Tre Acter. URL: <http://www.holbergsskrifter.no/holberg-public/view?docId=skuespill%2FArtaxerxes%2FArtaxerxes.page&toc.depth=1&brand=&chunk.id=start> (дата обращения: 1.04.2020)
13. Frische T. Metastasio og Holberg, rokoko og klassicisme. URL: http://www.holbergsskrifter.no/holberg-public/view?docId=skuespill/Artaxerxes/Artaxerxes_innl.page&doc.view=minimal&chunk.id=part1&toc.depth=1&toc.id=part1 (дата обращения: 1.04.2020)
14. Holberg L. Moralske Fabler. Kiøbenhavn, 1751.



15. Holberg L. Moralske Tanker. T. 2. Kiøbenhavn, 1744.

16. Troelsen B. Holbergs Artaxerxes, eller Hvordan man destruerer en opera. URL: http://www.holbergsskrifter.no/holberg-public/view?docId=skuespill/Artaxerxes/Artaxerxes_innl.page&doc.view=minimal&chunk.id=part1&toc.depth=1&toc.id=part1 (дата обращения: 1.04.2020)

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Rung E.V. “Dlinnorukiy” ili “dolgorukiy”? Grecheskiye prozvishecha persidskikh tsarey [“Lengh-armed” or “Long-armed”? Greek Nicknames of Persian Kings]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 2018, no. 1, pp. 114–122. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Gus'kov N.A. Metastazio [Metastasio]. *Russko-evropeyskiye literaturnyye svyazi. 18 vek. Entsiklopedicheskiy slovar'. Stat'i* [Russian-European Literary Relations. 18th Century. Encyclopedic Dictionary. Articles]. St. Petersburg, 2008. (In Russian).

3. Demin A.O. Opernoye libretto G.R. Derzhavina “Esfir” [G.R. Derzhavin's Opera Libretto *Esther*]. *18 vek* [18th Century]. Issue 22. St. Petersburg, 2002, pp. 358–409. (In Russian).

(Monographs)

4. Kleyn I. *Puti kul'turnogo importa. Trudy po russkoy literature 18 veka* [Ways of Cultural Imports. Proceedings of Russian Literature of the 18th Century]. Moscow, 2005. (In Russian).

5. Lyustrov M.Yu. *Russko-shvedskiy literaturnyye svyazi v 18 veke* [Russian-Swedish Literary Relations in the 18th Century]. Moscow, 2006. (In Russian).

6. Sofronova L.A. *Kul'tura skvoz' prizmu poetiki* [Culture through the Prism of Poetics]. Moscow, 2006. (In Russian).

7. Sofronova L.A. *Rossiyskiy featron: moskovskiy lyubitel'skiy teatr 18 veka* [Russian Featron: Moscow Amateur Theater of the 18th Century]. Moscow, 2007. (In Russian).

(Electronic Resources)

8. Artaxerxes et Heroisk Skuespill udi Tre Acter. Available at: <http://www.holbergsskrifter.no/holberg-public/view?docId=skuespill%2FArtaxerxes%2FArtaxerxes.page&toc.depth=1&brand=&chunk.id=start> (accessed 1.04.2020). (In Danish).

9. Frische T. Metastasio og Holberg, rokoko og klassicisme. Available at: http://www.holbergsskrifter.no/holberg-public/view?docId=skuespill/Artaxerxes/Artaxerxes_innl.page&doc.view=minimal&chunk.id=part1&toc.depth=1&toc.id=part1 (accessed 1.04.2020). (In Danish).



10. Troelsen B. Holbergs Artaxerxes, eller Hvordan man destruerer en opera. Available at: http://www.holbergsskrifter.no/holberg-public/view?docId=skuespill/Artaxerxes/Artaxerxes_innl.page&doc.view=minimal&chunk.id=part1&toc.depth=1&toc.id=part1 (accessed 1.04.2020). (In Danish).

Люстров Михаил Юрьевич, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор РАН, заведующий Отделом древнеславянских литератур ИМЛИ РАН; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ. Научные интересы: русская литература XVII–XVIII вв., русско-скандинавские литературные связи в XVIII в.

E-mail: mlustrov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8475-0700

Mikhail Y. Ljustrov, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor of the Russian Academy of Sciences, Head of Old Slavic Literatures Department, IWL RAS; Professor at the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: Russian literature of the 17–18 centuries, Russian-Scandinavian literary relations in the 18th century

E-mail: mlustrov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8475-0700

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00069

Д.М. Магомедова (Москва)

НОЧНАЯ ФИАЛКА В ПОЭЗИИ БЛОКА: РЕАЛИЯ И СИМВОЛИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ*

Аннотация. В статье поставлена проблема генезиса и семантики символа Ночной Фиалки в одноименной поэме Александра Блока (1906). Сюжет поэмы объединяет все самые важные темы и мотивы лирики Блока периода «антитезы» (1904–1907): город, современность, скандинавско-вагнеровская мифология, образы-символы «болото», «стихия», утрата изначального рая и трансформация женского образа, надежда на обновление и возрождение. Проводится анализ родственных образов в мировой литературе: фольклорные легенды, сказки и песни, отождествляющие девушку с цветком, зачастую – с цветком заколдованным; образ «голубого цветка» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген», упоминание о запахе ночной фиалки в «Путевых картинах» Г. Гейне, героиня «Северной симфонии (1-ой героической)» Андрея Белого – королева, как и в поэме Блока, в окружении фиалок. Анализ семантики образа Ночной Фиалки ставит вопрос, какой цветок в представлении Блока носил такое название. В решении этого вопроса главным источником явилась книга двух знаменитых немецких ботаников Б. Ауэрсвальда и Э.А. Россмесслера «Ботанические беседы» (немецкое название – Auerswald B., Rossmässler E.A. Botanische Unterhaltungen zum Verständniss der heimatischen Flora), которую перевел и дополнил профессор А.Н. Бекетов, дед Блока. В «Шестнадцатой беседе», написанной А.Н. Бекетовым, растение Платантера получает русские синонимы «Ночная Фиалка» или «Любка двулистная». Мысль о том, что растения – одушевленные живые существа, неоднократно проводится и в авторских работах Андрея Николаевича Бекетова. По воспоминаниям Блока, он узнавал названия растений во время прогулок с дедом в окрестностях Шахматова. Таким образом, для поэта Ночная Фиалка оказывается тайной тезкой главного прототипа героини его лирики, жены поэта Любови Блок, что выявляет скрытый биографический подтекст поэмы.

Ключевые слова: Александр Блок; символика; генезис; семантика; «Ночная Фиалка»; А.Н. Бекетов; Любка двулистная; скрытый сюжет.

D.M. Magomedova (Moscow)

The Night Violet in Blok's Poetry: Realia and Symbolic Connotations**

Abstract. The article raises the issue of the genesis and semantics of the symbol of the Night Violet in 1906 Alexander Blok's poem of the same name. The plot of the poem combines all the most important themes and motifs of Blok's lyrics of

* Статья написана в ИМЛИ РАН при поддержке гранта РФФИ 18-012-00603.

** The article was written at the Gorky Institute of World Literature carried out on an RFBR grant 18-012-00603.



the so-called period of “antithesis” (1904–1907: the city, modernity, Norse-Wagnerian mythology, “swamp” imagery, “element”, loss of the initial Paradise and transformation of the female image, hope for renewal and rebirth. The analysis of related images in the world literature is carried out: folklore legends, folktales and songs that identify a girl with a flower, often with an enchanted one; the image of the “blue flower” in Novalis’ novel “Heinrich von Ofterdingen”, the mention of the scent of the night violet in “Travel Pictures” by Heinrich Heine, the female protagonist of the “Northern Symphony (aka The First Heroic)” by Andrey Bely is a Princess, as in Blok’s poem, surrounded by violets. The analysis of the semantics of the image of the Night Violet puts forward the question of which flower in Blok’s representation had such a name. In solving this question, the main source was the book of two famous German botanists B. Auerswald and E.A. Rossmessler “Botanical Conversations” (the German title for it “Auerswald B., Rossmässler E.A. Botanische Unterhaltungen zum Verständniss der heimatlichen Flora”), which was translated and supplemented by Professor A.N. Beketov, Blok’s grandfather. In the “Sixteenth Conversation”, written by A.N. Beketov, the Plat- anter plant receives the Russian synonyms “Night Violet” or “two-leafed Lubka”. The idea that plants are animate living creatures is repeated in the works of Andrey Beketov. According to Blok’s recollections, he learned the names of the plants while walking with his grandfather in the vicinity of Shakhmatovo. Thus, for the poet, the Night Violet turns out to be the secret namesake of the main prototype of the female protagonist of his lyrics, the poet’s wife Lyubov Blok, which reveals the hidden biographical subtext of the poem.

Key words: Alexander Blok; symbolism; genesis; semantics; “The Night Violet”; A.N. Beketov; two-leafed Lubka; hidden plot.

4 декабря 1905 г. близкий друг Блока Е.П. Иванов записал в дневнике: «Получил письмо от А. Блока. О сне с 15 на 16-е» [Иванов 2018, 116]. В этом письме, посланном 3 декабря, Блок сообщал о своем сне так: «16 ноября мне приснилось нечто, чем я живу до сих пор. Такие изумительные сны бывают раз в год – два года» [Блок 1965, 142. Выделено Блоком. – Д.М.]. Описание этого сна находим в записной книжке Блока № 11, в первом наброске поэмы под заголовком: «Самое важное (сон с 16 на 17 ноября)». Современный читатель может прочесть этот текст в разделе «Другие редакции и варианты» 2 тома ПАСС Блока [Блок 1997–2014, II, 247–250]. Полгода шла работа над первоначальным описанием сна, и в мае 1906 г. Блок уже читал друзьям законченную поэму «Ночная Фиалка» с подзаголовком «Сон». В примечаниях ко второму тому «лирической трилогии» Блок пояснил: «Эта поэма – почти точное описание виденного мною сна» [Блок 1997–2014, II, 220]. Строго говоря, это не совсем так: достаточно сравнить первоначальную запись и окончательный текст поэмы, чтобы увидеть, что во сне не было ни спящих скандинавских владык и воинов, ни шума моря и мотива Нечаянной Радости.

Впервые Блок опубликовал поэму в сборнике «Нечаянная Радость» 1907 г. О том, как важна эта поэма для всего сборника, свидетельствуют несколько фактов.



Во-первых, Блок первоначально намеревался назвать весь сборник так, как называется поэма – «Ночная Фиалка».

Во-вторых, в предисловии к сборнику Блок особо выделил тему Ночной Фиалки: «Нечаянная Радость близка. Она смотрит в глаза мне в глаза мне очами синими, бездонными, как очи королевны Ночной Фиалки, которая молчит и прядет. И я смотрю на нее, но вижу ее как бы во сне. Между нами нет ничего неразгаданного, но мы все еще незнакомы друг другу» [Блок 1997–2014, II, 215]. Необходимо отметить, что «очи синие, бездонные» связывают «Ночную Фиалку» еще с одним ключевым произведением этого времени – стихотворением «Незнакомка».

В-третьих, поэма не просто входит в сборник «Нечаянная Радость», она завершает его: обычно в начале и в конце сборника помещаются тексты, которые концентрируют в себе самые значимые для всей книги тематические и мотивные комплексы.

И действительно, все самые важные темы и мотивы лирики Блока этого периода – город, современность, скандинавско-вагнеровская мифология, «болото», «стихия», утрата изначального рая и трансформация женского образа, надежда на обновление и возрождение – объединены в сюжете «Ночной Фиалки».

Но, несмотря на все значение этой поэмы, критики при жизни Блока писали о ней очень мало. Поэма казалась им «странной», «невнятной», скучной, даже «бредовой». См., напр., отзыв Н.Я. Абрамовича: «“Ночная фиалка” – поэма без содержания, без образов, какой-то скучный бред, длинный и утомительный» [Абрамович 1907, 93. Паг. 3-я], а также свод отзывов о поэме в глубоком и обстоятельном комментарии в Полном академическом собрании сочинений [Блок 1997–2014, II, 583–584]. Столь же невнимательно рассматривалась эта поэма в позднейших литературоведческих работах о Блоке: как правило, упоминали ее очень бегло, называли «аллегорией», видели в ней прежде всего «развенчание» мистицизма, прощание поэта с юношеским идеалом, революционные предчувствия. Ср.: «Аллегория “Ночной Фиалки” – не аллегория событий и действий, это аллегория размышлений и ощущений» [Долгополов 1964, 60]. И лишь к 100-летию Блока в махачкалинском малотиражном сборнике появилась статья С.Н. Бройтмана «Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока “Ночная Фиалка”», в которой содержался тонкий и подробный анализ структуры поэмы [Бройтман 1980, 21–35; Ре-публикация: Бройтман 2008, 233–252]. Позднее была опубликована статья С.Ю. Ясенского «Роль и значение реминисценций и аллюзий в поэме “Ночная Фиалка”», описывающая многообразные источники поэмы [Ясенский 1991, 64–77]. Современный комментарий к поэме во 2 томе ПАСС Блока учитывает все, что было сделано наукой в последние десятилетия, и на сегодняшний день это наиболее полный компендиум сведений о творческой истории поэмы, о ее генезисе, о связях с другими текстами Блока. И все же кое-что не учтено и в этом комментарии. Но прежде, чем об этом говорить, укажем на те источники поэмы, которые сегодня более или менее выявлены и признаны



в науке о Блоке.

То, что героиня поэмы – одновременно и «некрасивая девушка с неприметным лицом», и королева, сидящая за бесконечной пряжей, и цветок Ночной Фиалки, заставляет вспомнить о фольклорных легендах, сказках и песнях, отождествляющих девушку с цветком, зачастую – с цветком заколдованным (например, королева Шиповничек в немецких сказках). У Блока такое отождествление – и, кажется, именно с ночной фиалкой! – мы встречаем задолго до поэмы «Ночная Фиалка». Еще в стихотворении 1902 г. «Стою у власти, душой одинок...» он писал:

Стою у власти, душой одинок,
Владыка земной красоты.
Ты, полный страсти ночной цветок,
Полюбила мои черты.
[Блок 1997–2014, I, 135]

В литературе Нового времени прежде всего следует назвать неоконченный роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», в котором множество переключений с поэмой Блока [Дьёндьёши 2004, 19–58]. Главная же состоит в том, что уже в первой главе герой романа видит во сне голубой цветок и отождествляет его с далекой возлюбленной. Об этом романе Блок упомянул в своих тетрадях «Моя декламация...»: «Г<енрих> ф<он> Офтердинген (герой романа Новалиса) проводит жизнь в погоне за “голубым цветком” (символ идеальной поэзии): “Жизнь становится сновидением, а сновидение – жизнью”» [РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. № 175. Л. 95].

У Новалиса голубой цветок не отождествляется ни с одним реальным земным цветком. Но у Генриха Гейне, которым был одновременно и наследником, и ироническим критиком немецких романтиков начала XIX в., в его «Путевых картинах», герой вспоминает об умершей возлюбленной по имени Мария и о запахе ночных фиалок в комнате, где стоял гроб с ее телом. И этот текст был хорошо знаком Блоку. В его библиотеке сохранилось Полное собрание сочинений Г. Гейне в 6 т. (СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1904). «Путевые картины» напечатаны в Т. 2. В упомянутом фрагменте Блок не только подчеркнул слова «ночная фиалка», но и сделал надпись на полях: «Отнош<ение>. к романт<изму> и тоска по голуб<ому> цветку» [Библиотека А.А. Блока 1984, 196].

У Андрея Белого в «Северной симфонии (1-ой героической)», тоже немало переключений с поэмой Блока. Ее героиня – королева северной страны, уединенно живущая в лесной глуши. Престарелый король называет ее «одиноким северным цветком», у нее «синие очи», а у ручья в лесу цветут «голубые фиалки» [отмечено: Ясенский 1991, 72].

Но заметим: у Блока, в отличие от Новалиса и Белого, меняется цвет: он не голубой, а лиловый, фиолетовый. Говоря о первом своем впечатлении от рассказа Блока о «Ночной Фиалке», Андрей Белый вспоминает прежде всего об изменении цвета: «Он пытался мне выразить, что теперь он



пришел к удивительному, очень важному внутреннему знанию; знание связалось с восприятием сильно-пахнущего фиалкою темно-лилового цвета» [Белый Андрей 1997, 192]. Для Белого, по его признанию, существовали три основных священных цвета: белый, голубой и пурпурный. Все три цвета – чистые, не смешанные. Но когда в сакральный голубой проникает пурпур, цвет смешивается и становится демоническим. Для Блока лилово-зеленая гамма была связана прежде всего с творчеством Врубеля, с его Демоном (позднее он скажет об этом в статьях 1910-х гг.). Вот почему те, кто владел ключом к языку символов Блока, самые близкие ему люди, такие, как Андрей Белый и даже Л.Д. Блок, увидели в этой поэме прежде всего «помрачение» прежнего идеала.

Обратим особое внимание: по свидетельству Е.П. Иванова, Любовь Дмитриевна отнеслась к поэме настороженно. В своем дневнике он записал: «Любе не нравится тревога» [Иванов 2018, 141]. В чем могла заключаться причина этой тревоги?

Прежде, чем ответить на этот вопрос, зададим еще один, на первый взгляд с первым не связанный: а какой именно цветок Блок называл ночной фиалкой?

В статье С.Ю. Ясенского и в комментариях Академического собрания сочинений говорится, что речь идет о так называемой ночной красавице, маттиоле, гесперис, вечернице, или, по-латыни, *Hesperis matronalis* [Ясенский 1991, 70; Блок 1997–2014, II, 584]. Растение довольно высокое – до 100 см., у него крупные цветы, около 2 см в диаметре, фиолетового, белого или пурпурного цвета. Растение яркое, заметное, но в справочниках оно описывается не столько как дикорастущее, сколько как... декоративное садовое. Встречается ли этот цветок среди шахматовской флоры, неизвестно, зато точно известно, что в северных лесах, вокруг Петербурга и в Карелии не встречается. Если описанный Блоком болотистый лес относится к петербургской флоре, то вечерниц там просто не могло быть. Единственное место, где Блок мог видеть его в Петербурге – это ботанический сад, который его дед Андрей Николаевич Бекетов создал при университете.

Но повсеместно, и в окрестностях Шахматова, и в лесах под Петербургом растет еще один цветок, тоже называемый ночной фиалкой. Научное название этого цветка по-русски – Любка двулистная, по-латыни – *Platanthera bifolia*. На вид более скромный, бело-зеленый, причудливой формы, немного напоминающий ландыш, с сильным ароматом, этот цветок знаком всем жителям Москвы и Подмосковья. Когда мать Л.Д. Менделеевой Анна Ивановна рассказывает, как они с крошечной девятимесячной Любой приехали в гости в Шахматово и как маленький Саша Блок пришел с прогулки с дедом и принес букетик ночных фиалок, скорее всего это была именно Любка двулистная, а не вечерницы. Как рассказывает далее Анна Ивановна, «букет он подал Любе, которую держала на руках няня. Это были первые цветы, полученные ею от своего будущего мужа» [Менделеева 1980, 73].

Почему эта версия представляется более вероятной?



Как вспоминает Мария Андреевна Бекетова [Бекетова 1990, 38] и как утверждает Блок в своей Автобиографии (1915), знания по ботанике пришли к нему от деда, от совместных прогулок в окрестностях Шахматова в поисках растений для гербариев: «Мои собственные воспоминания о дедке – очень хорошие; мы часами бродили с ним по лугам, болотам и дебрям; иногда делали десятки верст, заблудившись в лесу; выкапывали с корнями травы и злаки для ботанической коллекции; при этом он называл растения и, определяя их, учил меня начаткам ботаники, так что я помню и теперь много ботанических названий» [Блок 1960–1963, VII, 8].

Какое же растение называл ночной фиалкой Андрей Николаевич Бекетов? Ответить на этот вопрос оказалось очень просто. Среди его работ есть перевод, а вернее, свободное переложение труда двух знаменитых немецких ботаников Б. Ауэрсвальда и Э.А. Россмесслера «Ботанические беседы» (изд. 3-е, исправленное и дополненное переводчиком. М., 1898). Эта книга выдержала в России несколько изданий, и нет сомнений в том, что она была в домашней бекетовской библиотеке. Как писал А.Н. Бекетов в предисловии переводчика, ему «кое-что пришлось <...> изменить, кое-что прибавить, чтобы она во всех отношениях была полезна нашим соотечественникам. <...> Изменения касались особенно времени цветения растений, распространения их, описания лишних видов, встречающихся в России и не водящихся в Германии». Переводчик признавался: «Более всего затруднила меня терминология. <...> Я должен был многие выражения изобретать вновь» [Ауэрсвальд, Россмесслер 1898, V]. О Любке двулистной говорится в Шестнадцатой беседе (С. 116–126), и нет сомнения, что описание и название его принадлежит не немецким авторам, а переводчику:

«Это растение водится не только по всей Европе, но распространено также по всей Русской империи, не исключая северных пределов Финляндии, Архангельской губернии и Сибири до Камчатки включительно. На севере цветет она в конце июня, на юге – в начале мая, в Москве – в начале июня. *Любка* растет по лугам и особенно любит светлые рощи, которые наполняет прекрасным, сильным ароматом своих зеленовато-белых цветов.

Платантера <...> имеет несколько народных названий. Из них малороссийское – *Любка* показалось нам лучше и удобнее других по краткости. Около Москвы Любку называют *Ночною Фиалкою* и *Кукушкиными Слезками*» [Ауэрсвальд, Россмесслер 1898, 116].

Еще одно интересное замечание авторов Шестнадцатой беседы заключается в том, что Любка не может обходиться без пруда или болота: «Осушение болот и прудов уничтожает множество редких болотных и водяных растений» (С. 122), и, наконец, обнаруженное авторами книги сходство цветков Любки с разными фигурами «башмачков, мух, пауков, даже человеческого лица» (С. 124). Кстати, мысль о том, что растения – истинно одушевленные живые существа, неоднократно проводится и в авторских

работах Андрея Николаевича Бекетова.

Таким образом, Ночная Фиалка оказывается... тайной тезкой Любови Дмитриевны, Любы. И связь образа королевы Ночной Фиалки с героиней «Стихов о Прекрасной Даме», и биографический подтекст поэмы получают дополнительную мотивацию в неназванном, но подразумеваемом общем имени.

Итак, если мы примем гипотезу о том, что Ночная Фиалка – это Любка двулистая, то станет понятна и тревога Любови Дмитриевны, проявленная при первом чтении поэмы: героиня лирики Блока, которую она привыкла отождествлять с собой, погружается в мир сна, близкого к смерти, а за стенами ее оцепеневшего мира слышатся раскаты волн, и именно оттуда, из чужого для нее мира может прийти Нечаянная Радость. Таков неявный биографический подтекст поэмы, которая, правда, заканчивается так, что оба мира – и мир сна, и мир яви неожиданно совмещаются и возрождаются: «И Нечаянно Радость придет / И пребудет она совершенной. / И Ночная Фиалка цветет» [Блок 1997–2014, II, 33].

Против этой гипотезы говорит только одно: Блок настаивает на том, что Ночная Фиалка лиловая или фиолетовая, а Любка – зеленовато-белая. Е.П. Иванов даже недоумевал при первом чтении поэмы: «(Красное вино), говорит, фиолетового цвета, а фиалка ведь белая, а не красная, говорю я» [Иванов 2018, 141]. Ответа Блока в дневнике Иванова нет. Конечно, можно предположить, что в вечернее время ночная фиалка действительно приобретает лилово-зеленый цвет. Более смелой гипотезой будет возможность совмещения в тексте поэмы Блока впечатлений сразу от двух, а то и трех цветов: Любки двулистной, фиалки трехцветной и маттиолы (гесперис). Иными словами, реальные впечатления, формирующие образ цветка, так же полигенетичны, как и книжные источники поэмы.

ЛИТЕРАТУРА

1. А<брамо>вич Н. Рец. на кн.: Блок А. Нечаянная Радость. – М., 1907 // Образование. 1907. № 2а. С. 92–94 (паг. 3-я).
2. Ауэрсвальд Б., Россмесслер Э.А. Ботанические беседы. Изд. 3-е, исправленное и дополненное переводчиком. М., 1898.
3. Бекетова М.А. Александр Блок: биографический очерк // Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990.
4. Белый Андрей. Воспоминания о Блоке // Белый Андрей. О Блоке: воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997.
5. Библиотека А.А. Блока: описание. Кн. 1. Л., 1984.
6. Блок А.А. Записные книжки 1901–1920. М., 1965.
7. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1997–2014. Т. 1–8, издание продолжается.
8. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1960–1963.
9. Бройтман С.Н. Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока «Ночная Фиалка» // Художественный текст и литературный жанр. Махачкала,



1980. С. 21–35.

10. Бройтман С.Н. Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока «Ночная Фиалка» // Шахматовский вестник. Вып. 9. М., 2008. С. 233–252 (ре-публикация).

11. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. М.; Л., 1964.

12. Дьёндьёши М. А. Блок и немецкая культура: Новалис, Гейне, Ницше, Вагнер. Frankfurt am Main, 2004.

13. Иванов Е.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок и Евгений Иванов: в 2 кн. Кн. 2. Е.П. Иванов. Воспоминания о Блоке. Статьи / сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. О.Л. Фетисенко. СПб., 2018. С. 77–410.

14. Менделеева А.И. А.А. Блок // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 70–80.

15. Ясенский С.Ю. Роль и значение реминисценций и аллюзий в поэме «Ночная Фиалка» // Александр Блок: исследования и материалы. Л., 1991. С. 64–77.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Researches Papers)

1. Broytman S.N. Zhanrovo-kompozitsionnoye svoyeobraziye poemy A. Bloka “Nochnaya Fialka” [The Genre and Composition Peculiarities of A. Blok’s Poem “The Night Violet”]. *Khudozhestvennyy tekst i literaturnyy zhanr* [Literary Text and Literary Genre]. Makhachkala, 1980, pp. 21–35. (In Russian).

2. Broytman S.N. Zhanrovo-kompozitsionnoye svoyeobraziye poemy A. Bloka “Nochnaya Fialka” [The Genre and Composition Peculiarities of A. Blok’s Poem “The Night Violet”]. *Shakhmatovskiy vestnik* [The Shakhmatovo Bulletin]. Issue 9. Moscow, 2008, pp. 233–252. (In Russian, re-publishing).

3. Yasenskiy S.Yu. Rol’ i znacheniyе reministsentsiy i allyuziy v poeme “Nochnaya Fialka” [The Role and Meaning of Reminiscences and Allusions in the Poem “The Night Violet”]. *Aleksandr Blok: issledovaniya i materialy* [Alexander Blok: Studies and Materials]. Leningrad, 1991, pp. 64–77. (In Russian).

(Monographs)

4. Dolgopolov L.K. *Poemy Bloka i russkaya poema kontsa 19 – nachala 20 vekov* [Blok’s Poems and the Russian Poem of the End of the 19th – Beginning of the 20th Centuries]. Moscow, Leningrad, 1964. (In Russian)

5. Gyongyosi M. *A. Blok i nemetskaya kul’tura: Novalis, Geyne, Nitshe, Vagner* [Blok and the German culture: Novalis, Heine, Nietzsche, Wagner]. Frankfurt am Main, 2004. (In Russian).

Магомедова Дина Махмудовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Российский государственный гуманитарный университет.



Доктор филологических наук, профессор. Ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ. Круг научных интересов: история русской литературы Серебряного века, поэтика и эстетика русского символизма, текстология, теория лирических жанров.

E-mail: dinamagom@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5299-3361

Dina M. Magomedova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor. Leading Researcher, IWL RAS; Professor at the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: history of the Silver Age Russian literature. Poetics and aesthetics of Russian symbolism, textual studies, the theory of lyrical genres.

E-mail: dinamagom@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5299-3361

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00070

Е.А. Андрущенко (Москва)

К ИСТОРИИ ТЕКСТА СТАТЬИ Д. МЕРЕЖКОВСКОГО «РЕВОЛЮЦИЯ И РЕЛИГИЯ»*

Аннотация. В статье анализируется история текста статьи Д. Мережковского «Революция и религия». Она могла бы оставаться текстологической проблемой, представляющей интерес для узкого круга специалистов, работающих над подготовкой текстов к публикации, если бы не выводы, которые можно сделать на основе ее изучения. История текста статьи свидетельствует о движении идей Д. Мережковского и уточняет представления об эволюции его взглядов. В работе над редакциями статьи – первой журнальной (1907), второй, вошедшей в сборник «Не мир, но меч. К будущей критике христианства» (1908), воспроизведенной без изменения текста в обоих Полных собраниях сочинений писателя, и «французской», опубликованной в сборнике «Le Tzar et la Révolution» (1907), – очевидно стремление писателя ввести в текст несколько принципиальных дополнений. В ходе анализа устанавливается последовательность редакций статьи и осмысливается характер переработки текста. Начав с популяризации легенды о Пресвитере Иоанне и мысли о плодотворном единстве православия и самодержавия в книге «Л. Толстой и Достоевский», Д. Мережковский подошел к отрицанию положительного смысла самодержавия. К статье «Революция и религия» стягиваются темы, затронутые в исследованиях начала 1900-х гг., в ней разрабатывается проблематика произведений, написанных между двумя русскими революциями. Идея религиозной революции, намеченная в статье «Революция и религия» и выраженная через документы декабризма, получила полноценное развитие в произведениях писателя 1910-х гг.

Ключевые слова: Мережковский; история текста; редакции статьи; источники; восстание декабристов; христианское государство; православный царь.

Е.А. Andrushchenko (Moscow)

To the History of the Text of D. Merezhkovsky's Article “Revolution and Religion”**

Abstract. The article analyzes the textual history of D. Merezhkovsky's article “Revolution and Religion”. It could remain purely a problem of textual criticism, of interest only to a small group of experts dealing with preparing texts for publication, if not for the conclusions that can be drawn from studying it. The history of the article's

* Работа выполнена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 20-18-00003).

** The work was done at A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project number 20-18-00003).

text indicates the development of D. Merezhkovsky's ideas and clarifies the perception of how his views evolved. In his work on the article – its first journal version (1907), the second version, included in the collection “Not peace, but a sword. Towards a future criticism of Christianity” (1908) and reproduced without changes in both editions of the writer's complete works, and finally the “French” version published in the collection “Le Tzar et la Révolution” (1907) – the writer evidently strives to introduce several principal additions into the text. The analysis establishes the sequence of the article's versions and comprehends the nature of reworking its text. Having started from the popularization of the legend of Prester John and the idea of a fruitful unity between Orthodoxy and autocracy in his book “L. Tolstoy and Dostoevsky”, D. Merezhkovsky proceeded to reject the positive connotation of autocracy. Subjects raised in his studies of the early 1900s converge to the article “Revolution and Religion”, which develops the problems found in the works written between the two Russian revolutions. The concept of a religious upheaval, outlined in the article “Revolution and Religion” and shaped through the documents of Decembrism, was fully developed in the writer's works of the 1910s.

Key words: Merezhkovsky; textual history; article versions; sources; Decembrist revolt; Christian state; Orthodox tsar.

Статья Д. Мережковского «Революция и религия» впервые опубликована в журнале «Русская мысль» в 1907 г. [Мережковский 1907, 2, 64–85; 3, 17–34]. Через год она была включена в сборник его статей «Не мир, но меч. К будущей критике христианства» (1908) [Мережковский 1908, 41–117], а позднее без изменений текста в составе этого сборника вошла в оба Полных собрания сочинений писателя. В примечании к первой публикации Д. Мережковский писал, что «некоторые места в заключительной части этой статьи не могли в настоящее время появиться в России, по условиям русской так называемой “свободы печати”. Эти места, очень важные для основной мысли автора, будут восстановлены в сборнике статей на французском языке, под заглавием *Le Tzar et la Révolution*, который появится осенью текущего года в Париже» [Мережковский 1907, 3, 34].

В предисловии к первому русскому изданию этого сборника М. Павлова подвергает сомнению правомерность отсылок к цензурным затруднениям: «...с подобным мнением едва ли можно согласиться безоговорочно. Прежде всего потому, что предисловие к изданию и основополагающая в “Le Tzar et la Révolution” статья “Религия и революция” были без каких-то конъюнктурных изменений включены в сборник Мережковского “Не мир, но меч”, изданный в 1908 г. М.В. Пирожковым» [Павлова 1999, 7–8]. Это не совсем так. Текст статьи «Революция и религия» в сборнике «Не мир, но меч» отличается от текста первой публикации и названием (перестановкой слов), и объемом. Изменения текста проведены в двух направлениях. Д. Мережковский расширял его за счет важных для проблематики моментов (вторая редакция), а при подготовке статьи для сборника “Le Tzar et la Révolution” адаптировал для французского читателя, пояснил некоторые русские имена и реалии, уточнил отдельные оценки («французская»



редакция). Судя по тому, что вставки во «французской» редакции иногда находятся внутри текста, отсутствующего в первой редакции статьи, они вносились именно во вторую редакцию.

История текста статьи «Революция и религия», на наш взгляд, требует специального изучения. Она могла бы оставаться лишь текстологической проблемой, если бы не выводы, которые можно сделать на основе ее изучения. История этого текста свидетельствует о движении идей Д. Мережковского, к нему стягиваются темы, затронутые писателем в статьях начала 1900-х гг., и в нем разрабатывается проблематика произведений, написанных между двумя революциями.

Публикуя статью в журнале «Русская мысль», писатель включался в полемику о смысле первой русской революции. Контекст его публикаций тех лет [Холиков 2013, 79–87] свидетельствует о постановке нескольких общественно важных проблем. В 1906 г. он напечатал статью «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)» и на шумевшую статью «Грядущий Хам», статьи «Чехов и Горький» и «Страшный суд над русской интеллигенцией». Интенсивность публикаций, совпадение интенций и некоторых источников статей свидетельствуют о напряженности исканий писателя: они подробно рассмотрены в статье М. Павловой [Павлова 1999, 7–54].

О том, что у Д. Мережковского оставался материал, не вошедший в журнальную редакцию статьи, говорит один из источников. В III главе второй редакции автор цитирует фрагмент из «Православного катехизиса» С. Муравьева-Апостола: он позднее упоминается в брошюре «Первенцы свободы. История восстания 14-го декабря 1825 г.» (1917), в статье «Ангел революции» (1917) и в романе «14 декабря» (1918). Во второй редакции статьи цитата из «Катехизиса» приводится в таком варианте:

«Вопрос. Не сам ли Бог учредил самодержавие?

Ответ. Бог в области своей никогда не учреждал зла. Злая власть не может быть от Бога.

Вопрос. Какое правление сходно с законом Божиим?

Ответ. Такое, где нет царей. Бог создал нас всех равными.

Вопрос. Стало быть, Бог не любит царей?

Ответ. Нет. Они прокляты суть от Бога, яко притеснители народа, а Бог есть Человеколюбец. Да прочтет каждый, желающий знать суд Божий о царях, Книгу Царств, главу восьмую: Возопиете в то время из-за царя вашего, которого выбрали вы себе, но не услышит вас Господь. – Итак, избрание царей противно воле Божией.

Вопрос. Что же святой закон наш повелевает делать русскому народу и воинству?

Ответ. Раскаяться в долгом раболепствии и, ополчась против тиранства и нечестия, поклониться, да будет всем един Царь на небеси и на земли – Иисус Христос» [Мережковский 1908, 58].



В годы работы Д. Мережковского над статьей этот текст в разных вариантах воспроизводился в издании Т. Шимана «Убиение Павла I и восшествие на престол Николая I» [Шиман 1902, 409–412], в сборнике «Из писем и показаний декабристов (Критика современного состояния России и планы будущего устройства)» [Из писем и показаний... 1906, 86–87], в статье П. Щеголева «Катехизис Сергея Муравьева-Апостола. К истории агитационной литературы декабристов» [Щеголев 1908, 55]. Сличение цитаты во второй редакции статьи с этими публикациями свидетельствует о том, что писатель свел воедино разные пункты; первого вопроса и ответа нет ни в одном из вариантов документа. Во всех редакциях цитата из «Православного катехизиса» предшествует фрагмент, содержащий характерное высказывание К. Рыльева: «Такими сочинениями удобнее всего действовать на умы народа» [Мережковский 1907, 2, 72]. Оно приводится в издании «Из писем и показаний декабристов...» [Из писем и показаний... 1906, 161–196], так что, возможно, и текст «Катехизиса» Д. Мережковский выписал из него.

С ним связан и финал III главы статьи, ощутимо расширенной по сравнению с первой публикацией. Во второй редакции ее завершает такой абзац:

«Приходило ли, однако, в голову составителям “Православного Катехизиса”, что он столь же не православный, как и не самодержавный? Русские святители не могли бы, конечно, не согласиться с мнением русского царя “Quelle infamie! – Какая гнусность!” И согласились, действительно. После усмирения Декабрьского бунта, Св. Синоду поручено было составить благодарственный молебен “на испровержение крамолы”. Молебен составили и служили торжественно перед народом в Петербурге, на Исаакиевской площади, в Москве и других городах России. В последней ектении возглашалось: “Еще молимся о еже приятии Господу Спасителю нашему исповедания и благодарения нас, недостойных рабов Своих, яко от неистовствующие крамолы, злоумышлявшие на испровержение веры православные и престола и на разорение Царства Российского, явил есть нам заступление и спасение Свое”. Так царство Божие русский царь объявил “гнусностью”, а русская церковь – “крамолою”» [Мережковский 1908, 60–61].

В этот фрагмент включены цитаты из материалов, с которыми Д. Мережковский, по-видимому, ознакомился в рукописях: они и сегодня хранятся в архиве [По доношению Серафима... 1826, 8-об.]. В том же контексте они вошли в его роман «14 декабря».

Переработке также подверглись главы, посвященные П. Чаадаеву и Вл. Соловьеву: о каждом из них Д. Мережковский позднее опубликовал отдельные статьи («Чаадаев. 1794–1856», 1915; «Немой пророк (О Вл. Соловьеве)», 1909, «В.С. Соловьев», 1915). Очевидно, что изменения текста были вызваны потребностью уточнить сказанное в первой редакции статьи. Так, в начале IV главы в первой редакции Д. Мережковский писал о П. Чаадаеве: «Если бы он прочел “Православный Катехизис” бра-



тьев Муравьевых, то, конечно, понял бы, что “Катехизис” этот столь же не православен, как не самодержавен» [Мережковский 1907, 2, 74]. Во второй редакции этот абзац завершается таким фрагментом:

«Именно он, Чаадаев, первый, понял, что самодержавие, вера в русское царство и православие, вера в русского Бога, – два исторические явления одной и той же метафизической сущности, так что отрицающий одно из них не может не отрицать и другое. Он первый из образованных русских людей не только усомнился в простодушной народной истине: “на что лучше русского Бога?” – не только искал, но и нашел “другого Бога”, другое царство» [Мережковский 1908, 62].

Он созвучен поздней статье о П. Чаадаеве; сохранилось в ней и соотнесение философа с литературными мифологемами Д. Мережковского: с пушкинским Бедным Рыцарем и с Чацким.

В VIII главке первой редакции Д. Мережковский писал о Вл. Соловьеве: «...когда мечтает он о воссоединении Церквей, православной и католической, то соблазняется соединением православного самодержавия, символа царства вселенского, с римским папством, символом священства вселенского, как будто можно две мертвые личины, папу и кесаря, соединить в один лик живого Христа, единого Царя и Священника» [Мережковский 1907, 2, 84] и во второй редакции уточнял: «две лжи в одну истину» [Мережковский 1908, 80]. Следующий абзац начинается с совпадающего во всех редакциях предложения: «Вл. Соловьев не понял или недостаточно понял всю неразрешимость антиномии между государством и Церковью», которое во второй редакции продолжается так: «...еще в меньшей мере, чем Достоевский, понял он, что истинная “церковь даже и в компромисс временный с государством сочетаться не может, – тут нельзя уже в сделки вступать”, и что единственный реальный путь к Царству Божьему, Боговластию, есть разрушение всех человеческих царств, то есть величайшая из всех революций» [Мережковский 1908, 80]. Во «французской» редакции фрагмент «еще в меньшей мере, ~ в сделки вступать» исключен [Мережковский 1999, 162], вероятно, потому, что эти слова принадлежат не Ф. Достоевскому как мыслителю, а персонажу его романа «Братья Карамазовы» [Достоевский 1976, 60] и непосредственно мысли писателя не выражают.

В первой редакции статьи Д. Мережковский говорил о письме Л. Толстого к Александру III с просьбой помиловать цареубийц: «Верил же, значит, и Л. Толстой, где-то в самой тайной глубине сердца своего, верил, может быть, не меньше Достоевского, в святынню православного самодержавия» [Мережковский 1907, 2, 82]. Во второй редакции абзац завершается фрагментом, отсутствующим в первой: «Есть же, значит, какой-то страшный соблазн в этом самом русском из русских безумий: царь – “Помазанник Божий”; царь – *Христос*, ибо Христос и значит “Помазанник Божий”» [Мережковский 1908, 77]. Далее во всех редакциях статьи следует: «Толстой отправил письмо свое будущему обер-прокурору



Св. Синода К.П. Победоносцеву, одному из ближайших друзей покойного Достоевского, для передачи государю. Но Победоносцев отказался от передачи и объяснил отказ тем, что смотрит на христианство не так, как Толстой» [Мережковский 1908, 77]. Далее на текст второй редакции накладывается правка во «французской». Представим их так: текст первой редакции – обычным шрифтом, «французской» – с подчеркиванием, второй редакции – полужирным: «Христос, простивший собственных убийц, не простил бы, по мнению Победоносцева, убийц **русского царя**. **Это и значит то, что всегда значило православное самодержавие: русский царь – иной Христос**» [Мережковский 1908, 77–78; Мережковский 1999, 159]. Во «французской» редакции автор смягчает свой вывод о позиции К. Победоносцева. Во второй редакции его мнение звучит более утвердительно: «Но Победоносцев отказался от передачи и объяснил отказ тем, что смотрит на христианство не так, как Толстой: Христос не простил бы убийц русского царя» [Мережковский 1908, 77]. Абзац во второй редакции завершается таким выводом: «Письмо все-таки было передано Александру III через другие руки. Но царь ничего не ответил и казнил цареубийц. С этого времени Толстой начал проповедовать религиозную анархию» [Мережковский 1908, 78]. Удивительна связь, установленная здесь между обращением Л. Толстого к царю и характером его религиозности. Никогда прежде в своих исследованиях Д. Мережковский так не судил о причинах его критического отношения к христианству. В книге «Л. Толстой и Достоевский» Д. Мережковский довольно ясно изложил свое понимание причин борьбы писателя с церковью, его бунта против догматов, «опошления» им мистического смысла христианства. Но между попыткой Л. Толстого спасти цареубийц и его учением все же не устанавливалась прямая причинно-следственная связь: Д. Мережковский провел ее в риторических целях.

Наиболее существенное отличие второй редакции от первой состоит в двух фрагментах, вписанных в последнюю главку. После фрагмента: «Во всяком случае, не случайное совпадение, повторяю, то, что русскую революцией последние судьбы самодержавия и отделением церкви от государства во Франции последние судьбы папства решаются одновременно: это две половины одного всемирного переворота, два начала одного великого конца» [Мережковский 1908, 114] Д. Мережковский вписал абзац:

«Самодержавие, в том особенном религиозном смысле, в каком оно существует в России, никогда не существовало в Западной Европе. Там религиозный смысл монархии истощен и ослаблен сначала духовным самодержавием пап, потом реформацией и, наконец, революцией. Вот почему западноевропейские монархии могли быть ограничены народным представительством. Русский самодержец не может ограничить собственной власти, потому что источник ее в абсолютной святине, в помазании Божиим, которого нельзя умерить никакой относительно человеческою мерою. Помазанник Божий – или самодержец, или ничто. Конституция в России менее возможна, чем республика. Самодержавие, как цар-



ство Человекобожества, – такая же безумная химера, неосуществимая утопия, как тот рай земной, царство человечества без Бога, о котором мечтают самые крайние и отвлеченные анархисты. Как папа, если бы даже захотел, не мог бы отречься от первосвященства, так царь – от самодержавия. Нельзя погнуть, можно только разбить стекло; нельзя ограничить, можно только уничтожить самодержавие» [Мережковский 1908, 114–115].

Этот фрагмент демонстрирует тот путь, который он прошел от книги «Л. Толстой и Достоевский» до статьи «Революция и религия». Завершая публикацию книги в 1902 г., он описывал религиозный проект, существенно отличающийся от его последующей идеи Церкви Третьего Завета. В эти годы Д. Мережковский сочувствовал идеям Н. Гоголя как автора «Переписки с друзьями...» и Ф. Достоевского, создателя «Дневника писателя». В заключении к своей книге он утверждал, что православие является единственной формой, «в которой выразилось религиозное сознание русского народа», излагал мысль о соединении православия и самодержавия под сенью легендарного Пресвитера Иоанна, будущего православного царя, который осуществит ожидаемое народом «священное царство»: «Православие есть дух самодержавия; самодержавие есть плоть православия. Дух и плоть, православие и самодержавие для русского народа не два, а одно, или, по крайней мере, он верит, что они должны быть и будут одно» [Мережковский 1902, 128].

Впоследствии Д. Мережковский кардинально пересмотрел этот тезис и занял воинствующую позицию по отношению к собственным взглядам: «...Я считаю мой тогдашний взгляд на государство, – писал он Н. Бердяеву, – не только политическим, историческим, философским, но и глубоким религиозным заблуждением. <...> Между государством и христианством для нас не может быть никакого соединения, никакого примирения: “христианское государство” – чудовищный абсурд» [Мережковский 1914, XIV, 171]. Признаваясь Н. Бердяеву, что он заблуждался, Д. Мережковский ссылаясь на первую русскую революцию, изменившую его точку зрения. Но его движение в сторону борьбы с самодержавием, думается, началось раньше, и было связано не только с событиями в общественной и политической жизни, но и с внутренней логикой его собственного развития. Прививка символизма, которому вняты искания «миров иных», проникновение за «дымку явлений», ощущение тесной и неясной связи между ними, вероятно, не могли не противоречить казенному прозаизму практики самодержавия. Увлеченность же писателя народничеством обернулась, в конечном счете, интересом к сектантству, в котором ему виделись искания нового Бога, разрушение косных ритуалов православия и прозрение недоступной для исторического христианства мистики пола и общественности.

Своего рода отголоском этого внутреннего конфликта и выглядит последняя вставка в статью «Революция и религия». «Но согласится ли народ с тою легкостью?», – писал Д. Мережковский в первой редакции ста-

ты и во второй продолжал:

«...отречется ли от Бога для того, чтобы отречься от царя? а что царь не от Бога, что самодержавие, царство Человекобожества несовместимо с истинною Церковью, Царством Богочеловечества, – этого народ не может понять, оставаясь в православной церкви, для которой смешение обоих царств неодолимый соблазн. И если бы даже в самой церкви произошло разделение, новый раскол, и одна часть ее, отрекшись от самодержавия, примкнула к революции, а другая, лишившись светского владыки, самодержца, избрала владыку духовного – патриарха, то в обоих случаях церковь одинаково изменила бы подлинной, не только исторической, но и мистической сущности православия, с тою лишь разницей, что в первом – уклонилась бы в протестантство, во втором – в католичество. Но достаточно двух-трех мучеников за истинную веру, за “царя православного”, чтобы в них сосредоточилась вся жизненная сила церкви, чтобы, наконец, встала она, как расслабленный, с одра своего, хотя и не по слову Господа, и осуществила такую реакцию, такой террор, что перед ними побледнеют все ужасы нынешних “черных сотен”. Во всяком случае, народу будет тогда предстоять окончательный выбор между возвращением к самодержавию в какой-то новой, чудовищной форме папоцезаризма, Пугачева, соединенного с Никоном, и между отречением от православия. Тогда и революция сойдет с теперешней плоскости своей, социально-политической, в глубину религиозную, которая, впрочем, включит и эту плоскость, как третье измерение включает второе» [Мережковский 1908, 115–116].

Завершение статьи «Революция и религия» содержит достаточно ясное предвидение характера новой революции: «В последнем крушении русской церкви с русским царством не ждет ли гибель России, если не вечную душу народа, то смертное тело его – государство?» [Мережковский 1908, 116]. В 1917 г. Д. Мережковский получил возможность убедиться в ее последствиях [Мережковский 2001, 58]: его умозрительные рассуждения о революции столкнулись с ужасами социального переворота.

История текста статьи «Революция и религия» свидетельствует о существенных сдвигах в интеллектуальных исканиях Д. Мережковского. Начав с популяризации легенды о Пресвитере Иоанне, он пришел к отрицанию положительного смысла православного самодержавия. Идея религиозной революции, высказанная в статье «Революция и религия» и выраженная с помощью документов декабристов, получила развитие в произведениях писателя 1910-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Л., 1976.
2. Из писем и показаний декабристов (Критика современного состояния России и планы будущего устройства) / под ред. А.К. Бороздина. СПб., 1906.
3. Мережковский Д.С. Лев Толстой и Достоевский. Заключение // Мир искус-



ства. 1902. Т. VII. № 2. Отд. II. С. 89–132.

4. Мережковский Д.С. Революция и религия // Русская мысль. 1907. № 2. С. 64–85; № 3. С. 17–34.

5. Мережковский Д.С. Революция и религия // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства. СПб., 1908. С. 41–117.

6. Мережковский Д.С. Религия и революция // Мережковский Д., Гиппиус З., Filosofov Д. Царь и революция / Первое русское издание под ред. М.А. Колерова. М., 1999.

7. Мережковский Д.С. О новом религиозном действии (Открытое письмо Н.А. Бердяеву) // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. XIV. М., 1914. С. 166–187.

8. Мережковский Д.С. Записная книжка. 1919–1920 // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николокина; послесл. О.А. Коростелева. СПб., 2001. С. 53–81.

9. Павлова М. Мученики великого религиозного процесса // Мережковский Д., Гиппиус З., Filosofov Д. Царь и революция / Первое русское издание под ред. М.А. Колерова. М., 1999. С. 7–54.

10. По доношению Серафима, митрополита Новгородского, о напечатании составленного им и высочайше утвержденного благодарственного Молебнопения на ниспровержение 14 декабря 1825 года крамолы или тайного общества // РГИА. Ф. 796. Оп. 107. Д. 468. 44 л.

11. Шиман Т. Убиение Павла I и восшествие на престол Николая I (*Die Ermordung Pauls und die Thronbesteigung Nikolaus I*): новые материалы. Берлин, 1902.

12. Щеголев П. Катехизис Сергея Муравьева-Апостола (Из истории агитационной литературы декабристов) // Минувшие годы. 1908. № 11. Ноябрь. С. 50–80.

13. Холиков А.А. Религия как сверхтема во втором прижизненном полном собрании сочинений Д.С. Мережковского // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 79–87.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kholikov A.A. *Religiya kak sverkhtema vo vtorom prizhiznennom polnom sobranii sochineniy D.S. Merezhkovskogo* [Religion as a Supertheme in the Second Complete Lifetime Edition of D.S. Merezhkovskiy's Works]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2013, no. 3, pp. 79–87. (In Russian).

2. Shchegolev P. *Katekhizis Sergeya Murav'yeva-Apostola (Iz istorii agitatsionnoy literatury dekabristov)* [Catechism of Sergei Muravyov-Apostol (from the History of Agitation Literature of the Decembrists)]. *Minuvshiyeh gody*, 1908, no. 11, November, pp. 50–80. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Pavlova M. *Mucheniki velikogo religioznogo protsessa* [Martyrs of the Great



Religious Process]. Merezhkovskiy D., Gippius Z., Filosofov D. *Tsar' i revolyutsiya. Pervoye russkoye izdaniye pod red. M.A. Kolerova* [The Tsar and the Revolution: A Collection. First Russian Edition Edited by M.A. Kolerov]. Moscow, 1999, pp. 7–54. (In Russian).

(Monographs)

4. Schiemann Th. *Ubiyeniye Pavla I i vosshestviye na prestol Nikolaya I (Die Ermordung Pauls und die Thronbesteigung Nikolaus I): novyye materialy* [The Murder of Paul I and the Accession of Nicholas I: New Materials]. Berlin, 1902. (In Russian).

Андрущенко Елена Анатольевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: история русской литературы конца XIX – начала XX вв., творчество Д.С. Мережковского, текстология.

E-mail: andrushenko2013@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8260-4961

Elena A. Andrushchenko, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor, leading researcher. Research interests: history of Russian literature of the late 19th and early 20th century, works of D.S. Merezhkovskiy, textual criticism.

E-mail: andrushenko2013@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8260-4961



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00071

А.А. Холиков (Москва)

**«ЗАВЕТ БЕЛИНСКОГО» В ИЗВОДЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО:
ОТ ПУБЛИЧНОЙ ЛЕКЦИИ К БРОШЮРЕ
(история текста и его литературно-критического восприятия)***

Аннотация. В статье впервые реконструируется история создания «Завета Белинского» Д.С. Мережковским от публичной лекции к первым газетным публикациям и далее – к окончательно сформировавшемуся тексту в одноименной брошюре 1915 г. В качестве источников привлекаются собранные по периодике и преимущественно не переиздававшиеся материалы времен Первой мировой войны (в том числе газетные хроники). Текстологический анализ позволил выявить отличия между устными выступлениями писателя в Петрограде, Москве и их печатными вариантами. Изучение авторской правки на стилистическом, композиционном и содержательном уровнях показало, что Мережковский внимательно отнесся к изданию брошюры, актуализировав ее общественно-политическую проблематику. В статье приводятся аргументы, касающиеся выбора основного текста «Завета Белинского» для включения в состав нового собрания сочинений Мережковского в 20 томах. Вслед за текстологической реконструкцией исследователь обращается к проблеме функционирования брошюры, которая привлекла внимание ее первых читателей, – критиков и рецензентов. Впервые их отклики систематизированы и осмыслены. В результате делается вывод о дальнейшем изучении «Завета Белинского» с учетом его метатекстовых связей в четырех ракурсах: наряду с литературно-критическими выступлениями писателя; в контексте его публицистических статей о роли интеллигенции, патриотизме, национализме, войне и революции; в связи с художественным (прежде всего драматургическим) творчеством Мережковского тех лет; наконец, с точки зрения автобиографического истолкования (до сих пор – наименее очевидного, поскольку проблема осознанного и бессознательного автобиографизма в публицистике Мережковского не была сформулирована учеными).

Ключевые слова: текстология; литературная критика; публицистика; газета «Речь»; газета «Биржевые ведомости»; Д.С. Мережковский; В.Г. Белинский; Г.И. Чулков; Ф.Д. Батюшков; русская интеллигенция; революция.

* Работа выполнена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 20-18-00003).



А.А. Kholikov (Moscow)

**“Belinsky Testament” in the Editorship of D.S. Merezhkovsky:
from Public Lecture to Brochure
(History of the Text and Its Literary Critical Perception)****

Abstract. The article reconstructs for the first time the history of the creation of the “Belinsky Testament” by D.S. Merezhkovsky from a public lecture to the first newspaper publications and further to the final text in the book of the same name in 1915. As sources in the article are collected periodicals and mostly non-reprinted materials from the First World War (including newspaper chronicles). Textual analysis revealed differences between the writer’s oral speeches in Petrograd, Moscow and their printed versions. A study of the author’s corrections at the stylistic, compositional and substantive levels showed that Merezhkovsky was attentive to the publication of the brochure and updated its socio-political issues. The article provides arguments for choosing the main text of the “Belinsky Testament” for the new collected works of Merezhkovsky in 20 volumes. After a textual reconstruction, the author turns to the problem of the functioning of the brochure, which attracted the attention of its first readers, critics and reviewers. For the first time, their reviews are systematized and commented on. As a result, a conclusion is drawn about the further study of the “Belinsky Testament”, taking into account its metatextual links in four perspectives: along with literary and critical speeches of the writer; in the context of his journalistic articles on the role of the intelligentsia, patriotism, nationalism, war and revolution; in connection with the artistic (primarily dramatic) work of Merezhkovsky of those years; finally, from the point of view of an autobiographical interpretation (so far it is the least obvious, since the problem of conscious and unconscious autobiography in Merezhkovsky’s journalism has not yet been formulated by researchers).

Key words: textology; literary criticism; journalism; newspaper “Rech”; newspaper “Birzhevye vedomosti”; D.S. Merezhkovsky; V.G. Belinsky; G.I. Chulkov; F.D. Batyushkov; intelligentsia; revolution.

Из отчета, опубликованного газетой «Речь» 28 февраля 1915 г., известно, что лекция Д.С. Мережковского «Завет Белинского» собрала (по всей вероятности, 25 числа [см.: В.Г. Белинский: pro et contra 2011, 1106]) в Тенишевском училище Петрограда много публики и прошла с большим успехом [см.: Д.С. Мережковский о «завете Белинского» 1915, 5]. Основным материалом для выступления послужил изданный в 1914 г. трехтомник «Писем» В.Г. Белинского [Белинский 1914] (для тех лет – максимально полный свод эпистолярного наследия критика; критическую оценку этого издания см.: [Оксман 1950, 201–254]). Книги увидели свет незадолго до начала Первой мировой войны, и Мережковский посчитал необходимым открыть свою речь со слов извинения: «Я знаю, как трудно отвлечь

** The work was done at A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project number 20-18-00003).



внимание от великих событий, которые теперь происходят. Но тема моей лекции – о религиозности и общественности русской интеллигенции – не так далека от этих событий, как это кажется» [Д.С. Мережковский о «завете Белинского» 1915, 5]. Следом Мережковский повторит выступление в Москве, о чем 6 марта сообщили «Русские ведомости»: «Вчера в Большой аудитории Политехнического музея Д.С. Мережковский прочитал лекцию под заглавием: “Завет Белинского” (Религиозность и общественность русской интеллигенции)» [Лекция Д.С. Мережковского 1915, 4]. Анонимный обозреватель отметил, что «аудитория была переполнена, и лектора встретили и проводили дружными аплодисментами» [Лекция Д.С. Мережковского 1915, 4].

Спустя месяц «Завет Белинского» с подзаголовком «Религиозность и общественность русской интеллигенции» появляется на страницах двух утренних выпусков газеты «Биржевые ведомости» (11 (24) апреля. № 14777. С. 2; 16 (29) апреля. № 14787. С. 2), а уже летом одноименная брошюра [Мережковский 1915 с] Мережковского упоминается среди новых книг (см. список изданий, поступивших в редакцию: Русские ведомости. 1915. 22 июля. С. 5). Ее тираж – 3100 экземпляров (и это в условиях военного времени!) – лишний раз подтверждает успех устных выступлений писателя. Неудивительно, что брошюра привлекла внимание критиков и рецензентов. Будучи рассеянными по периодике, их отклики до сих пор не были собраны и осмыслены исследователями. Даже в таком авторитетном труде, как «Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). Вып. 3» (2005), упомянуты не все. Кроме того, в научных публикациях время от времени встречается ошибочное датирование лекции и брошюры 1914 г. Но, прежде чем обратиться к функционированию окончательно сложившегося текста, реконструируем его историю по дошедшим до нас источникам.

К сожалению, мы не располагаем первоначальной рукописью лекции [в РГАЛИ хранится расписка Д.С. Мережковского в получении денег в счет гонорара за брошюру «Завет Белинского» от издательства «Прометей» (РГАЛИ. Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 10); там же в фонде Л.В. Кулешова и А.С. Хохловой находится лист с тезисами лекции, прочитанной Мережковским 5 марта 1915 г. в Москве (РГАЛИ. Ф. 2679. Оп. 1. Ед. хр. 1203)]. Между тем обращение к опубликованным отчетам ее первых слушателей, вышедшему позднее газетному варианту и, наконец, к брошюре позволяет проследить за текстом в его динамике. Репортер петроградской «Речи» в начале заметки прямо цитирует Мережковского: «Есть ли русская интеллигенция – воплощение народа, об этом можно, конечно, спорить, но что другого воплощения у нас нет – это бесспорно... В судьбах России, которые теперь решаются, русская интеллигенция рано или поздно сыграет свою роль, и на ней лежит поэтому грозная ответственность. Но существует ли русская интеллигенция, как руководительница народа?»



[Д.С. Мережковский о «завете Белинского» 1915, 5]. Газетная публикация открывается теми же словами: «Есть ли русская интеллигенция подлинное воплощение русского народного сознания и русской народной совести, – об этом можно спорить. Но что другого воплощения нет сейчас, – кажется, бесспорно. Бесспорно и то, что в судьбах России, которые на наших глазах совершаются, русская интеллигенция рано или поздно примет участие» [Мережковский 1915 а, 2]. Заключительный вопрос в ней также присутствует («...существует ли русская интеллигенция, как связанная с народом, руководящая сила умственная, нравственная и общественная?») [Мережковский 1915 а, 2]), однако ему предшествует еще один, опущенный в обзоре вопрос. Сказав о «грозной ответственности», которая падает на русскую интеллигенцию, Мережковский предлагает поразмышлять: «Выдержит ли она эту ответственность?» Далее анонимный хроникер, цитируя лишь отдельные фразы, с точностью воспроизводит логику мысли писателя, которая развивается от тезиса о том, что Белинский – «первый русский интеллигент», «олицетворение (в газетном варианте использовано другое слово – “прообраз”. – А.Х.) всей русской интеллигенции», к сомнению, а затем и опровержению слов Ф.М. Достоевского, согласно которым Белинский – «преступная совесть России», в противном случае «положение наше действительно отчаянное» (в газетном варианте читаем – “положение наше, в самом деле, отчаянное”. – А.Х.) [Мережковский 1915 а, 2]. Уже на этом примере из преамбулы к основной части лекции хорошо видно, что если газетный текст и отличался от устного выступления, то прежде всего стилистически (при этом нельзя исключать искажений речи под пером писавшего журналиста).

В композиционном отношении между лекцией и ее газетной версией прослеживается такая же четкая преемственность. Сперва (и это соответствует фрагменту под номером I) говорится, что Мережковский с опорой на письма Белинского показывает «основные черты его характера» (в печатном варианте сказано более образно – «вглядимся в лицо» [Мережковский 1915 а, 2]): «нереальность, недействительность, аскетический идеализм, “не от мира сего”» (из всех приведенных характеристик в публикации Мережковского отсутствует «аскетический идеализм», зато встречается «идеальность»). Затем, как и во фрагменте II, подчеркивается, что «Белинский гораздо ближе к христианству, даже к православию, чем Достоевский, потому что вся “русская суть” Белинского есть бессознательное подвижническое христианство». Содержание фрагментов III и IV передается в той же последовательности: от мысли о Белинском как «мученике, монахе, но без веры», сознательное мышление которого «состояло в бессознательных поисках веры», к утверждению, что «два Белинских вели между собой борьбу – “Виссарион смиренный” и “Виссарион неистовый”, – общественность не могла примириться с религиозностью». Наконец, в V и VI фрагментах газетного текста «Завета Белинского» звучит призыв к интеллигенции соединить «стихию религиозную и стихию общественную», изменить сознание, не изменяя совести, «проникнуться



народной верой», и тогда общим лозунгом будет: «Да здравствует великая армия русского духа, да здравствует русская интеллигенция» [Д.С. Мережковский о «завете Белинского» 1915, 5].

Судя по отчету московского репортера, лекция в Политехническом музее принципиально не отличалась от выступления в Тенишевском училище. Однако читателю «Русских ведомостей» сообщались дополнительные подробности. В частности, передавались сетования Мережковского на то, что «особенно горячо нападали на интеллигенцию “веховцы”, – и в этом они – ученики Достоевского, который учил, что безбожная интеллигенция не может быть представительницей народа-богоносца» [Лекция Д.С. Мережковского 1915, 4] (повторятся в преамбуле газетной публикации [см. также: Андрущенко 2007, 163–168; Дудек 2007, 169–178]). Кроме того, в отчете о лекции в Москве более детально пересказаны пассажи из I фрагмента текста Мережковского о внешнем облике Белинского («худой, сутулый, некрасивый, и лишь в глазах видна страстная обнаженная душа»), укладе его жизни («физическая беспомощность, неприспособленность к миру, внешняя нищета»), родословной («происходил от деда-священника, который кончил жизнь полузатворником»), отношениях с женщинами («женильба от отчаяния, самоистязание в браке») [Лекция Д.С. Мережковского 1915, 4].

Думается, приведенных фактов достаточно, чтобы считать опубликованный в «Биржевых ведомостях» текст «Завета Белинского» более-менее идентичным одноименной лекции. Именно поэтому отсутствие в газетных отчетах отдельных тезисов Мережковского интересно не только с точки зрения истории данного текста, но и в связи с характеристикой особенностей его восприятия первыми слушателями, производившими отбор наиболее важной, на их взгляд, информации. В этом отношении примечательно, что ни петроградский, ни московский репортеры не зафиксировали (безотносительно к причинам) ряд существенных суждений. Среди них – мысль о том, что «в художественных оценках Белинского – невероятные промахи» [Мережковский 1915 а, 2], сопровождающаяся конкретными примерами. Между тем в лекции о Белинском сохраняется уже апробированная писателем триада: жизнь – творчество – религия. И хотя здесь она не выражена столь очевидным образом (на уровне рамочного текста), как в работах о Л. Толстом и Достоевском или Н.В. Гоголе, однако заложена в логическую структуру лекции и конституирует ее. Помимо этого, в обоих отчетах о прочитанной Мережковским лекции несколько сглажена ее общественно-политическая острота и злободневность применительно к Достоевскому (ср. с напечатанным текстом выступления: «Ныне грозящий нам национализм “звериного образа”, утверждение народности безбожное и бесчеловечное, есть в значительной мере дело Достоевского» [Мережковский 1915 б, 2]; или о нем же: «Все его пророчества исполняются или опять-таки как будто исполняются: идея “всеславянства”, мечта о Царьграде, как о твердыне будущей русско-византийской теократии, отречение от “гнилого Запада” и, наконец, разгром русской интеллигенции» [Мереж-

ковский 1915 а, 2]).

О том, что животрепещущие вопросы современности в разговоре о Белинском имели для Мережковского куда более важное значение, нежели историко-литературные проблемы XIX в., говорит и характер изменений, произошедших с текстом лекции при подготовке к печати брошюры. Между ней и газетным «препринтом» имеется принципиальное расхождение. В IV фрагменте после слов: «От одного к другому, от “монашества” к “неистовству”, от религии к революции – таков путь Белинского, первого русского интеллигента и, может быть, всей русской интеллигенции» – и до фразы: «Круг сознания не замкнут; но когда замкнется, то, может быть, и революционная мысль о человеке-обществе соединится с религиозною мыслью о человеке-личности» [Мережковский 1915 б, 2] – следует вставка, которая в брошюре занимает чуть более пяти страниц [Мережковский 1915 с, 29–34]. На них говорится о том, что «самодержавие с православием, – вечная недвижимость или движение назад» [Мережковский 1915 с, 30], об отношении Белинского к политике и его «первом бунте», «начале вечной “движимости”» [Мережковский 1915 с, 31], увлеченности революционной идеей социализма, близости с анархистом М.А. Бакунным и, наконец, повороте от общественности к человеческой личности. «Здесь еще нет религиозного утверждения, – заключает автор, – но есть отрицание отрицания – единственно возможное в религии “доказательство от противного”» [Мережковский 1915 с, 34]. Остальные отличия между отдельным изданием «Завета Белинского» и его газетной публикацией носят пунктуационный и стилистический характер.

Анализ правки указывает на то, что Мережковский внимательно отнесся к изданию, не только актуализируя общественно-политическую проблематику и подводя читателя к мысли о религиозной революции в России, которую русская интеллигенция должна совершить вместе с народом, но одновременно шлифуя свой текст. Так, избранные фразы становятся более компактными: «“Безбожное” сознание, “безбожная” совесть не могут быть сознанием и совестью русского “народа-богоносца”, – таково главное обвинение [Достоевского против интеллигенции, обвинение], которое на тысячи ладов повторялось и донныне повторяется» [Мережковский 1915 а, 2]; «“Я одарен движимостью вперед”[– говорит Белинский]»; «... – говорит Достоевский [о Белинском]» [Мережковский 1915 б, 2] (здесь и далее квадратными скобками отмечены удаленные при подготовке брошюры слова). Синтаксические конструкции упрощаются (вместо «Но что-то сильнее, чем сознание, мешает ему...» читаем: «Но что-то сильнее сознания мешает ему...» [Мережковский 1915 с, 28]. В перечислении «Свобода, равенство и братство...» союз «и» заменяется запятой [Мережковский 1915 с, 35]) или гармонизируются (фраза «У такого народа не может быть сознание безбожное, безбожная совесть...» трансформируется: «У такого народа не может быть безбожное сознание, безбожная совесть...» [Мережковский 1915 с, 41]). Исчезают избыточные лексические повторы («Говорит слабым хриповатым голосом <...> [говорит], “упорствуя, волнуясь



и спеша"...»; «рядом с его каморкою – прачечная <...>; комната [его] не запирается...» [Мережковский 1915 а, 2]; «...соединить три мысли <...>. Но недаром выходит одна [мысль] из другой...» [Мережковский 1915 б, 2]) и кавычки к некоторым словам или даже оборотам («монашество», «бесплотность», «монах», «монашеская», «разобрать», «бросается в разврат, от отчаяния», «безбожие», «обращенному», «вера», «бунт», «хула на Духа») [Мережковский 1915 с, 13–16, 19, 22, 24, 27–28, 36, 39, 41]. Исправляются некоторые (далеко не все!) неточности в цитатах из Белинского («Умру на журнале, и [я] в гроб велю положить...» [Мережковский 1915 а, 2]). Появляются дополнительные графические выделения слов («Едва ли даже не одна из слабостей Белинского именно то, что он был слишком русский, только русский человек» [Мережковский 1915 с, 19]); в нескольких фрагментах (I–IV) сделаны дополнительные абзацные отступы, благодаря которым текст становится более четким и внятным в структурном отношении. После отдельных пассажей Мережковский убирает указания на источник (воспоминания И.С. Тургенева, А.Я. Панаевой).

Произведенный текстологический анализ убеждает, что сегодня при подготовке «Завета Белинского» к печати в составе научного собрания сочинений Д.С. Мережковского в двадцати томах (готовится под эгидой ИМЛИ – ИРЛИ РАН; редколлегия: Е.А. Андрущенко, О.А. Коростелев, К.А. Кумпан, А.В. Лавров, В.В. Полонский, А.А. Холиков; издательство «Дмитрий Сечин») в качестве основного следует выбирать текст брошюры 1915 г., а не первую газетную публикацию. Однако и он нуждается в исправлении оставшихся опечаток (пунктуационных и лексико-грамматических), а приводимые Мережковским цитаты, содержащие ряд искажений первоисточника, – в тщательной сверке. Одна из современных републикаций «Завета Белинского» [В.Г. Белинский: pro et contra 2011, 537–554, 1106–1107] свидетельствует также о насущной потребности в более развернутых комментариях, исключая все еще сохраняющиеся лакуны.

Реакция современников на отдельное издание «Завета Белинского» отмечена традиционными упреками Мережковского в злоупотреблении чужим словом. С.О. Португейс (впоследствии прославится как «первый советолог» русской эмиграции), разместивший свой отзыв в газете «День» под псевдонимом «Ст. Ив.», назвал Мережковского «тайновидцем цитаты» и «поистине великим мастером цитат»: «Цитата ему на диво послушна. Какое бы задание ни поставил себе автор, к его услугам множество цитат, жертвенно, самозабвенно падающих в заранее для них заготовленные автором рамки» [Португейс 1915, 5]. Д.И. Выгодский (в дальнейшем – известный переводчик, репрессированный и скончавшийся в лагере) на страницах «Нового журнала для всех» высказался о Мережковском в том же духе: «Цитаты он приводит в таком изобилии и с таким поразительным умением, что у читателя, путающегося в их хитросплетении, и в самом деле является уверенность в том, что Белинский – первое издание Мереж-



ковского, что Белинский думал и говорил то, что думает и говорит Мережковский» [Выгодский 1916, 77]. Оба рецензента указывают на искусственную близость взглядов автора и героя, чуть ли не дословно совпадая в итоговой оценке. «Таков завет Белинского России. – Читаем в “Дне”. – Совсем точь-в-точь такой же, как и заветы Мережковского. Прямо удивительно, до чего Белинский предвосхитил Мережковского. Талантливый человек был покойник» [Португейс 1915, 5]. «И совсем в духе Мережковского завет Белинского <...>. – Говорится в другом издании. – Эта удивительная тождественность Белинского с Мережковским заставляет спросить последнего: не принял ли он свои собственные мысли за “неуслышанные речи” Белинского, не ослышался ли он?» [Выгодский 1916, 77]

В идеологически близкой Мережковскому «Речи» [см. об этом: Холиков, Коростелев 2017, 146–160] появились два более развернутых отзыва на «Завет Белинского». Первый опубликовал Г.И. Чулков, второй – Ф.Д. Батюшков. Они не обходят вниманием то, что регулярно ставилось в вину Мережковскому-критику. Чулков указывает на увлеченность автора антиномиями и колебания в его оценках. Однако смягчает собственное замечание: «Это своеобразие душевных движений Мережковского не умаляет, конечно, его значения, как мыслителя и писателя. Напротив, необычайная искренность его если и дает иногда повод к нападкам на странное, на первый взгляд, непостоянство в его суждениях о людях, идеях и событиях, зато радует более проницательные умы, потому что это непостоянство лишь кажущееся и мнимое: в сущности своей Мережковский остается себе верен» [Чулков 1915, 3]. Батюшков, в свою очередь, осторожно напоминает об излюбленном методе Мережковского, который «раздваивает облик Белинского приемом, ставшим у него несколько шаблонным: я не говорю “неверным”, потому что в каждом из нас неоднократно борются как бы разные “лики”, то есть разные стороны нашего духовного существа, разные качества и свойства. Но Мережковский уже много раз его применял. И теперь перед нами два Белинских: Виссарион Смиранный, аскет, почти монах в миру, и Виссарион Неистовый, революционер-общественник, отрицатель» [Батюшков 1915, 2].

Вместе с тем и Чулков, и Батюшков отмечают некоторую недоговоренность в новой работе Мережковского. Оставляя под вопросом тезис о равенстве между идеей свободы и Богом для Белинского, Батюшков утверждает, что характер его деятельности и «оценка плодов его “мыслей”, хотя бы и внушенных во многом страстным и великим сердцем, требовали большего по размерам полотна» [Батюшков 1915, 2]. В этом отношении «одним из лучших» он считает труд Мережковского о М.Ю. Лермонтове. Называя «Завет Белинского» «совершенной по форме и психологически тонкой» [Чулков 1915, 4] речью, Чулков пишет: «В этой своей публичной лекции Д.С. Мережковский как бы умалчивает о чем-то. И, если бы мы не знали других его книг, мы бы недоумевали, как сам Мережковский отвечает на вопрос, поставленный так остро и так требовательно. В этом умолчании сегодня о том, о чем говорилось вчера и, быть может, сказано



будет завтра, есть какая-то высокая и мудрая правда» [Чулков 1915, 4].

В умозаключении Чулкова – ключ к пониманию «Завета Белинского», изучение которого не может вестись изолированно (как и любого иного текста писателя, необязательно при этом входящего в более крупные метатекстовые образования) [см. об этом: Холиков 2011, 15–25]. С одной стороны, работа Мережковского может быть поставлена в общий ряд с его литературно-критическими выступлениями. Чулков сам сравнивает ее с трактатом «Л. Толстой и Достоевский» («Книгу эту мы все прочли, и едва ли нужно напоминать о ее значении» [Чулков 1915, 3–4]), говоря о сложности мироотношения автора, который сперва «открыл русскому и европейскому обществу» Достоевского «во всей его необъятной полноте и гениальной значимости», а теперь на него же «нападает» [Чулков 1915, 3]. В литературном контексте «Завет Белинского» рассматривает и Батюшков, вспоминая книгу о Л. Толстом и Достоевском, которая ему понравилась, но дополняя рассуждения о критическом методе Мережковского («Его главное качество в умении создать какой-то особый, живой и жизненный образ из отдельных мыслей разбираемого автора, связывая их в сложный, но все-таки цельный облик, который приобретает особую конкретность благодаря отдельным штрихам из личной жизни, цитатам из частных писем, сообщениям сверстников и современников» [Батюшков 1915, 2]), оценкой его очерков о Н.А. Некрасове и Ф.И. Тютчеве, составивших книгу «Две тайны русской поэзии» (1915).

К сожалению, даже в этом, очевидном, на первый взгляд, литературно-критическом контексте, «Завет Белинского» практически не рассматривается учеными. Редкие исключения – послесловие Е.А. Андрущенко к изданию «Л. Толстого и Достоевского» в серии «Литературные памятники» [Андрущенко 2000, 481–528] и небольшая публикация (фактически – тезисы) Л.Н. Житковой [Житкова 2004, 85–88], в которой, помимо «Завета Белинского», упоминается оценка критика в другой, еще юношеской, брошюре – «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) – и прослеживается влияние его идей на работы Мережковского о Пушкине, Лермонтове, Гоголе.

С другой стороны, помимо литературно-критического, существует собственно публицистический ракурс изучения «Завета Белинского», и он представляется нам куда более показательным для статей Мережковского военных и революционных лет. В рецензии Чулкова звучит робкое предположение: «Неужели Мережковский отказался от самого себя? Или он, сражаясь с нашими нео-славянофилами, “слагает канон” Белинскому и уподобляется тем зоилам, которые, по слову поэта, кадят мертвому, “чтобы живых задеть кадиллом”?» [Чулков 1915, 4]. Вопрос в определенной степени риторический. Когда-то в «Грядущем хаме» (1906) Мережковский недоумевал, как близкий ему Достоевский (тогда он именовался «пророком русской революции», а не «реакционером» и «националистом») мог произнести свой «приговор» над Белинским, не поняв, что если он «и не был со Христом, то Христос был с ним» [Мережковский 1914 а, XIV, 33].



В дальнейшем, на фоне расцветшего в годы Первой мировой войны национализма, у Мережковского изменится отношение к почвеннику Достоевскому, но не к Белинскому. Недаром в «Грядущем хаме» прозвучала мысль, повторенная в 1915 г.: «О русской интеллигенции иногда можно сказать то же, что о Белинском: она еще не со Христом, но уже с нею Христос» [Мережковский 1914 а, XIV, 34]. Не помешает вспомнить и две другие публикации начала века. В одной из них – «Теперь или никогда» – встречается прямая отсылка к словам Белинского о том, что русский народ самый атеистический из всех народов, и следом утверждается: «Формула Белинского о русском атеизме приобретает, по-видимому, гораздо большую силу в применении к русской интеллигенции», но это «только внешность, только лакированный европейским лаком, тонкий слой нашей культуры», и «глубина русского атеизма – мнимая зеркальная глубина» [Мережковский 1914 а, XIV, 141–142]. В другой статье – «Страшный суд над русской интеллигенцией» – Белинский не упоминается, хотя спустя десять лет именно в его адрес будет дословно повторено то, что относилось в этом тексте к характеристике Петра I – «первый русский интеллигент» [Мережковский 1914 а, XIV, 150].

В годы Первой мировой войны Мережковский не охладит к Петру I, он по-прежнему для него «первообраз», и «сущность его остается сверхнациональной, всемирной» [Мережковский 1914 б, 23]. Этим словам из статьи «О религиозной лжи национализма», которая позднее войдет в «Невоенный дневник» (1917), предшествует пассаж, начинающийся с того, что «борьба с национализмом – главная задача русской интеллигенции», и завершающийся фактически призывом: «“Да будет проклята всякая народность, исключаяющая из себя человечность!” – этот завет Белинского (курсив наш. – А.Х.) – завет всей русской общественности» [Мережковский 1917, 126]. Примечательно, что в журнальной публикации 1914 г. данный фрагмент оказался в числе вырезанных цензурой. Не потому ли уже в следующем году Мережковский выступает с лекцией о *завете Белинского*, используя его в качестве «завесы» в разговоре о самых жгучих общественно-политических вопросах?! Как верно предположил Чулков: кадит мертвому, «чтобы живых задеть кадиллом».

Вот почему «Завет Белинского» стоит в одном ряду с выступлениями Мережковского о роли интеллигенции, патриотизме, национализме, войне и революции в петербургском/петроградском Религиозно-философском обществе [см.: Религиозно-философское общество... 2009], на страницах сборников «Было и будет. Дневник. 1910–1914» (1915) и «Невоенный дневник. 1914–1916» (1917), в брошюре «Зачем воскрес? Религиозная личность и общественность» (1916), чуть более завуалированно – в исследовании «Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев» (1915), наконец, в статьях этих же лет, не вошедших в авторские книги, но в настоящее время готовящихся нами к печати в составе нового собрания сочинений [см. также: Холиков, Коростелев 2018, 496–564]. В эмиграции отношение Мережковского к Белинскому оставалось положительным. Он считал его



«крупным и значительным человеком», «одним из отцов русской революции» [Мережковский 2001, 251, 542].

К завершению разговора о роли русской интеллигенции и пониманию ее Мережковским следует добавить, что имя Белинского входит не только в литературно-критический и публицистический, но и в художественный пласт творческого наследия писателя. Подготовка лекции «Завет Белинского» велась, как известно, одновременно с работой Мережковского над пьесой «Романтики» (поставлена в 1916 г. В.Э. Мейерхольдом на сцене Александринского театра), герой которой Михаил Кубанин (прототипом послужил М.А. Бакунин) в ответ на слова Ксандры «Твой Белинский – просто дурак!» произносит: «Нет, не он, а мы дураки. Дон-Кихоты, безумцы, романтики. Самые смешные люди в мире. Ну и пусть. Пусть над нами смеются взрослые, важные, умные. Не бойтесь, друзья, не они, а мы победим, мы, смешные, победим смеющихся!» [Мережковский 2000, 316]. Изданные в 1914 г. письма Белинского для этого драматического произведения послужили одним из основных источников текста. Особого внимания при этом заслуживает рассмотрение «Романтиков» наряду с пьесой «Будет радость» и романом о декабристах, создававшихся в эти же пред-революционные годы.

Таким образом, в случае с Белинским Мережковский остался верен собственному принципу – говорить об одном, но в разных формах [Холиков 2014, 182]. Не менее интересно было бы проследить, в какой мере «Завет Белинского» поддается истолкованию в автобиографическом ракурсе. В тексте, по крайней мере, встречаются неявные переключки с «Автобиографической заметкой», которая как раз в 1915 г. была в очередной раз опубликована, но уже не в газете и не в прижизненном «Полном собрании сочинений», а в составе одного из выпусков «Русской литературы XX века. 1890–1910» под редакцией С.А. Венгерова – издания, для которого она первоначально заказывалась (см. опубликованный в этой связи отзыв об автобиографических заметках Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус: [Буренин 1915, 4]; см. также: [Холиков 2018, 677–688]). В частности, напрашивается параллель между признанием Мережковского в том, что «смерть матери, болезнь жены и некоторые другие тяжелые обстоятельства» его личной жизни «были причиной того религиозного переворота», который он сам пережил [Мережковский 1914 а, XXIV, 113–114], и вольным (вероятно, опирающимся на личный опыт) предположением писателя, будто «последний переворот» Белинского, «не только умственный, но и жизненный» (приход к мысли о человеке-личности, которая, по мнению Мережковского, «от противного» соприкасается с мыслью о Боге) произошел под большим влиянием «тяжелой болезни, предчувствием своей собственной смерти и смерти друга, Ник. Вл. Станкевича» [Мережковский 1915 с, 33]. Другой пример – специально подобранная Мережковским цитата из воспоминаний И.С. Тургенева о Белинском: «Мы не решили еще вопроса о



существовании бога, – сказал он мне однажды с горьким упреком, – а вы хотите есть!» [Мережковский 1915 с, 9] – косвенно перекликается с автобиографическим фрагментом из статьи Мережковского об А.П. Чехове «Асфодели и ромашка» (1908): «Я был молод; мне все хотелось поскорее разрешить вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности. И я предлагал их Чехову, как учителю жизни. А он сводил на анекдоты да на шутки. Говорю ему, бывало, о “слезинке замученного ребенка”, которой нельзя простить, а он вдруг обернется ко мне, посмотрит на меня своими ясными, не насмешливыми, но немного холодными, “докторскими” глазами и промолвит: – А, кстати, голубчик, что я вам хотел сказать: как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку – превосходно готовят, – да не забудьте, что к ней большая водка нужна. Мне было досадно, почти обидно: я ему о вечности, а он мне о селянке» [Мережковский 1914 а, XVI, 40–41]. Наконец, даже портретное описание «первого русского интеллигента» Белинского («Человек небольшого роста <...>. Лицо бледно-красноватое <...>. Вообще все незначительно, “мизерабельно” <...>. Все – кроме глаз» [Мережковский 1915 с, 10]) напоминает под пером Мережковского его собственную автохарактеристику, данную в письме к О.А. Флоренской: «Знаете, у меня лицо, “как у всех” – средний русский интеллигент. Небольшой рост, черненькая бородка, лицо бледное, усталое. В глазах и в манере говорить есть некоторое безумие <...>. Серость, “лицерабельность” наружности <...> уходит в метафизическую глубину существа...» [Шутова 2008, 147]. Как видно, *проблема осознанного и бессознательного автобиографизма в публицистике Мережковского*, до сих пор не поставленная учеными и обозначенная здесь в связи с «Заветом Белинского» лишь пунктирно, не лишена оснований, но выходит далеко за рамки сформулированной нами темы, а значит, заслуживает самостоятельного и куда более обстоятельного разговора в ближайшей перспективе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е.А. Д.С. Мережковский против «Вех» // Сборник «Вехи» в контексте русской культуры / отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М., 2007. С. 163–168.
2. Андрущенко Е.А. Тайновидение Мережковского // Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский / изд. подг. Е.А. Андрущенко. М., 2000. С. 481–528.
3. Батюшков Ф. О критических очерках Д.С. Мережковского и «критическом» манифесте П.С. Когана // Речь. 1915. 14 (27) октября. № 283. С. 2.
4. Белинский В.Г. Письма: в 3 т. / ред. и прим. Е.А. Ляцкого. СПб., 1914.
5. Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1915. 13 (26) ноября. № 14253. С. 4.
6. В.Г. Белинский: pro et contra / сост., вступ. статья, коммент. А.А. Ермичева. СПб., 2011.
7. Выгодский Д. Д.С. Мережковский. Завет Белинского. К-во Прометей. Пет. 1915 // Новый журнал для всех. 1916. № 2–3 (февраль – март). С. 77.
8. Д.С. Мережковский о «завете Белинского» // Речь. 1915. 28 февраля. № 57.



С. 5.

9. Дудек А. Духовный облик русской интеллигенции в оценке Дмитрия Мережковского // Сборник «Веки» в контексте русской культуры / отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М., 2007. С. 169–178.

10. Житкова Л.Н. Белинский и Мережковский: осмысление наследия // Дергачевские чтения – 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы VI Всероссийской научной конференции. Екатеринбург, 2004. С. 85–88.

11. Лекция Д.С. Мережковского // Русские ведомости. 1915. 6 марта. № 53. С. 4.

12. (а) Мережковский Д. Завет Белинского (Религиозность и общественность русской интеллигенции) // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. 11 (24) апреля. № 14777. С. 2.

13. (b) Мережковский Д. Завет Белинского (Религиозность и общественность русской интеллигенции) // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. 16 (29) апреля. № 14787. С. 2.

14. (с) Мережковский Д.С. Завет Белинского: Религиозность и общественность русской интеллигенции. [Пг., 1915].

15. (а) Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. М., 1914.

16. (b) Мережковский Д.С. О религиозной лжи национализма // Голос жизни. 1914. № 4. С. 22–24.

17. Мережковский Д.С. О религиозной лжи национализма // Мережковский Д.С. Невоенный дневник. 1914–1916. Пг., 1917. С. 121–132.

18. Мережковский Д.С. Романтики // Мережковский Д.С. Драматургия. Томск, 2000. С. 276–330.

19. Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина; послесл. О.А. Коростелева. СПб., 2001.

20. Оксман Ю. Переписка Белинского: Критико-библиографический обзор // Литературное наследство. Т. 56. Кн. II. М., 1950. С. 201–254.

21. Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: в 3 т. / сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О.Т. Ермишина, О.А. Коростелева, Л.В. Хачатурян и др. М., 2009.

22. Ст. Ив. [Португейс С.О.] Д.С. Мережковский. «Завет Белинского». Кн-во «Прометей». Пгд 1915 г. Ц. 30 к. // День. 1915. 29 октября. № 298. С. 5.

23. Холиков А.А. «Автобиографическая заметка» как текст и контекст второго прижизненного «Полного собрания сочинений» Д.С. Мережковского // Текстологический временник. Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 3. Письма и дневники в русском литературном наследии XX века / отв. ред. Н.В. Корниенко. М., 2018. С. 677–688.

24. Холиков А.А. Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика. М.; СПб., 2014.

25. Холиков А.А. Принципы научного изучения прижизненных полных собраний сочинений русских писателей // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2011. № 3. С. 15–25.

26. Холиков А.А., Коростелев О.А. От войны к революции: публицистика Д.С. Мережковского, не вошедшая в авторские сборники (1917–1918) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2017. № 1. С. 146–160.

27. Холиков А.А., Коростелев О.А. Публицистика Д.С. Мережковского

(1917–1918 гг.) // Д.С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель / ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков. М., 2018. С. 496–564.

28. Чулков Г. Д.С. Мережковский. Завет Белинского. Религиозность и общественность русской интеллигенции. К-во «Прометей» // Речь. 1915. 17 (30) августа. № 225. С. 3–4.

29. Шутова Т. «Нечаянная радость»: письма Д.С. Мережковского О.А. Флоренской // Новый журнал. 2008. № 253. С. 140–160.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kholikov A.A. Printsipy nauchnogo izucheniya prizhiznennykh polnykh sobraniy sochineniy russkikh pisateley [Principles of the Study of Russian writers' Complete Works Published during Their Life]. *Filologicheskiye nauki. Nauchnyye doklady vyshey shkoly*, 2011, no. 3, pp. 15–25. (In Russian).

2. Kholikov A.A., Korostelev O.A. Ot voyny k revolyutsii: publitsistika D.S. Merzhkovskogo, ne voshedshaya v avtorskiye sborniki (1917–1918) [From the War to the Revolution: Journalistic Articles by D.S. Merzhkovsky, not Included in the Collections of the Writer's Works (1917–1918)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Series 9: Filologiya [Philology]*, 2017, no. 1, pp. 146–160. (In Russian).

3. Shutova T. “Nechayannaya radost”: pis'ma D.S. Merzhkovskogo O.A. Florenskoy [“Unintentional Joy”: Letters of D.S. Merzhkovsky to O.A. Florenskaya]. *Novyy zhurnal*, 2008, no. 253, pp. 140–160. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Andrushchenko E.A. D.S. Merzhkovskiy protiv “Vekh” [Merezhkovsky Against “Vekhi”]. Takho-Godi A.A., Takho-Godi E.A. (eds.). *Sbornik “Vekhi” v kontekste russkoy kul'tury* [The Collection of Papers “Vekhi” in the Context of Russian Culture]. Moscow, 2007, pp. 163–168. (In Russian).

5. Andrushchenko E.A. Taynovideniye Merzhkovskogo [Merezhkovsky's Clairvoyance]. Andrushchenko E.A. (ed.), Merzhkovskiy D.S. (author). *L. Tolstoy i Dostoyevskiy* [Leo Tolstoy and Dostoevsky]. Moscow, 2000, pp. 481–528. (In Russian).

6. Dudek A. Dukhovnyy oblik russkoy intelligentsii v otsenke Dmitriya Merzhkovskogo [The Spiritual Image of the Russian Intelligentsia in the Assessment of Dmitry Merzhkovsky]. Takho-Godi A.A., Takho-Godi E.A. (eds.). *Sbornik “Vekhi” v kontekste russkoy kul'tury* [The Collection of Papers “Vekhi” in the Context of Russian Culture]. Moscow, 2007, pp. 169–178. (In Russian).

7. Kholikov A.A. “Avtobiograficheskaya zametka” kak tekst i kontekst vtorogo prizhiznennogo “Polnogo sobraniya sochineniy” D.S. Merzhkovskogo [“Autobiographical Note” as the Text and Context of D.S. Merzhkovsky's Second “Complete Works” Published during His Life]. Korniyenko N.V. (ed.). *Tekstologicheskiy vremennik. Russkaya literatura 20 veka: voprosy tekstologii i istochnikovedeniya. Kn. 3: Pis'ma i dnevniki v russkom literaturnom nasledii 20 veka* [Textological Chronicles. Russian Literature of the 20th Century: Questions of Textual and Source Studies. Book 3: Letters and Diaries in the Russian Literary Heritage of the 20th Century]. Moscow, 2018, pp. 677–688. (In Russian).

8. Kholikov A.A., Korostelev O.A. Publitsistika D.S. Merzhkovskogo (1917–1918 gg.) [D.S. Merzhkovsky's journalism (1917–1918)]. Korostelev O.A., Kho-



likov A.A. (eds., comp.). *D.S. Merezhkovskiy: pisatel' – kritik – myslitel'* [D.S. Merezhkovsky: Writer – Critic – Thinker]. Moscow, 2018, pp. 496–564. (In Russian).

9. Oksman Yu. *Perepiska Belinskogo: kritiko-bibliograficheskiy obzor* [Belinsky's Correspondence: Critical and Bibliographic Review]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 56. Book 2. Moscow, 1950, pp. 201–254. (In Russian).

10. Zhitkova L.N. *Belinskiy i Merezhkovskiy: osmysleniye naslediya* [Belinsky and Merezhkovsky: Comprehension of the Heritage]. *Dergachevskiy chteniya – 2002. Russkaya literatura: natsional'noye razvitiye i regional'nyye oso-bennosti: materialy 6 Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii* [Dergachev readings – 2002. Russian Literature: National Development and Regional Features: Materials of the 6th all-Russian Scientific Conference]. Yekaterinburg, 2004, pp. 85–88. (In Russian).

(Monographs)

11. Ermichev A.A. (pref., comp. and notes). *V.G. Belinskiy: pro et contra* [V.G. Belinsky: pro et contra]. St. Petersburg, 2011. (In Russian).

12. Ermishin O.T., Korostelev O.A., Khachatryan L.V. (pref., comp. and notes). *Religiozno-filosofskoye obshchestvo v Sankt-Peterburge (Petrograde): istoriya v materialakh i dokumentakh: 1907–1917* [Religious and Philosophical Society in Saint Petersburg (Petrograd): History in Materials and Documents: 1907–1917]: in 3 vols. Moscow, 2009. (In Russian).

13. Kholikov A.A. *Prizhiznennoye polnoye sobraniye sochineniy Dmitriya Merezhkovskogo: tekstologiya, istoriya literatury, poetika* [Dmitrii Merezhkovskii's Complete Works Published during His Life: Textual Criticism, Literary History and Poetics]. Moscow; St. Petersburg, 2014. (In Russian).

Холиков 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 МГУ; ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. 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, MSU; leading researcher, IWL RAS. Research interests: history of Russian literature (Silver age), theory of literature, textual criticism.

E-mail: aakholikov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8462-0738

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00072

Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)

И.А. БУНИН И ПАЛЕСТИНА. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ*

Аннотация. Проблема «И.А. Бунин и Палестина» ранее буниноведением не выделялась. Стихи и очерки (через несколько лет собранные в книгу очерков), написанные Буниным о Палестине, предпочитали рассматривать в контексте широкой темы «Бунин и Восток» в качестве периферийного сюжета. Автор статьи доказывает, что Палестина занимает особое место в творчестве Бунина, а палестинские тексты (понимаемые весьма широко – стихи и проза, в разное время созданные по впечатлениям поездки 1907 г.: Турция – Греция – Египет – Палестина) существенно отличаются от текстов «цейлонских», созданных по следам путешествия по Индийскому океану. Палестинские тексты следует рассматривать, пользуясь современной методологией изучения литературы путешествий – как единый травелог. Этот метажанр объединяет реальное путешествие (документированное дневниками Бунина, дневниковыми записями его спутника Д.С. Шора, воспоминаниями В.Н. Муромцевой-Буниной), со стихами и очерками, написанными в качестве «путевого отчета». В статье намечен круг основных вопросов, на которые следует ответить в первую очередь, разрабатывая тему «Бунин и Палестина»: это вопрос о планировании маршрута, вопрос о составе цикла стихотворений, посвященного осмотренным странам и Палестине, вопрос о заглавии книги очерков, вопрос о ее жанре и поэтике. Бунин, таким образом, создает один из центральных травелогов Серебряного века, объединяющий в единое культурное пространство Восточное Средиземноморье. Единство средиземноморских цивилизаций во многом прочитывается в духе мифопоэтики символистов.

Ключевые слова: Бунин; литература путешествий; травелог; Палестина; Средиземноморье, Тень птицы, Храм солнца.

E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)

Ivan Bunin and Palestine. Towards the Formulation of the Problem**

Abstract. The issue of “Bunin and Palestine” has not yet been formulated in Bunin studies. The poems and the essays (later collected into a book of essays), that Bunin wrote about Palestine, used to be considered as peripheral within the wide context of “Bunin and the East”. The author proves that, firstly, Palestine played an important role in Bunin's works and, secondly, that the “Palestinian texts” (in their widest meaning as

* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-41004 «И.А. Бунин и Палестина».

** Acknowledgments: The reported study was undertaken at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was funded by RFBR, project number 20-012-41004 “I.A. Bunin and Palestine”.



the poems and prose inspired by the impressions of the 1907 trip to Palestine, as well as Turkey, Greece, and Egypt) are different from the so-called “Ceylon” texts, inspired by the journey across the Indian Ocean. The “Palestinian texts” should be analyzed via modern methods of travel literature studies as a whole travelogue. This “metagenre” combines a real trip (documented by Bunin’s journals, as well as those by his co-traveler David Shor, together with the memoirs by Bunin’s wife Vera Muromtesva-Bunina), the poems and essays (intended as “travel reports”). The article outlines the range of questions that should be answered first: how was the route of the trip planned? which poems are to be included in the “Palestinian cycle”? which of the two titles suggested by Bunin should be considered the main one? how could we characterize that specific genre that Bunin invented in his book of travel essays? what dominant traits shall we name in the poetics of the book *Hram Solnca* [“The Temple of the Sun”]? Thus, Bunin created the central travelogue of the Silver Age, bringing together all the East Mediterranean countries. The unity of the Mediterranean civilizations can be traced in the terms of the Russian symbolist “mythopoetics”.

Key words: Bunin; travel literature; travelogue; Palestine, Mediterranean; *Ten’ ptyz / The Bird’s Shadow*, *Hram solnca / the Temple of the Sun*.

Тема Палестины в творчестве Бунина ранее практически не выделялась: она включалась в широкую тему «Бунин и Восток». На первый взгляд, это вполне объяснимо: страницы, написанные Буниным о Палестине, по эмоциональному и тематическому строю весьма похожи на его тексты о Египте или Цейлоне. Весь этот тематический комплекс объединяет созерцание экзотических пейзажей и разрушенных древних городов (экзотизм – характерная черта всей европейской литературы о Востоке) и излюбленная бунинская идея – погружение в древность. Однако сфокусировавшись именно на палестинском локусе, мы вскоре обнаружим, что Палестина занимает особое место в этом погружении.

Прежде всего отметим, что Восток у Бунина отнюдь не един. Мифологическая древность по-разному локализована в средиземноморских и цейлонских (и связанных с движением по Индийскому океану) текстах. Маршрут бунинского путешествия 1907 г., по-видимому, выстроенный в соответствии с тогдашними морскими путями (Одесса – Константинополь – Афины – Александрия – Яффа; таким же путем ехали спутники Бунина – музыкант Д.С. Шор и его отец Соломон, путешествовавшие именно в Палестину), объединяет Восточное Средиземноморье в единый локус древней антично-христианской цивилизации; иными словами, для Бунина это мир «нашей древности». Что касается путешествия на Цейлон (путевые записки «Воды многие» начинается в Порт-Саиде, следующая запись – «Суэцкий канал», затем – «Красное море», далее следует путешествие по Индийскому океану; интересно, что развертывание текста останавливается накануне прибытия на Цейлон) и целого ряда навеянных им рассказов, то здесь речь идет о древности иного рода – «не нашей», совершенно забытой или вовсе неведомой. Мифологический подтекст цейлонских впечатлений – буддийский, хотя «Воды многие» в начале и



цитируют Библию (вид Синая напоминает о скрижалях Моисея) и Коран (размышления у арабских берегов). Мифологический подтекст средиземноморских впечатлений – египетский, античный и библейский, а также присоединенные к нему мусульманские сюжеты. Следовательно, Востока у Бунина как минимум два: средиземноморский и цейлонский. Культурологические, религиозные и мифологические мотивы, складывающиеся в восточные темы, существенно различаются в одном и другом географическом сюжете.

Тему «Бунин и Палестина» изначально следует разделить на два аспекта: путешествие 1907 г. и тексты, написанные по его следам (т.е. ряд стихотворений и книга очерков «Храм солнца / Тень птицы»), – и воспоминания о Палестине, которые, по-видимому, сопровождали Бунина всю жизнь и некоторым образом влияли на его творчество. Назовем эти аспекты «Впечатление от Палестины» и «Отблеск Палестины».

«Отблеск Палестины» обнаруживается как в дореволюционном, так и в эмигрантском творчестве Бунина, в целом ряде текстов, среди которых стихотворения (например, «У ворот Сиона, над Кедром...», 1917), а также рассказы «Роза Иерихона» (1923–1924), «Пророк Осия» (1937), «Весной, в Иудее» (1946). В некоторых произведениях упоминаются детали, связанные с палестинским путешествием. Все это может быть сведено воедино и проанализировано как общий абрис Палестины, сохранявшийся в бунинском творчестве до последних лет.

Что же касается аспекта «Впечатление от Палестины», то все тексты, возникшие в процессе поездки и чуть позднее – в продолжение замысла (очерки книги «Храм солнца» создавались друг за другом в 1907–1909 гг., последний написан в 1911 г.), удобно рассматривать как травелог, пользуясь тем теоретическим и методологическим аппаратом, который предоставляют нам современные исследования литературы путешествий [Пономарев 2013], [Пономарев 2020]. Неудачная альтернатива этому подходу представлена статьями разных авторов, где книга очерков понимается как паломничество – в связи со всей традицией паломнических хождений, начиная с игумена Даниила [Пронин 2001], [Ковалева 2015]. Книга Бунина использует паломнический нарратив, но не как основной. В ней соединяется целый ряд нарративных традиций. Кроме того, рассматривать книгу вне широкого контекста означает упустить целые пласты смыслов.

Методология анализа травелога предполагает метатекстовое восприятие путешествия: сама поездка, сведения о которой зафиксированы в письмах, документах, личных записях и дневниках, накладывается на ее литературную фиксацию (здесь удобно применить немецкую терминологию: «Reiseberichte», дословно: «отчеты о путешествии») и более позднюю ее рецепцию в воспоминаниях. Таким образом, путешествие 1907 г. и тексты о нем следует читать, с одной стороны, как единый метатекст, но также и по отдельности – как три параллельно развивающиеся линии: само путешествие, стихи о путешествии, прозаические очерки о путешествии.

Реальное путешествие писателя в Палестину (Бейрут и Баальбек будем



считать Палестиной в широком смысле – нынешняя нарезка государственных границ в этом регионе совершенно не совпадает с положением дел в эпоху Серебряного века) неплохо документировано. Во-первых, некоторые сведения о поездке содержатся в письмах и открытках, отправленных Буниным из Константинополя, Пирея, Александрии, Порт-Саида, Иерусалима, Иерихона, Бейрута, Баальбека, Дамаска, Тиверии [Бунин 2007, 47–51], а также в дневнике 1907 г. [Бунин 1907]. Во-вторых, источником сведений о маршруте и подробностях путешествия становится книга очерков. В ней следует отметить несколько временных смещений: так, на горе Фавор Бунин побывал после Тивериадского озера (Галилейского моря), в тексте она упоминается значительно раньше – в финале очерка о Греции; Каир и пирамиды в тексте предшествуют Палестине, в то время как Бунин осматривал их на обратном пути; очерки об Иудейской пустыне и Мертвом море (писатель совершил эту двухдневную поездку из Иерусалима) идут после рассказа о плавании из Яффы в Бейрут, имевшем место позднее; о посещении Вифлеема говорится в двух разных очерках – первый раз в соответствии с ходом поездки, второй – в нарушении ее хода. Временные смещения, несовпадения реального путешествия с литературным – частый случай композиции травелога. Иногда они важны с идеологической точки зрения, здесь же речь идет лишь об удобстве в построении литературного материала. За исключением этих смещений книга точно и подробно передает маршрут и реалии поездки.

В-третьих, существуют краткие воспоминания спутника Бунина Д.С. Шора (в тот момент – известного пианиста, в дальнейшем – крупного деятеля сионистского движения). Воспоминания написаны в 1924 г., это рассказ о нескольких эпизодах путешествия. Общество Бунина, по мнению Шора, было далеко не из приятных (автор увидел в русском писателе «несомненный антисемитизм» [Шор 2001]) – тем не менее, почти месяц Шор не расставался с Буниным и впервые сопровождавшей его В.Н. Муромцевой. Вероятно, негативная оценка сложилась у Шора позднее. Наконец, есть подробные воспоминания В.Н. Муромцевой-Буниной, написанные в 1950-е гг., – это три очерка «Путь до Святой Земли», «В Палестине», «Сирия, Галилея, Египет» (и концовка очерка «Новая жизнь», рассказывающая об отъезде из Одессы).

Все эти документы позволяют весьма подробно реконструировать ход поездки, посмотрев на некоторые эпизоды с разных точек зрения. Сопоставление источников может дать интересные результаты. Вероятно, мы увидим черты традиционного паломничества (иудейского, христианского и слегка намеченного в имеющихся текстах мусульманского; Соломон Шор совершал именно паломничество), черты туристической поездки с усиленным интересом к экзотике (Бунин-путешественник ближе к этому типу), а также возможности ознакомления с новой жизнью переселенцев, первыми еврейскими коммунарами (это была одна из целей путешествия Давида Шора). Интересно различие паломнических маршрутов разных конфессий (например, Бунин и Муромцева отправились в Хеврон, куда



обычно не ездили православные путешественники, вместе с Шорами, для которых было важно поклониться могилам Авраама и Сарры). Кроме того, у нас достаточно материала для деконструкции художественного текста при помощи текстов бытовых – демонстрирующих реальное настроение путешественников (усталость, раздражение, человеческие слабости – например, Шор указывает на не слишком достойное поведение уставшего Бунина после вечернего посещения гробницы Рахили). Наложив бытовые эпизоды на мифопоэтический ореол и соединив логику нарратива с географическими значениями (как бытовыми, так и символическими), мы получим характерный для травелога метатекст.

Показательно, что мы не имеем полной ясности в вопросе, был ли у Бунина (и Муромцевой) изначальный план – или поездка складывалась спонтанно. Судя по воспоминаниям В.Н. Муромцевой-Буниной, с одной стороны, они собирались в длительное плавание, включавшее Святую землю и Египет; с другой – Бунин (под влиянием слов П.А. Нилуса) взял в Одессе пароходные билеты только до Константинополя, чтобы там решить, куда ехать дальше: «Зачем строить широкие планы? Доплывем до Константинополя, понравится – пойдём дальше, не понравится – сядем в экспресс и через двое суток в Вене» [Муромцева-Бунина 1989, 298]. Начиная с прибытия в Яффу, гидом для Бунина и Муромцевой выступает Д.С. Шор: он предлагает им маршруты поездок, включая морской переезд из Яффы в Бейрут. Этот переезд Бунины точно не планировали, он стал результатом рассказанного Муромцевой-Буниной «анекдота»: «<...> когда мы высадились в Яффе, то наши паспорта были отданы вместе с паспортами Шоров, а взамен их нам были вручены какие-то розовые билеты, которые, как оказалось, выдавались только евреям, не имевшим полной свободы передвижения. Узнав это и собираясь проехать в Галилею сухопутным путем, мы, естественно, захотели получить обратно наши документы и отправились к русскому консулу [в Иерусалиме. – Е.П.], надеясь, что он поможет нам выйти из нашего анекдотического положения. Но этот высокий, худой человек встретил нас очень сухо и, выслушав в чем дело, отказался нам помочь, посоветовав обратиться к консулу в Яффе. / – Да и чем вы мне докажете, что вы не еврей? – сказал он Яну. / За завтраком телеграмма от Шора: / “Послезавтра отходит пароход в Бейрут, если едете, то будьте завтра в Яффе”» [Муромцева-Бунина 1989, 333–334]. Как указывает М. Гольдман [Гольдман 2000], эти «розовые билеты» – особые документы для трехмесячного пребывания в Палестине, выдававшиеся паломникам-евреям, чтобы они не смогли остаться насовсем. Давид Шор разрабатывает (или активно участвует в разработке) дальнейшее путешествие – через Баальбек, Дамаск – на Тивериадское озеро и в Назарет. Шор зовет их и в сионистские колонии, но Бунин и Муромцева отказываются [Муромцева-Бунина 1989, 342–343]. Возможно, Бунины поступили так, как делают многие неопытные путешественники, – положились на спутников, продумавших все заранее.

Однако в первых редакциях очерка «Тень птицы» (написан в 1907 г.,



опубликован в 1908 г., в 1915 г. стал начальным очерком книги «Храм солнца») повествователь сообщал, что взял в поездку «<...> бейрутское издание истории Баальбека – Храма Солнца, к которому я совершаю паломничество <...>» [Бунин 1908, 233], [Бунин 1915, 102]. Обычно в мелочах травелог Бунина верен. Тогда следует предположить, что изначальный план, намечающий основные точки маршрута, все-таки был – и в него сразу входило святилище в Баальбеке. При этом Храм Солнца – важнейшая точка бунинского травелога, локус обретения Бога. Здесь вопрос о начальном маршруте упирается в поэтику литературного текста.

Еще один заезд в Бейрут Бунин совершил по пути на Цейлон в декабре 1910 г. (по новому стилю – в январе 1911 г.). Это краткое пребывание никак не отразилось ни в прозе, ни в поэзии, некоторую информацию о нем можно найти лишь в переписке. 23 декабря (на следующий день после прибытия) Бунин писал брату Юлию: «Ни один самый лучший день нашего лета не сравнится с этими двумя днями, что мы в Бейруте. И говорят, что почти месяц – изо дня в день такая погода здесь» [Бунин 2007, 161]. Интересно, что в тексте письма актуализирован райский хронотоп, характерный для очерка «Храм солнца» (поездка из Бейрута в Баальбек).

Вторая линия изучения травелога – стихи о путешествии. Их можно разделить на три типа. Во-первых, напоминающие формой путевые очерки. Иногда наблюдается полнейший параллелизм зарисовок в стихах и прозе. Вот важный эпизод очерка «Иудея» – вид с иерусалимской крыши:

«Солнце на закате. Я выхожу на крышу, снимаю пробковый шлем, и по голове моей дует с запада сильный и прохладный ветер. <...>

“Иерусалим, устроенный, как одно здание!” – вспоминаю я восклицание Давида. И правда: как одно здание лежит он подо мною, весь в каменных купольчиках, опрокинутыми чашами раскиданных по уступам его сплошной кровли, озаренной низким солнцем. Первобытно-простой по цвету, первобытно-грубый по кладке, без единого деревца, – только одна старая высокая пальма на южной стороне, – он весь заключен в зубчатую толщу стен и кажется несокрушимым» [Бунин 1936, 241–242].

Такой же «путевой», очерковый эпизод есть и в стихотворении «Иерусалим» (1907):

В полдень был я на кровле. Кругом, подо мной,
Тоже кровлей, – единой, сплошной,
Желто-розовой, точно песок, – возлежал
Древний город и зноем дышал.

Одинокая пальма вставала над ним
На холме опахалом своим,
И мелькали, сверлили стрижи тишину,
И далеко я видел страну [Бунин 2014, 38].



Две подробности: город как одна сплошная кровля (Иерусалим предстает как древний город-дворец, что характерно, например, и для Крито-Микенской культуры в Греции) и одинокая пальма на холме – повторяются в обоих текстах. С историко-литературной точки зрения интересна очерковая поэтика стихотворений.

Во-вторых, стихотворения мифопоэтического плана (близкие паломническому мышлению), оживляющие древние предания. Так, написанное в 1907 г. стихотворение «Трон Соломона» пересказывает историю из Корана о сказочном троне царя.

Стихотворения третьего типа комбинируют два предыдущих: они, с одной стороны, сохраняют публицистическую точность эпизодов поездки, с другой – вносят в текст мифопоэтическое звучание. Так, стихотворение 1907 г. «На пути под Хевроном...» завершается стихом «И темно было в древней гробнице Рахили» [Бунин 2014, 40]. Этот стих использует конкретный эпизод поездки, изложенный с детальной точностью (точен сам ход экскурсии: днем – могилы Авраама и Сарры в Хевроне, вечером в темноте – гробница Рахили близ Иерусалима, точен и эпизод с шакалом: «Поздней ночью я слышал / Плач ребенка – шакала» [Бунин 2014, 40]). В комментарии Т.М. Двинятиной к этому стихотворению приводится цитата из позднего очерка В.Н. Муромцевой-Бунинной: «Когда он <Бунин> был почти у входа, мимо него стремглав пролетел какой-то зверь. – Шакал! – радостно крикнул нам Ян, обернувшись» [Бунин 2014, 370]. Отметим, что в воспоминаниях этот эпизод относится не ко входу в часовню над могилой Рахили, а ко входу в пещеры Иеремии на южной окраине Иерусалима. Тот же шакал (у входа в пещеру Иеремии) появляется и в очерке Бунина «Иудея». С другой стороны, стих «И темно было в древней гробнице Рахили» переключает эпизод в метафорический план: в гробнице вечно темно; вечность и темнота стоят в одном символическом ряду; Рахиль покоится уже не в этой гробнице, а где-то вне земной юдоли (гробница так же пуста, как и Гроб Господень).

Ранние стихотворения о Палестине, таким образом, могут быть названы травелогом первого уровня (литературоведение рассматривает стихи и особенно стихотворные циклы как особые формы травелога), книга очерков – травелогом второго уровня, стихотворения более поздние – травелогом третьего уровня. Отметим, что заглавия некоторых стихотворений повторяются в заглавиях очерков: очерк «Храм солнца» (1909) дублирует заглавие стихотворения «Храм солнца» (1907), очерк «Море богов» (1907) соотносится со стихотворным минициклом с тем же заглавием (1924), объединяющим три стихотворения 1916 г. Не оставляет ощущение, что это не просто параллелизм стихотворных и прозаических сюжетов, но единый метатекст, свойственный поэтике (травелога) XX столетия.

Важнейший вопрос изучения стихотворений – определение полного списка текстов, составляющих палестинский цикл. Циклизацию стихотворений сам автор провел непоследовательно. В 1917 г. он соединил 19 стихотворений, повествующих о поездке 1907 г., с книгой очерков «Храм



солнца», издав стихи и прозу единым циклом. А в 1936 г. в I томе собрания сочинений картина изменилась: книге очерков предшествовала подборка стихотворений 1888–1907 гг., в которой стихи, созданные по следам поездки 1907 г., идут почти подряд, но местами проложены стихами на другие темы – хронологический принцип здесь торжествует над тематическим. Состав и последовательность палестинских стихотворений в этом издании иные. Таким образом, есть как минимум два авторских варианта «палестинского цикла», однако в оба варианта не попали более поздние стихотворения. По-видимому, полный «палестинский цикл» Бунина должен быть сформирован литературоведами (как «Петербургские повести» Н.В. Гоголя), только тогда нам станут видны все мотивно-тематические связи и можно будет полноценно говорить о поэтике палестинских (или шире – средиземноморских, включая константинопольские и египетские) стихотворений. Сопоставление стихотворного цикла с прозаическим может заиграть новыми красками.

Третья линия исследования бунинского травелога – основная – связана с изучением книги «Храм солнца», собранной из отдельных очерков в 1915 г. (в 4 томе Полного собрания сочинений). Книга еще не прочитана по-настоящему (большинство монографий о Бунине обходит ее стороной, оставшаяся часть – кратко пересказывает), поскольку путевая проза на протяжении всего XX столетия считалась несущественным дополнением к основным произведениям автора. Показательна история первой публикации очерка «Иудея». Редактор сборника «Друкарь» Н.Д. Телешов спрашивал Бунина в 1909 г.: «Ответь, пожалуйста, сейчас же: что ты думаешь мне прислать: палестинское или из жизни?» [Бунин 2007, 526]. Бунин в ответ писал: «<...> спроси мнение Юлия <Ю.А. Бунин – старший брат писателя, публицист и литератор> – он человек редко беспристрастный – о моем Константинополе – “Тень птицы” <т.е. очерк о Константинополе под заглавием «Тень птицы». – Е.П.>, – он перечитал ее, вернувшись из поездки в те края, – и согласись с ним, что это – вещь нешуточная; говорю же это я к тому, что если бы, паче чаяния, я и дал тебе о Палестине, то это было бы уж не так и плохо. Это последний <на тот момент. – Е.П.> мой рассказ о поездке, и придаю я ему большое значение, пишу его давно, отношусь к нему так серьезно, что не печатаю уже года полтора <...>» [Бунин 2007, 122].

Начнем с того, что знаем мы эту книгу очерков под заглавием промежуточного варианта: «Тень птицы». При жизни автора книга выдержала четыре издания (1915, 1917, 1931, 1936). Только издание 1931 г. имеет заглавие «Тень птицы»; все остальные, включая последнее прижизненное, озаглавлены «Храм солнца». И по принципу частотности, и по принципу последней авторской воли книга должна иметь заглавие «Храм солнца». Однако А.К. Бабореко, узнав, что Бунин в 1953 г. исправил заглавие, издал книгу в СССР как «Тень птицы». Вся советская и постсоветская традиция считает его основным. В рамках подготовки научных изданий прозы Бунина имеет смысл, в первую очередь, вернуть заглавие, под которым книгу

знали современники.

История текста «Храма солнца» требует отдельной статьи. Как почти всегда у Бунина, текст сокращается от первого издания к последнему. Наиболее существенному сокращению автор подверг книгу в третьем издании 1931 г. При этом были потеряны многие важные коннотации, которые имеет смысл восстановить в научном издании. Интересно посмотреть на правку как на новый этап развития травелога: выведение за скобки одних впечатлений, усиление других.

Поэтика «Храма солнца» весьма сложна. Она объединяет несколько типов нарратива. В первых очерках преобладают жанры туристического повествования (от путеводителя до зарисовок с натуры) в соединении с мифопоэтикой символизма, во второй половине книги к ним добавляется паломнический нарратив (отчасти языческий, отчасти христианский). Объединяет эти различные жанры (как ни странно это прозвучит) мифопоэтика, близкая символизму. Повествователь объезжает мир Восточного Средиземноморья, формируя в своих «путевых отчетах» идею единой иудео-христианско-мусульманской евразийской цивилизации. Травелог Бунина становится важнейшим травелогом Серебряного века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. [Дневник. 1907 г.] // Русский архив в Лидсе. MS 1066/500–501.
2. Бунин И.А. Письма 1905–1919 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова; [отв. ред. С.Н. Морозов]. М., 2007.
3. Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Пг., 1915.
4. Бунин И.А. Собрание сочинений: [в 11 т.]. Т. 1. Храм солнца. [Берлин], 1936.
5. Бунин Ив. Стихотворения: в 2 т. Т. 2. СПб, 2014.
6. Бунин Ив. Тень птицы // Земля. Сб. 1. М., 1908. С. 230–272.
7. Гольдман М. Иван Бунин и Давид Шор в Иерусалиме // Иерусалимский журнал. 2000. № 3. URL: <https://new.antho.net/wp/jj03-goldman> (дата обращения 03.03.2020).
8. Ковалева Т.Н. Библейский хронотоп в «путевых поэмах» И.А. Бунина «Тень птицы» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск; СПб, 2015. С. 507–526.
9. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989.
10. Пономарев Е.Р. Постколониальная теория и литература путешествий. Взгляд из России // Новое литературное обозрение. 2020. № 1 (161). С. 355–377.
11. Пономарев Е.Р. Типология советского путешествия. Изд. 2, испр. и доп. СПб., 2013.
12. Пронин А.А. Евангельский «след» в цикле путевых рассказов И.А. Бунина «Тень птицы» и поэма В.А. Жуковского «Агасфер» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 459–464.
13. Шор Д. Воспоминания / подг. текста Ю. Матвеевой. Иерусалим; М., 2001. URL: <http://maxima-library.org/component/maxlib/b/404697?format=read> (дата обращения 28.04.2020).



REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Gol'dman M. Ivan Bunin i David Shor v Iyerusalime [Ivan Bunin and David Shor in Jerusalem]. *Iyerusalimskiy zhurnal*, 2000. no. 3. Available at: <https://new.antho.net/wp/jj03-goldman> (accessed 03.03.2020). (In Russian).

2. Ponomarev E.R. Postkolonial'naya teoriya i literatura puteshestviy. Vzglyad iz Rossii [The Postcolonial Theory and Travel Literature. The View from Russia]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2020, no. 1 (161), pp. 355–377. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Kovaleva T.N. Bibleyskiy khronotop v "putevykh poemakh" I.A. Bunina "Ten' ptitsy" [The Bible Chronotope in Ivan Bunin's "Travel Poems": "The Bird's Shadow"]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Issues of Historical Poetics]. Petrozavodsk, St. Petersburg, 2015, pp. 507–526. (In Russian).

4. Pronin A.A. Evangel'skiy "sled" v tsikle putevykh rasskazov I.A. Bunina "Ten' ptitsy" i poema V.A. Zhukovskogo "Agasfer" [The Traits of the New Testament in the Cycle of I.A. Bunin's Travel Short Stories "The Bird's Shadow" and in the Poem "Wandering Jew" by V.A. Zhukovsky]. *Evangel'skiy tekst v russkoy literature 18–20 vv.* [The New Testament in the Russian Literature of the 18th–20th centuries]. Issue 3. Petrozavodsk, 2001, pp. 459–464. (In Russian).

(Monographs)

5. Ponomarev E.R. *Tipologiya sovetskogo puteshestviya* [The Typology of Soviet Travel]. 2nd ed. St. Petersburg, 2013. (In Russian).

Пономарев Евгений Рудольфович, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: русская литература, творчество И.А. Бунина, литература русской эмиграции, литература путешествий, русская литература XX в., история преподавания литературы.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

Evgeny R. Ponomarev, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; St. Petersburg State University of Culture

Doctor of Philology, Professor. Research interests: Russian literature, Ivan Bunin's works, literature of Russian emigration, travel literature, Russian literature of the 20th century, history of teaching literature.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00073

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

ОБРАЗ ДЕВЫ-ВОИТЕЛЬНИЦЫ В ПЬЕСЕ М.Е. ЛЁВБЕРГ «ЖАННА Д'АРК» (1920)*

Аннотация. В статье рассматривается неопубликованная пьеса мало известной поэтессы и драматурга Серебряного века Марии Евгеньевны Лёвберг о Жанне д'Арк. Описывается история создания пьесы, и она встраивается в общую канву творчества Лёвберг, которое в целом отмечено стремлением опрокинуть существовавший гендерный порядок и дать женщине возможность взять на себя мужскую роль. Причем в качестве архетипической мужской роли – вполне справедливо – понимается роль воина, которая в рамках неоромантической творческой манеры Лёвберг становится ролью рыцаря. Анализируются главные образы пьесы в их соотношении друг с другом, реконструируется система мотивов. Показано, что она типична для сюжетов с участием девы-воительницы (неузнавание девы в облике воина; поединок; равносильность и глубинное родство воительницы и избранного героя; мотивы грома, бури, грозы, молнии; мотив огня; параллели воительница / Дева Мария, воительница / ангел); одновременно демонстрируется своеобразие их разворачивания в данной пьесе. Исследуется сюжет, который также сопоставляется с историческими источниками; основной линией действия оказывается не столько борьба Жанны за освобождение Франции, сколько спасение души великого грешника, Жиля де Реца, под влиянием его любви к святой. Выдвигается гипотеза о том, почему эта пьеса, написанная для проекта «исторических картин» при издательстве «Всемирная литература», оказалась не востребована.

Ключевые слова: М.Е. Лёвберг; Жанна д'Арк; дева-воительница; рыцарь; «исторические картины»; «Всемирная литература»; гендерный порядок; маскулинность и фемининность.

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)

The Figure of Female Warrior in the Drama by M.Ye. Loevberg "Joan of Arc" (1920)**

Abstract. The article considers not yet published drama by a little-known poet and playwright of the Silver Age Maria Evgen'yevna Loevberg about Joan of Arc. The history of its creation is traced, and it gets embedded into the general frame of Loevberg's artistic work which is characterized by the desire to establish a new gender

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

** The research was carried out with support of a grant from the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100) at IWL RAS.



order and to give the women “masculine” roles. As the archetypal masculine role Loevberg rightly sees that of the warrior, which turns into the role of a knight because of the Neoromantic manner of the writer. The main characters of the play are analyzed in their connection to each other, the system of motifs is reconstructed. The author of the paper shows that these motifs are typical for the plots about the female warriors (the lack of recognition of the maiden disguised and acting as a warrior; the duel; the equality and deep kinship of the female warrior and the chosen hero; the motifs of lightning, storm, thunder; the motif of flames; the parallels of the female warrior and Virgin Mary, of the female warrior and angel); at the same time, it is demonstrated the distinctiveness of their use in this play. The plot also is analyzed, and its events are compared to the historical sources; its main arc turns out to be as much Joan’s fight for the liberation of France, as salvation of the soul of a great sinner, Gilles de Rais, under the influence of his love for the saint warrior. The author proposes the hypothesis concerning the reasons why this drama created for the project of “historical scenes” under the aegis of the publishing house “Vsemirnaya Literatura”, was never staged.

Key words: M.Ye. Loevberg; Joan of Arc; female warrior; female knight; “historical scenes”; “Vsemirnaya Literatura”; gender order; masculinity and femininity.

Эта статья посвящена не публиковавшейся до сих пор пьесе забытого автора, чье наследие, по нашему мнению, представляет существенный интерес – и с точки зрения истории литературы, и как одно из свидетельств изменений гендерного порядка на рубеже XIX–XX вв., ибо в произведениях Марии Евгеньевны Лёвберг многообразно отразилось стремление к обретению женщинами своей субъектности, и самым непосредственным образом – для читателя, поскольку произведения этого автора неизменно занимательны и, как правило, весьма остроумны. Хотя сегодня имя Лёвберг практически неизвестно, в свое время она заслужила одобрение таких мэтров, как Блок, Горький, Гумилев, Замятин, Ремизов.

Наиболее подробную справку о Марии Евгеньевне Лёвберг дает О.Б. Кушлина в словаре «Русские писатели»: «Лёвберг Мария Евгеньевна [урожд. Купфер, в замужестве Ратькова; писала также под псевд. Д. Ферранте; 19.3.1894, Рига – 12(?) .9.1934, Ленинград], поэтесса, драматург, прозаик» [Кушлина 1994, 302]. Добавим здесь, что дата смерти, по-видимому, указана все-таки неправильная: в альбоме В.А. Сутугиной (РО ИРЛИ. Ф. 720. № 120. Л. 41 об.), бессменного секретаря издательства «Всемирная литература», рядом с автографом стихотворения М.Е. Лёвберг владелицей наклеена газетная вырезка с некрологом писательницы и пометой карандашом: «8/IX-34». «По отцу – из саксонских дворян, по матери – из приволжских крестьян. Окончила в 1909 г-зию кн. А.А. Оболенской в Петербурге <...>, Высшие женские (Бестужевские) курсы, ист.-филол. ф-т. Муж – воен. инженер В.Б. Ратьков, погиб в 1-ю мировую войну. Первая публ. – стих. “К Пьеретте” в “Неделе «Совр. Слова»” (1913, 6 мая). Печатала стих. в “Совр. Слове”, в “Журнале для всех”, “Ежемесячном журнале”, “Рус. Мысли”, участвовала в сб. “Вечер «Триремы»” (П., 1916). В 1912 посещала “Вечера Случевского”,



в 1916–17 участвовала в заседаниях 2-го “Цеха поэтов”. Единств. сб. стихов “Лукавый странник” (П., 1915, изд. автора) <...> Н.С. Гумилев откликнулся на сб-к доброжелательной рец. <...> Л. была одним из адресатов лирики Гумилева, он посвятил ей стих. “Ты жаворонок в горной высоте...” <...> Л. выступала гл. образом как драматург: пьесы “Камни смерти” (РМ, 1915, № 8), “Шпага кавалера” (СевЗ, 1916, № 3), “Монтана” (1928, ЛГИА). Пьесу “Дантон” Блок рекомендовал к постановке в Большом драм. т-ре (сезон 1919–20) <...> Около 1915 познакомилась с М. Горьким, к-рый оказывал ей в дальнейшем лит. покровительство. В 1918–19, когда служила эмиссаром при Наркомпросе, общалась с А.М. Ремизовым (см. письма в ГПБ и ИРЛИ), посещала “Привал комедиантов” <...> Была в ссылке. Переводила с англ. и франц. (Р. Роллана, Мольера, Стендаля, Э. Фербер, В. Гюго, Э. Золя <...>), составила “Словарь иностранных слов” (П., 1923; 6-е изд., Л., 1928). Повести 1930-х гг. “Лайма” (М., 1932) и “На белом Севере” (М., 1933) отразили стремление автора соответствовать сов. идеологич. установкам <...>» [Кушлина 1994, 302].

Здесь, однако, отсутствуют упоминания о целом ряде прозаических и драматических произведений Лёвберг. В частности, не названа большая пьеса «Жанна д’Арк» – как не учтена она и в монументальной монографии Д.М. Буланина «Жанна д’Арк в России: исторический образ между литературой и пропагандой». В книге есть специальная глава «Всемирная литература», посвященная книгам о Жанне д’Арк, выпущенным этим издательством. Между тем, прозаическая пьеса Лёвберг в пяти действиях и двенадцати картинах, написанная в августе 1919 – декабре 1920 г., тоже имела отношение к деятельности «Всемирной литературы», ибо, по-видимому, создавалась для просветительского проекта «исторических картин» при издательстве. Задуманное А.М. Горьким, это начинание подразумевало серию театрализованных «картин» для народа, которые бы демонстрировали – в художественной и потому доступной – форме основные этапы истории человечества. При «Всемирной литературе» была организована Комиссия по подготовке исторических картин (под председательством Горького), а при ТЕО Наркомпроса – Секция исторических картин. Пьеса так никогда и не была поставлена, хотя на заседании редакционной коллегии секции исторических картин 23 февраля 1921 г. она была принята большинством голосов:

«Заседание 23 февраля.

Присутствуют: Чуковский, Замятин, Тихонов, Блок, Гумилев.

Слушают: 1) Рецензию Замятина о “Жанне д’Арк” Лёвберг. Пьеса имеет, по его мнению, большие достоинства, хотя в ней есть недостаток историчности. В случае ее принятия надо просить Лёвберг произвести некоторые существенные поправки. Пьесу баллотируют.

Постановлено: 1) Пьесу Лёвберг “Жанна д’Арк” принять. Утвердить ставку по соглашению с Союзом Писателей».

(Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 563)



Примечательно, что М. Горький считал крайне необходимым и своевременным появление книг о Жанне д'Арк – см., например, его письмо Р. Роллану, написанное в конце декабря 1916 – начале января 1917 г.: «Я обращаюсь к Вам с просьбой написать для детей биографию Бетховена. Вместе с этим я прошу Герберта Уэллса написать биографию Эдиссона, Фритьоф Нансен напишет жизнь Христофора Колумба, я – жизнь Гарибальди, еврейский поэт Бялик – жизнь Моисея и т.д. И еще я прошу Вас указать мне литератора француза, который мог бы написать для детей историю Жанны д'Арк» [Горький и Роллан 1996, 15]. Как пишет Буланин, в тот же период (1919–1920 гг.) ровесницами Лёвберг, тоже, как и она, выпускницами Бестужевских курсов Т.А. Быковой, Е.Ч. Скржинской и М.А. Клименко (Тихановой) был осуществлен перевод очерка французского историка Ж. Мишле «Жанна д'Арк», вышедший огромным тиражом 20 тыс. экземпляров, несмотря на «ужасное» качество перевода [Буланин 2016, 427]. Кроме того, несколько позже, в 1924 г. во «Всемирной литературе» вышла (но была анонсирована уже в каталоге издательства 1919 г.) поэма Вольтера «Орлеанская девственница». Оба эти произведения сильно отличаются от драмы Лёвберг. Т.е. пьеса, написанная на актуальную и поддержанную Горьким тему, «не пошла» – отчасти, видимо, в связи с закрытием секции исторических картин, но также и потому, что, по нашему мнению, оказалась весьма далека от того, что хотели бы видеть на театральной сцене власть предержащие. (Кстати, и Горькому пьеса не понравилась, как об этом свидетельствует его письмо М.Е. Лёвберг от начала декабря 1920 г.: «Мне грустно говорить это, – я думаю, что пьеса не удалась» [Горький 2007, 139].)

«Жанна д'Арк» Лёвберг, если попытаться дать какое-то определение этой драме, – пьеса неоромантическая. Драматург довольно свободно обращается с историческими источниками – впрочем, как и большинство авторов, писавших о Жанне д'Арк, хотя видно, что эти источники Лёвберг знакомы. Во всяком случае, она держится гораздо ближе к историческим событиям, чем тот же Шиллер в своей трагедии «Орлеанская дева» (1801), которая, между прочим, была востребована в России в этот период. Так, А. Блок, разрабатывая репертуар Большого драматического театра, писал М.Ф. Андреевой 27 апреля 1919 г.: «Я сказал бы так: “Разбойники” и “Орлеанская Дева” звучат в воздухе как весь Шиллер <...> Вопрос о переводе этих трагедий (годятся ли старые, нужны ли новые или надо исправлять) решится во “Всемирной литературе”, потому что Шиллер входит в ее рамки. <...> Вот и весь репертуар – восемь пьес; чертеж этого репертуара такой:

Середина – неподвижный центр – Шекспир, *вечное*, общечеловеческое <...>. Одна стрелка – Шиллер и Гюго, другая – Ибсен, Сем-Бенелли и Лёвберг» (речь идет о ее пьесе «Дантон») [Блок 1963, 521–523].

Лёвберг воспроизводит основную канву легенды о Жанне, известную из исторических хроник и материалов связанных с ней судебных процессов (обвинительного 1431 г. и оправдательного 1455–1456 гг.): упоминаются



детали ее жизни в деревне Домреми, явление ей святых, проигрывается ее появление при дворе дофина Карла, где она узнает его среди придворных, хотя никогда не видела прежде, а также история с «секретом» короля, затем следуют взятие Орлеана, неудачная осада Компьена, пребывание Жанны в тюрьме в Руане и сожжение ее на костре. Воспроизводится даже и известная по материалам обвинительного процесса 1431 г. деталь относительно того, что свое знамя Жанна ценила гораздо выше меча и что сама лично она никого не убивала, а лишь вела за собой людей, выступая проводником Божественной воли (см. также сцену, где Жанна, не желая проливать лишнюю кровь, пишет смиренное письмо вражескому военачальнику Глэсдалю).

Но одновременно Лёвберг уступает тому же соблазну, что и Шиллер, и вводит в пьесу любовную линию – хотя это и односторонняя, безответная любовь. Вторым главным героем пьесы является Жиль де Ре (у Лёвберг – де Рец), бретонский барон и военный соратник исторической Жанны, который в 1440 г. был обвинен в занятиях колдовством и многочисленных убийствах и казнен – его иногда называют прототипом Синеи Бороды из известной французской сказки. Несомненно, Лёвберг была знакома с этими фактами, поскольку в пьесе присутствует важнейший мотив договора Жили с дьяволом, заключенного при посредстве Симона Черно книжника, но расторгнутого в кульминационной сцене в конце 3-го действия. Собственно, Жиль де Рец выступает в пьесе чуть ли не на первый план, затмевая собой даже заглавную фигуру святой воительницы: ему отведено больше сценического действия, его сценами и начинается, и заканчивается пьеса. И посвящена она скорее его духовному перерождению – хотя и на фоне подвигов Жанны.

Впрочем, появлению любовного мотива (кстати, не такого уж причудливого – примерно на ту же тему написана повесть М. Турнье «Жиль и Жанна» 1983 г., которая заканчивается иным историческим моментом – казнью Жили, но теми же словами, что и пьеса Лёвберг, – отчаянным призывом Жили: «Жанна! Жанна!») не стоит удивляться: дело в том, что сюжет с участием воительницы традиционно включает в себя мужского персонажа и протекает между двумя полюсами – войной и любовью. А Жанна д'Арк, хотя в бою сама не убивала, довольно рано стала ассоциироваться с архетипическим образом девы-воительницы, который всегда строится на необычном, нестандартном соотношении гендерных ролей, ибо воинская доблесть и физическая сила – традиционно мужские атрибуты.

Как пишет О.И. Тогоева, примерно с XVI в. за Жанной закрепляется наименование *Virago*, т. е. «женщина-мужчина»:

«...девушка сознательно присвоила себе определенные знаки мужской власти – костюм, доспехи, оружие, звание военачальника, и в данном контексте декларируемая ею девственность становилась еще одним подобным символом, поскольку сознательный отказ от материнства представлял собой не что иное, как



<...> переход к некоей андрогинности. <...> она являлась *Virago* <...> Данное понятие, заимствованное из восточной литературы, прижилось в Западной Европе еще в раннем Средневековье. Его развернутое объяснение давал, в частности, Ратхер Веронский (890–974): “*Virago*, т.е. мужественной, женщина была названа впервые, дабы мужественно сражаться против грехов и быть послушной словам Господа. Мужчина в душе, но женщина во плоти...” <...>» [Тогоева 2016, 251].

В сочинениях XVI–XVII вв. Жанна уподоблялась преимущественно амазонкам; авторы этого периода проводили исторические и мифологические параллели с царицами амазонок Пенфесилеей и Ипполитой, с богиней Афиной / Минервой, что также сближало Жанну с Девой Марией благодаря раннесредневековому соотношению Богородицы и Афины Паллады в их функциях «защитницы города»: отсюда образ Марии как «*Virgo militans* (рубеж VIII–IX вв.), на котором она была представлена в доспехах римского воина, с крестом-скипетром (отсылавшим к иконографическому типу *Christus militans* <...>)» [Тогоева 2016, 315]. Таким образом, гармонично соединяются две грани облика Жанны д’Арк – воительницы и святой девственницы.

То же происходит и в пьесе Лёвберг, причем она близка апологетическим сочинениям о Жанне в том, что ее героиня не испытывает никаких любовных терзаний и абсолютно цельна в своей святости, в стремлении спасти Францию. Отметим на полях, что в этом тоже заключается отличие от, несомненно, знакомой Лёвберг трагедии Шиллера. М. Цветаева, для которой образ Жанны был очень важен, писала, что «Шиллер, приписав Жанне влюбленность в Дюнуа, поступил не как поэт, а как автор авантюрного романа» [Цветаева 1995, 555]. Цветаева здесь немножко ошибается: Шиллер приписывает Жанне влюбленность не в ее соратника Дюнуа, Бастарда Орлеанского (что, действительно, бывало в исторических и литературных сочинениях; у Шиллера же Дюнуа влюблен безответно), а во врага – английского рыцаря Лионеля, которого она побеждает в сражении, но позволяет ему бежать. И Шиллер, и Цветаева здесь оказываются в плену мифологических и литературных стереотипов, окружающих образ воительницы: немецкий поэт воспроизводит стандартный мотив поединка с возлюбленным врагом, тогда как Цветаева, помня главное – наличие любовного мотива у Шиллера, ее глубоко возмущающего в применении к Жанне, которую она сравнивает с богиней Дианой на основании ее девственной чистоты («Иоанна д’Арк, Диана, одна раса» [Цветаева 2000, 190]), забывает подробности, но вводит в своем суждении тоже очень древний мотив девственности воительницы, обеспечивающей ей силу и превосходство (мотив, восходящий к мифам, но подкрепляющийся в случае Жанны ее статусом святой).

У Лёвберг же ситуация как бы срединная. С одной стороны, героиня бесконечно чиста и даже не узнает себя в исповеди и одновременно любовном признании Жилия:



Жиль. <...> Ах, сжальтесь! Моя любовь чище молитвы. (*Рыдая.*) Я слез таких не проливал у ног Пречистой Девы. (*Обнимает ее колени.*)

Жанна. Возненавидели ли вы грехи свои?

Жиль. Всей душой моей.

Жанна. Вы не должны пытаться больше увидеть ту, которую вы любите.

<...> Друг, нельзя любить святую. Вы скоро вернетесь. Мы снова будем сражаться вместе. Господь поможет вам забыть ее. (*Жиль поднимает голову и с ужасом смотрит на нее.*) Скажите мне, кто она и как ее имя; если я встречу с ней, я попрошу, чтобы она заступилась за вас перед Богом (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

С другой же стороны, именно любовный мотив, в конечном счете, определяет конфликт пьесы, который привязан не к Жанне, а к Жилю де Рецу и может быть описан как борьба небесных и дьявольских сил за его душу. При этом остаются такие рудименты, как ряд типичных мотивов, связанных с сюжетом о воительнице.

В первую очередь, это мотив *неузнания девы в мужском обличье*, в обличье воина, в доспехе, появляющийся, например, у Боярдо, Ариосто, Тассо, причем встреча мужского и женского персонажей обычно происходит в лесу. То же самое – у Лёвберг, где Жиль де Рец в первой сцене 1-го действия бродит по лесу, встречает Жанну в сопровождении двух ее спутников, но думает, что видит перед собой «дивного отрока». Во-вторых, это *мотив поединка*: Жиль бродит по лесу не просто так, но желая встретить белого единорога, в борьбе с которым якобы погибло много «безумцев», и вступить с ним в бой:

Жиль де Рец. Дай мне силы, Мария! Станный свет ведет меня за собой. Сердце мое томится о чуде. Рука тверда. Я готов к поединку.<...>

Свет вдаль. Может быть, то копые единорога? Знаю, оно белее лилии и ярче алмаза. О, тучи, остановитесь в грозе надо мною! Пронзите молниями небесные своды! <...> О, белый единорог, рыцарь небесный! Сколько безумцев погибло уже в борьбе с тобой. <...>

Остановись, мой дивный враг! Именем Девы заклиная Тебя, остановись! О, как блеснит во мраке Твое серебряное копые! Я вижу на нем сияние Ее очей. Что перед ним мой жалкий земной щит?

(*Бросает щит.*)

Стой, белый единорог! Я, Жиль де Рец, вызываю тебя на поединок.

(*С поднятым мечом бросается вперед и останавливается.*)

<...>

Туман застилает мне глаза... О, где ты, белый единорог?

(*Молния; вслед за ней гром.*)

(Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572)

Единорог, естественно, символизирует девственность (по легенде, лишь девственница могла поймать его), так что в каком-то смысле он,



действительно, является Жило, когда тот встречает Жанну – тем более, что он именуется единорогом «рыцарем небесным», каким в полной мере является святая. Рог единорога сравнивается с белыми лилиями – цветком, тоже символизирующим чистоту (так, архангел Гавриил во время сцены Благовещения традиционно изображается с этим цветком) – и с «серебряным копьем», поддерживая воинские ассоциации и параллели между единорогом и Жанной Девой. Кроме того, возникает параллель с Девой Марией (к которой и обращается Жиль); она будет поддерживаться на протяжении всей пьесы – вот, например, в финале 3-го действия: «Вот он, чудесный свет Твой! Пронзен мечом незримым, Твой сын вернулся в лоно Твое, Мария. Трепещи, гордый дух! Склони главу перед Девой...», где Дева – одновременно и Богородица, и Жанна (что не удивительно, учитывая отмечавшееся выше средневековое еще соотнесение Богородицы и воительницы). В этой сцене развивается и *мотив поединка* («пронзен мечом незримым»), который, действительно, разыгрывается между Жилем и Жанной – его дьявольской гордыней и ее святостью.

Жиль де Рец – в полной мере (нео)романтический герой: он, с одной стороны, предельно пресыщен всеми земными благами, разочарован в жизни («Всё надоело мне...») и алчет чего-то сверхъестественного, исключительного, гигантского (того, что он называет «чудом»), так что даже любовь самой королевы не удовлетворяет его, а с другой, предельно горд и бросает вызов самому Господу. По его мнению, Бог не захотел услышать его, поэтому ему остается лишь заключить сделку с дьяволом. Суть этой сделки описывает Симон Чернокнижник: чтобы получить все земные блага – невероятные силу, мудрость, власть, богатство, любовь – Жиль должен совершить величайшее святотатство и «соблазнить святую», украсть ее у Бога, т.е. фактически сразиться с ним. «Вот он, чудесный поединок, которого вы искали, – говорит Симон Жило. – Поднимите голову, Жиль. Вы победите! Никто из смертных не смел еще мечтать о таком торжестве». Третий, символический, уровень этого мотива поединка представлен в диалоге Жила и герцога Алансона – и это поединок уже не между ним и Жанной, но между небесными и адскими силами:

Жиль. Бог и дьявол. И они борются. Они всегда борются, Годфруа. Но я вижу, вам не нравятся мои речи. Поговорим о другом.

(Молчание.)

Алансон. Ах, если бы солнце! Я ждал утра, потому что ночь казалась мне страшной. Но этот мертвый рассвет в тысячу раз страшней. Он саваном обволакивает наш стан.

Жиль. А ветер воет над нами, как волк над падалью.

(Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572)

Этот диалог, кстати, до поразительной степени точности воспроизводит стихотворение Н. Гумилева «Поединок», особенно его первую редакцию, опубликованную в № 6 «Журнала Театра литературно-художественного



общества» за 1908/1909 гг. (позднее в чуть сокращенном виде вошло в сборник «Жемчуга» 1910 г. и уже в сильно измененном – в «Жемчуга» 1918 г.). Напомним: там демонический герой сражается в поединке со светлой, но при этом любимой и любящей героиней-воительницей. Пятая строфа («Страшна борьба меж днем и ночью, / Но Богом нам она дана, / Чтоб люди видели воочью, / Кому победа суждена» [Гумилев 1998, 315]) и седьмая («Меня слепит твой взгляд упорный, / Твои сомкнутые уста, / Я задыхаюсь в муке черной, / И побеждает красота» [Гумилев 1998, 315]) в сочетании с атрибутируемым героине белым цветом (герб с его «невинностью лилий», плащ) свидетельствуют, что силы света побеждают темного, демонического героя. А заканчивается стихотворение шокирующей деталью:

Еще не умер звук рыданий,
Еще шуршит твой белый шелк,
А уж ко мне ползет в тумане
Нетерпеливо-жадный волк.

[Гумилев 1998, 211]

Ср. с процитированной репликой Жила: «А ветер воет над нами, как волк над падалью» (в то же время «саван мертвого рассвета» в реплике Алансона напоминает «равнину дымно-белую» у Гумилева). Этой переключкой – по нашему мнению, неоспоримой: Лёвберг была ученицей и, одно время, возлюбленной Гумилева, так что, несомненно, должна была знать это в целом довольно известное стихотворение (на него обратил внимание и Брюсов в рецензии на «Жемчуга» [Брюсов 2000]) – усиливается мотив рокового поединка двух любящих врагов, у Лёвберг представленный одновременно в рудиментарной (ибо Жанна любит Жила не страстной любовью, но как «одного из братьев своих кровных») и в символической форме. И действительно, как и у Гумилева, светлая героиня побеждает силы тьмы: вопреки всем искушениям Симона, Жиль отказывается от мысли украсть у Бога святую и склоняется перед Жанной и перед небесными силами, претворяя свою «злую страсть» в любовь сакральную (хотя уже изначально эта страсть, по формулировке Симона, предстает как «тоска о рае» сильной души): «Колокола! (Долгое молчание.) Господи! Благодарю Тебя! (Ликуя.) Я понял, наконец! Что счастье? Любовь, любовь Ты посылаешь мне, Господи! Я смирю злую страсть... Вот он, чудесный свет Твой!» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

Вообще, гигантизм, свойственный образу Жила, который велик и в грехе, и в раскаянии, заставляет вспомнить о еще одном мотиве, связанном с сюжетом о воительнице: это *мотив равенства, равносильности, глубинного родства, «братственности»* (по формулировке Цветаевой) воительницы и ее «возлюбленного врага». Несомненно, присутствует он и тут; см. также цитируемую выше реплику о любви Жанны к Жило



как к «кровному брату». Отметим мимоходом инцестуальный мотив, здесь сглаженный, но характерный для сюжетов с участием воительницы; ср., например, у того же Гумилева в «Гондле», у М. Цветаевой («Сестра», «Брат», «Клинок» и др.). Собственно, и у Вагнера в тетралогии «Кольцо Нибелунгов», оказавшей столь значительное влияние на культуру Серебряного века, Зигфрид находится в родстве со своей возлюбленной Брунгильдой: она дочь Вотана, а он – его внук (и сын брата и сестры – Зигмунда и Зиглинды), так что получается, что он влюблен в свою тетку [Rank 1912, 643–646].

Назовем также традиционно связанные с образом воительницы *мотивы грозы, бури, молнии, грома*, видимо, возникшие как перенос метафоры «бой – гроза». Так, например, валькирии, персонажи чрезвычайно популярной в России Серебряного века скандинавской мифологии, обычно мчатся в сопровождении этих явлений: «Два раза повторяется воздушная скачка (второй раз она сопровождается блеском молний и бурей на море, от которой спасают мореплавателей девять валькирий)...» [Гвоздецкая 2005, 86]; «Само это появление сопровождается более живописным антуражем, нежели появление Свавы: неоднократно упоминается свет молний, блеск оружия и дружинное снаряжение дев – кольчуги, копыя, кони...» [Гвоздецкая 2005, 84]. Ими, в частности, отмечены и героини интересующего нас типа у А. Блока – одного из важнейших поэтов для Лёвберг; см., например, стихотворения «Она была – Заря Востока...» («Но, воспылав Ее зарею, / Я воскресал на новый бой / И возносился головою / До самой тучи грозовой» [Блок 1999, 149]), «Неправда, неправда, я в бурю влюблен...», «Опять над полем Куликовым...» («Не слышно грома битвы чудной, / Не видно молнии боевой» [Блок 1997, 173]) и т.д. Жанна д'Арк вступает в пьесу именно в окружении этих явлений, как видно из процитированной нами первой сцены 1-го действия.

Кроме того, валькирий сопровождает *мотив огня*. Самая известная из них, Брюнгильд, за нарушение приказа Одина, как известно, пребывает в море огня до тех пор, пока Сигурд не спасает ее (а затем бросается в его погребальный костер). Этот «огненный» мотив неизменно связывается с героинями-воительницами у Блока. Появляется он и у Лёвберг, хотя в данном случае связывается, несомненно, и с реальным огнем, в пламени которого была сожжена Жанна д'Арк – см. пророческую реплику герцога д'Алансона: «Жанна, вы вся в огне. (Солнце зажгло розы окон)» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

При этом Жанна вполне способна испытывать, как свойственно воительнице, увлечение пожаромбитвы. *Мотив боевого жара* присутствует в пьесе вопреки тому, что Лёвберг воспроизводит исторически раннее (как показывает О.И. Тогоева) убеждение в том, что сама Жанна никого не убивала. Вот, например, фрагмент одного из монологов Жанны: «Друг, великие победы предстоят нам. Когда я мчалась сегодня навстречу годонам, мне хотелось смеяться от счастья [здесь и далее курсив мой. – В. З.-О.]. Нас было так мало. Но с нами там, за мной, с каждой минутой



густели ряды лучезарной рати Господней. (Ликуя.) Я видела их! Я видела их! А передо мной сверкали мечи, стрелы свистели без умолку. Ах, никогда еще не билось так мое сердце!» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572). Или диалог Жилия и Жанны во время боя:

Жиль. Ваши щеки разгорелись снова.

Жанна. Странное нетерпение овладевает мною.

Жиль. Вы улыбаетесь?

Жанна. Да, друг.

(По-детски ликуя.)

Победа! Победа!

(Поднимается на стену.)

(Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова.

Оп. 2. Ед. хр. 572)

Более того, самоидентификация Жанны в пьесе – воин, точнее, «рыцарь»: «Я рыцарь, рыцарь, как и вы», – говорит она капитану Ла-Иру. Так же отзываются о ней и остальные: тот же Ла-Ир («Клянусь мечом моим, Жанна, вы превосходный рыцарь! Если бы вы не были святой, я обнял бы вас, как брата»), Жиль («Перед вами самый смелый, самый стойкий, самый верный из рыцарей...»), ее враг англичанин Варвик («Колдунья или нет – она была достойна звания рыцаря») (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572). Ее воинские достоинства признают даже те, кто ослеплен ее внешностью, ибо литературный канон диктует, что воительница должна быть красива: «Жиль. Дитя! Где вам сражаться! Латы так тяжелы. Шлем так давит голову. Мы все так грубы. (Берет ее руку.) Маленькая, смуглая рука... И в ней вы хотите держать знамя»; он же: «Кто же послал мне ее тогда? Бог? Дьявол? Клянусь, ангелы, что снились мне, были менее прекрасны» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

Наконец, перейдем здесь к еще одному мотиву, который нередко связывается с образом воительницы: о том, что существует древняя параллель «воительница / Дева Мария», мы говорили выше, но есть и параллель «воительница / ангел» (см. приведенную реплику Жилия). Опять же, ближайший пример легко найти у Блока, например, в пьесе «Песня Судьбы», где в образе Елены соединяются черты ангела, лебедя, Девы Марии и валькирии. Герман говорит: «Все белое, Елена. И ты вся в белом... А как сияли перья на груди и на крыльях...» [Блок 2014, 104]. Те же атрибуты – в реплике Друга: «Еще с того холма я увидел ваше белое платье и, как будто, большие белые крылья у вас за плечами» [Блок 2014, 106]. В более откровенных, нежели финальная версия, черновиках Елена прямо предстает валькирией: «И я был когда-то честным воином, как твой прекрасный Герман, Елена. Помню, когда я упал на щит в шумящем поле, белая дева, похожая на тебя, Елена, обняла меня и подняла над землею»



[Блок 2014, 275]. Примечательно, что в некоторых вариантах она даже появляется в серебряных латах: «Кто это? Какой белый ангел! Белые одежды, серебряные латы, золотые пряди волос. Какое кроткое лицо. Это оно так сияет. И в руках – лилия. Лилия – или свеча. Венчальная свеча! Это – Елена! Здравствуй, Елена!» [Блок 2014, 379]. Умиравший Герман также видит Елену в роли валькирии: «Это ты, Елена? / Это она будит меня?

Далее зачеркнуто: Кто это надо мной? Неизбежная: она [проходит всегда] всегда здесь, когда в поле умирает герой» [Блок 2014, 379]. И: «Кто со мною? Ты – неизбежная? Ты здесь всегда – когда в поле умирает герой. Какие темные <...> очи! Какие холодные губы! Вспоминаю тебя. Только не спрашивай ни о чем... Темно. Холодно. Не могу вспомнить...» [Блок 2014, 380].

У Лёвберг Жанна ассоциируется с ангелом еще в ряде реплик других персонажей. Так, молодой стрелок говорит: «Дядюшка, знаешь, в церкви, у нас, там, дома, на стене нарисован ангел в белых доспехах. И конь у него тоже белый, как у нашей Жанны. Я смотрел на нее вчера, и вдруг мне пришло в голову: не ангел ли тот с нами?» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572). Сама Жанна, не сознавая того, сближает себя и ангела, когда в ответ на исповедь Жилия обещает ему прощение Бога и говорит: «Он ангела своего пошлет вам» – тогда как именно она ему и послана (ср. слова дофина Карла Жило: «Он все слышит, Жиль, все! Вот Он послал нам ее, – ведь не мне же одному. Она всех спасет. И вас спасет»; Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

Таким образом, в пьесе присутствует ряд константных мотивов, связанных с образом девы-воительницы в мифологии и литературе. Традиционно в этом контексте и введение любовного конфликта, к реальной истории Жанны, как дошла она до нас в исторических материалах, не имеющего отношения. При этом, поскольку Лёвберг создает образ истинной святой, вся тяжесть любовного конфликта оказывается перенесена на мужского персонажа, который тем самым выдвигается на первый план, даже несколько оттесняя героиню.

Разумеется, такая пьеса не соответствовала социальному и политическому заказу: Жанну д'Арк желали видеть прежде всего народной героиней, и романтический пыл пьесы оказался в тех условиях совершенно неуместным. Не спасение души великого грешника под влиянием любви к святой и не женщину, обладавшую мужской властью и пострадавшую от мизогинии («ведьмами» считались специфически женщины; кроме того, не случайно введен в пьесу мотив домогательств тюремщика Сиднея: «Только... поцелуй меня сначала! <...> И хороша же ты, колдунья! <...> Жанна (внезапно выпрямляясь). Прочь! <...> Сидней. Будь ты проклята, ведьма, отныне и до века. Тьфу!»; Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572), считали нужным показывать на сцене, а историю борьбы за свободу.



Однако в творчестве самой Лёвберг появление такой пьесы было вполне органично: для ее произведений константным является образ девы-воина – и вообще сильной женщины, принимающей на себя мужские роли, субъекта воли и страстей, а не их объекта. Лирика Лёвберг неизменно написана от лица «мужского» лирического субъекта, причем, как правило, именно рыцаря – см., например, стихотворения «Поединок», «Зеленый цвет – надежда (Примета)», «Credo», «Я снова думал до зари...», «Вечернее рондо», «Средневековый сонет» из книги стихов «Лукавый странник» (1915) и др. Даже в позднем стихотворении «Монолог» (1928), где лирический герой вроде бы признается: «Не рыцарь я, и латы / Мне не пристали», – заканчивается оно все-таки тем, что «Я с тетивы неугомонной воли / Стрелу пускаю...» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Приложение к письму М.Е. Лёвберг А.М. Горькому от 7 марта 1929 г.). А в области театра «Жанне д'Арк» предшествовали несколько пьес, где героини тоже так или иначе маскулинизированы.

Так, в «драматическом presto» «Камни смерти» (1915), дебютном драматическом тексте Лёвберг, героиня, с одной стороны, выступает в традиционной фемининной гендерной роли куртизанки (напоминая то Манон Леско, то Клеопатру, то Настасью Филипповну), но, с другой, не желает быть ни куплена, ни завоевана героем, стремится быть субъектом – хотя и в виде заявления «своеволия», самовластности. В пьесе «Шпага кавалера» (1916) «маскулинность» героини, маркизы де Верзак, проявляется в ее желании стать в просвещении наравне с мужем, «одним из умнейших людей Парижа». В пьесе «Дантон» (1919) героиня – аристократка и монархистка – предстает как Юдифь времен Французской революции, «тоскующая о подвиге» и мечтающая убить Дантона ради спасения Франции. Напомним, что Юдифь воспринимается как одна из «воинствующих» героинь; так, она служила одной из библейских параллелей для авторов XVI–XVIII вв., писавших о Жанне д'Арк [Тогоева 2016, 73, 76, 307, 308].

В общем, все творчество Лёвберг проникнуто стремлением опрокинуть существовавший гендерный порядок и дать женщине возможность взять на себя мужскую роль. Причем в качестве архетипической мужской роли – вполне справедливо – понимается роль воина, которая в рамках неоромантической по своей сути творческой манеры Лёвберг становится ролью рыцаря.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 4. М.: СПб., 1999.
2. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. М.: СПб., 1997.
3. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 6. Кн. 1. М., 2014.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963.
5. Брюсов В. Н. Гумилев. Жемчуга // Н.С. Гумилев: pro et contra. СПб., 2000. С. 359–361.
6. Буланин Д.М. Жанна д'Арк в России: исторический образ между



литературой и пропагандой. М.; СПб., 2016.

7. Гвоздецкая Н.Ю. Валькирический миф в женских образах «Старшей Эдды» // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев / отв. ред. Т.А. Михайлова. М., 2005. С. 78–103.

8. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 13. М., 2007.

9. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М., 1998.

10. Кушлина О.Б. Лёвберг Мария Евгеньевна // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 302.

11. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). М., 1996.

12. Тогоева О.И. Еретичка, ставшая святой: две жизни Жанны д'Арк. М.; СПб., 2016.

13. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 7. М., 1995.

14. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки: в 2 т. Т. 1. М., 2000.

15. Rank O. Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Leipzig; Wien, 1912.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Gvozdetskaya N.Yu. Val'kiricheskii mif v zhenskikh obrazakh "Starshey Eddy" [Valkyric Myth in the Images of Women in "Elder Edda"]. *Mifologema zhenshchiny-sud'by u drevnikh kel'tov i germantsev* [Mythologem of the Woman-Fate at the Ancient Celtic and Germanic Peoples]. Moscow, 2005, pp. 78–103. (In Russian).

2. Kushlina O.B. Lëvberg Mariya Evgen'yevna. *Russkiye pisateli. 1800–1917: biograficheskiy slovar'* [Russian Writers. 1800–1917: Biographical Dictionary]. Vol. 3. Moscow, 1994, p. 302. (In Russian).

(Monographs)

3. Bulanin D.M. *Zhanna d'Ark v Rossii: istoricheskiy obraz mezhdu literaturoy i propagandoy* [Joan of Arc in Russia: the Historical Figure between Literature and Propaganda]. Moscow, St. Petersburg, 2016.

4. Rank O. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Leipzig; Wien, 1912.

5. Togoyeva O.I. *Eretichka, stavshaya svyatoy: dve zhizni Zhanny d'Ark* [Heretic Turned Saint: Two Lives of Joan of Arc]. Moscow, St. Petersburg, 2016.

Зусева-Озкан Вероника Борисовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автоматарефлексия в литературе.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

Veronika B. Zuseva-Özkan, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, leading research fellow. Research interests: modern and postmodern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00074

А.В. Богомолова (Москва)

СОВЕТСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»: послереволюционная издательская практика и культурная политика 1930-х гг.

Аннотация. Статья посвящена советской концепции «мировой литературы», изучению ее концептуальных контуров и реализации в свете современных западных теорий, направленных на пересмотр старых представлений о понятии в исторической перспективе и в актуальном гуманитарном поле. В качестве материала выбрана деятельность издательства «Всемирная литература» в 1920-е гг., целью которого был выпуск переводов зарубежной литературы. Анализ редакционной практики издательства позволяет судить о том, что советское книгоиздание служило способом апроприации «мировой литературы» через вписывание в актуальный идеологический контекст, а просветительские цели проекта сочетались с политической прагматикой нового государства. В 1930-е гг. идея «мировой литературы» на волне антифашистских настроений во всем мире играла значительную роль в процессе сближения СССР со странами Запада. Материалы советской прессы, газет «Правда» и «Литературная газета», а также стенограммы Первого съезда советских писателей демонстрируют, насколько данное понятие стало широко использоваться в культурном и политическом дискурсе в это десятилетие. В советской интерпретации в рамках официальной риторики понятие мыслилось в качестве процесса, охватывающего актуальную литературу СССР. Современная социалистическая литература и классика рассматривались как единое целое. Таким образом, реализация идеи «мировой литературы» в виде доступных изданий в 1920-е гг. подготовила и заложила основу для интернационалистских тенденций 1930-х гг. в области литературы СССР.

Ключевые слова: мировая литература; советская культура; «Всемирная литература»; Первый съезд советских писателей.

A.V. Bogomolova (Moscow)

The Soviet Concept of "World Literature": Post-Revolutionary Publishing Practice and Cultural Policy of the 1930s.

Abstract. The article is devoted to the Soviet notion of "world literature", the study of its conceptual contours and implementation in the framework of modern Western theories that aim at reinventing the previous representations of the idea in a historical perspective and in the current humanitarian field. The translations of foreign literature published by "Vsemirnaya Literatura" in the 1920s were chosen as a material. The conducted analysis of the editorial politics of the publishing house makes it possible to state that publishing in the Soviet period served as a method of appropriating «world



literature» through fitting it into the current ideological context. Thus, the educational goals of the project were combined with the political pragmatics of the new state. In the 1930s the idea of “world literature” in the wake of anti-fascist sentiment throughout the world played a key role in the process of rapprochement of the USSR with the countries of the West. The materials of the Soviet press (newspapers “*Pravda*” and “*Literaturnaya Gazeta*”) and the transcripts of The First Soviet Writers’ Congress demonstrate how the concept became widely used in the cultural and political discourse of that decade. In its Soviet interpretation, the concept was thought of as a process that covered the actual literature of the USSR. Thus, socialist literature and classics were regarded as a whole. Thus, the realization of the idea of “world literature” in the form of the 1920s accessible editions laid the foundation for the internationalist trends for the Soviet literature of the 1930s.

Key words: world literature; Soviet culture; “Vsemirnaya Literatura”; The First Soviet Writers’ Congress.

За последние два десятилетия вокруг идеи «мировой литературы» развернулись дебаты в академической среде. Космополитическая и транснациональная в своей основе концепция была поставлена под сомнение большинством западных ученых, т.к. существующие к началу XXI в. образовательные, издательские, исследовательские практики демонстрировали очевидную ориентацию на культуру стран Запада. Реактуализации идеи «мировой литературы» как теоретической проблемы посвящены работы Д. Дэмроша, Ф. Моретти, Г. Спивак, Э. Аптер, Г. Бируса, Д. Пизера и др. Исследователи, несмотря на принципиальные расхождения во взгляде на современное состояние дисциплины компаративных исследований литературы, подчеркивают необходимость не только проблематизации «мировой литературы» в контексте современной науки, но также критики и переосмысления понятия в прошлом. В связи с этим одним из направлений исследования «мировой литературы» сегодня является изучение истоков идеи, ее форм бытования и реализации после Гете. Ретроспективный взгляд на идею «мировой литературы» и критическая оценка связанных с ней культурных практик, которым наследует современное литературоведение, по мнению большинства исследователей, делает возможным дальнейшее изучение той глобальной литературной системы, которая сложилась в XXI в.

До недавнего времени участники дискуссий о «мировой литературе» не обращались к советской культуре. Но за последнее десятилетие появились работы Ж. Давида [David 2011, 115-142], М. Хотимской [Khotimsky 2013, 119–154], К. Кларк [Кларк 2018], в которых внимание обращено на связь советского культурного проекта и идеи «мировой литературы». На протяжении всей истории СССР понятие концептуально определяло проекты разных уровней: от массового издания переводов классики с момента возникновения «Всемирной литературы» в 1918 г. до создания научно-исследовательских институтов – Института мировой литературы имени А.М. Горького, существующего и сегодня. Проекты, реализовавшие



идею «мировой литературы», стали важнейшим феноменом советской культуры и оказали влияние на формирование издательских и читательских практик, отношение и восприятие культур других стран, во многом определили исследовательское поле в области компаративистики. Все это накладывает отпечаток и на современную культуру, в особенности стран постсоветского пространства.

В данной статье мы обратимся к советской концепции «мировой литературы» в 1920–1930-е гг., в частности к ее реализации в крупном издательском проекте «Всемирная литература» и интерпретации в рамках официального дискурса, в прессе и на материале выступлений делегатов Первого съезда советских писателей. Основная задача настоящего исследования – проследить развитие представлений о «мировой литературе» в культуре СССР в соотношении с политической конъюнктурой.

«Мировая литература» в издательском деле

Уже после революции идея Гете, актуализированная в работах Маркса и Энгельса, стала частью советского культурного проекта. Новое советское государство, стремящееся к политической гегемонии в мире, обращалось в ходе своей истории к беспрецедентным по размаху проектам в области идеологии и культуры, которые освещали «мировые» идеи. К их числу наравне с идеей «мировой революции», которая лежала в основе советской внешней политики первых лет и в революционной миссии Коминтерна на международном уровне, относится и «мировая литература». Если на первых порах становления нового режима вопрос наследия буржуазной культуры и отношения к нему советской культуры был спорным, то уже после революции позиция большинства идеологов государства состояла в том, что новая культура должна базироваться на наиболее прогрессивных достижениях буржуазного общества. Ленин в проекте резолюции Пролеткульта 1920 г. отмечал, что именно усвоение и переработка всего, накопленного в истории позволило марксизму обрести всемирно-историческое значение [Ленин 1981, 336–337]. Ленинская идея «двух культур» также поддерживала необходимость включения старой буржуазной культуры как материала для критического переосмысления и необходимой основы для развития прогрессивной интернациональной социалистической культуры.

В рамках проекта построения новой советской культуры идея «мировой литературы» обрела не только иные концептуальные рамки, но и конкретные способы реализации. В 1919 г. Горький основал издательство «Всемирная литература», целью которого был выпуск лучших произведений мировой художественной литературы XVIII–XX вв. По замыслу писателя изданные книги должны были составить «обширную историко-литературную хрестоматию, которая даст читателю возможность подробно ознакомиться с возникновением, творчеством и падением литературных школ, с



развитием техники стиха и прозы, со взаимным влиянием литературы различных наций и, вообще, всем ходом литературной эволюции в ее исторической последовательности» [Каталог 1919, 9]. Первоначально было запланировано издание двух серий книг (основной и народной библиотеки), охватывающих литературы Англии и Америки, Австрии, Германии, Скандинавских стран, Голландии, Швейцарии, Франции, Италии, Испании, Португалии, Бельгии и Латинской Америки.

26 апреля 1919 г. в письме к В.В. Воровскому, заведующему Государственным издательством, Горький дал текущее описание проекта: «Это – огромная работа, и, конечно, она хорошо поставит Советскую власть в глазах интеллигенции Западной Европы. Но еще более крупным я считаю агитационное значение “Всемирной литературы”, которая охватывает в нашем плане все, что создано европейской мыслью от Вольтера до Анатоля Франса, от Свифта до Уэллса, от Гете до Рихарда Демеля и т.д.» [Хлебников 1971, 677]. Горький неоднократно подчеркивал именно внешнюю сторону работы «Всемирной литературы», репутационную и агитационную. К похожим аргументам писатель прибегал в переговорах по вопросам финансов и снабжения бумагой. В том же письме Воровскому Горький сообщает: «На днях будет готов наш проспект, напечатанный по-английски, по-немецки и по-французски, мы посылаем его во все страны: в Германию, Францию, Америку, Италию, Англию, скандинавам и пр. Как видите – задача грандиозная, и никто еще до сей поры не брался за ее осуществление, никто в Европе. Этому делу власть должна энергично помогать, ибо пока – это самое крупное и действительно культурное предприятие, которое она может осуществить» [Хлебников 1971, 673]. Таким образом, в основе культурного проекта сплелись горьковская тяга к просветительству и «культурному строительству» с четким пониманием конъюнктуры.

Участие в культурном предприятии, не имевшем по масштабу аналогов в мире, было поводом для демонстрации масштабов революционных преобразований в Союзе. Пропагандистская роль работы издательства позволяла, получив одобрение руководства страны и финансовую поддержку, не только выпускать книги, но и выживать – держаться вместе писателям разных убеждений и взглядов в первые годы после революции. Ярким свидетельством царившей в то время обстановки стала запись в дневнике Е.И. Замятина: «Веселая, жуткая зима 1917–1918 гг., когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность. Корабли-дома, выстрелы, обыски, ночные дежурства, домовые клубы. Позже – бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками, десятки верст в день, буржуйка, селедки, смолотый на кофейной мельнице овес. И рядом с овсом – всяческие всемирные затеи: издать всех классиков всех времен и всех народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира» [Замятин 2003, 27].

Хотимская отмечает [Khotimsky 2013, 123], что «Всемирная литература» имела своих предшественников в дореволюционные годы.



На замысел Горького могли оказать влияние опыты Д.С. Мережковского и В.Я. Брюсова. Сборник «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» 1897 г. содержал очерки Мережковского о писателях разных эпох и стран. Но издательские стратегии «Всемирной литературы» принципиально отличались от редакторской практики дореволюционных проектов. Основной задачей было дать советскому читателю новые переводы или в редких случаях отредактированные и переработанные заново старые переводы, сопроводив их текстами научно-вспомогательного аппарата издания [Хлебников 1971, 668] (предисловием, вступительными статьями, примечаниями и комментарием) и идеологически обосновывая их место и значение в истории.

После закрытия «Всемирной литературы» в 1924 г. многочисленные нэповские издательства выполняли функцию ознакомления советских читателей с современными тенденциями европейской культуры [Маликова 2013, 42]. В дальнейшем задачу реализации идеи «мировой литературы» через издание «систематической библиотеки произведений мировой <...> литературы» [«Academia» 1980, 20] продолжило издательство «Academia», которое к концу 1920-х гг. было переориентировано на выпуск классики и наследовало издательский портфель «Всемирной литературы». Л.Б. Каменев, глава издательства с 1932 г., определяя «мировую литературу» как «сокровищницу», заявлял, что задача издательства овладеть и критически переработать ее содержание: «Вводя классические произведения чуждых нам эпох человеческой истории в круг внимания нового человека социалистической культуры, мы хотели бы дать последнему не только текст памятника, но и пояснение его значения в истории человеческой мысли, роли в ходе общественной борьбы, ценности, которая заставляет нас снять этот памятник с полки истории и ввести его в круговорот современной идейной борьбы» [«Academia» 1980, 2]. Снимая тексты памятников «мировой литературы» с полки истории, советское книгоиздание этих лет служило способом апроприации «мировой литературы» через вписывание в актуальный идеологический контекст. Такой подход к книгоиздательской и редакционной практике сохранился на протяжении всей истории СССР.

Ж. Давид в одной из глав своей книги [David 2011, 128], посвященной издательским проектам в Петрограде 1918 г., выдвигает тезис о том, что закрытие издательства «Всемирная литература» в 1924 г., а фактически, его объединение с «Ленгизом», – поворотный момент, после которого вся дальнейшая «эволюция» идеи «мировой литературы» происходит в тесной связи с эволюцией большевизма. В конце 1920-х – 1930-е гг. происходит полная дискредитация идеи «мировой литературы» как таковой в условиях тоталитаризма, возрастания националистических тенденций и ужесточения режима в целом. Однако последующее десятилетие не представляется возможным свести к одному только «тоталитарному нарративу» XX в. Трагический период советской истории, по мнению К. Кларк, также может быть рассмотрен как время беспрецедентной



открытости во взаимоотношениях с Западом во внешней политике, время культурного интернационализма как части советской идеологии в контексте «панъевропейского космополитизма» [Кларк 2018, 20]. Концепция же «мировой литературы» играла ключевую роль в этом процессе в рамках культурной политики.

Идея «мировой литературы» в 1930-е гг.

Эволюция идеи «мировой литературы» в это десятилетие происходила в ином политическом и культурном контексте. Приход к власти Гитлера в 1933 г. в Германии и последовавшая за этим событием поляризация мира на «правых» и «левых» поспособствовали сближению советской интеллигенции с западными интеллектуалами на волне антифашистских настроений. Период 1930-х закономерно стал временем многочисленных международных мероприятий, конференций в СССР и Европе. На Парижском конгрессе в защиту культуры, в организации которого активное участие принимал Советский Союз, главной «мантрой» [Кларк 2018, 256] была именно «мировая литература». Если для политической дипломатии Коминтерна характерна ориентация на идею мировой революции, то для культурного сближения в 1930-е гг. была необходима сходная по масштабу концепция – концепция «мировой литературы», которая по-новому актуализировалась в изменяющейся международной обстановке.

Материалы советской прессы, газеты «Правда» и «Литературной газеты», демонстрируют, насколько понятие плотно вошло в советский дискурс. Количественный анализ частотности словоупотребления [Богомолова 2017, 169] позволяет судить о том, что с 1918–1919 гг. «мировая литература» изредка фигурирует в контексте отчетов по работе издательств. Под этим словосочетанием в большинстве случаев понимается литературное наследие прошлых эпох. В 1930-е гг. ситуация кардинально меняется. С 1932 г. можно зафиксировать резкое возрастание использования понятия вплоть до 1935 г. Пик приходится на 1934 г. В «Литературной газете» в 1930–1933 гг. – порядка тридцати упоминаний ежегодно, в 1934 г. – около ста десяти. В газете «Правда» – пять в начале десятилетия и в 1934 г. – тридцать шесть упоминаний. Такой всплеск связан с тем, что в ходе подготовки Первого съезда советских писателей массово выходят тезисы докладов и публицистические тексты, посвященные современному состоянию советской литературы, что также подтверждают архивные материалы переписки А.И. Стецкого с А.А. Ждановым [Максименков 2003, 240], непосредственно принимавших участие в организации мероприятия. В этот же период с новой силой зазвучали призывы к сохранению литературного прошлого. На Пленуме, проходившем с 29 октября по 3 ноября 1932 г. и предваряющем съезд, вопрос о литературном наследии и в особенности наследии иностранных писателей был одним из основных [Нике 2015, 633].

В публикациях 1932–1934 гг. в прессе шла мощная пропаганда идеи



мирового первенства как литературы СССР, так и социалистической литературы в целом. Суждения о современной советской литературе как «мировой» прямо звучали и в большинстве докладов съезда. Доклад К. Радека «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства» [Первый всесоюзный съезд 1934, 302] был посвящен характеристике всей истории литературы вплоть до современности. Главный тезис выступления состоял в том, что мировая буржуазия потеряла монополию в «мировой литературе» из-за возникновения пролетарской литературы во всем мире, а «мировая социалистическая литература» является новой «мировой литературой».

В рамках нового видения концепции, возникшего в связи с международной проблематикой, в 1930-е гг. можно наблюдать соединение двух представлений о «мировой литературе». Первое – понимание «мировой литературы» как суммы текстов прошлого, сложившейся и реализуемой в 1920-е гг. в книгоиздании, и второе – как о нарождающейся передовой социалистической литературе, новой «мировой литературе». В связи с таким взглядом на актуальную литературную ситуацию к советской литературе предъявлялись требования творческого характера. Для достижения мирового статуса перед советскими писателями ставились задачи создания новых типов [Первый всесоюзный съезд 1934, 16], поиска и описания «героев нашего времени» [Первый всесоюзный съезд 1934, 145], должного воплощения ключевых для пролетарской литературы образов.

Таким образом, оценки актуальным явлениям в литературе давались в соотношении с мировым литературным наследием, а вхождение в круг «мировой литературы» ставилось в качестве основной задачи писателей. Понятие обретало значимые новые коннотации и, в первую очередь, мыслилось как процесс, в котором современная советская литература занимает одну из ключевых позиций. Яркой иллюстрацией того, как менялось отношение к классике, а концепция «мировой литературы» обретала черты процесса, происходящего здесь и сейчас, являются статьи посвященные Горькому как при жизни, так и после его смерти. Канонизация Горького происходила через утверждение его мирового писательского статуса. Можно встретить следующие формулировки: «Горький <...> дал мировой литературе такие шедевры мысли и художественного изображения жизни, как <...> “Жизнь Клим Самгина”» [Советская проза 1937, 4] или «творчество Горького открыло собой новую главу всей истории мировой литературы» [Спор 1934, 2].

* * *

Современные дискуссии о «мировой литературе» породили стойкое убеждение ученых в том, что для реактуализации понятия в настоящем необходимо изучить его историю и формы воплощения в прошлом. Советская история концепции является значимой частью общей истории идеи в мире. Понятие «мировая литература» вошло в советский



культурный и политический дискурс и стало частью глобального социалистического проекта. Уже в первые послереволюционные годы идея воплощалась в опыте книгоиздания. «Мировая литература» мыслилась как сложившийся корпус классических текстов и как эволюционирующий канон литературных шедевров. Если внимание Гете к литературам других стран было обусловлено практикой культурного обмена и не преследовало политической прагматики, то советская издательская практика первоначально характеризовалась соединением представлений о необходимости оглядываться на литературное прошлое и настоящее других наций с ориентацией на задачу политического характера – построение нового социального порядка. Сплетение романтического и политического, столь характерного для первых десятилетий истории СССР, сочетаются в задачах проекта «Всемирной литературы». Работа по изданию «мировой литературы» стала программным направлением государственного культурного строительства на протяжении всей советской истории, что обеспечило почву для того, чтобы само понятие стало общеизвестным и вошло в культурное сознание советского общества.

По-видимому, именно воплощение идеи «мировой литературы» в виде доступных изданий заложило основу для интернационалистских тенденций 1930-х гг. в области литературы. Первый съезд советских писателей отразил эти тенденции формально, будучи международным событием с участием в нем иностранных гостей, и содержательно в выступлениях участников съезда, включавших интернациональную проблематику. В попытке консолидации левых интеллектуалов Запада и СССР, а также в стремлении обрести гегемонию в области культуры, советская партийная номенклатура и представители интеллигенции прибегли к идее «мировой литературы». На съезде явления современной литературы характеризовались в соотношении с понятием «мировая литература». Практика вписывания писателей настоящего в круг «мировых» создавала особенное отношение к идее Гете. Для советской культуры 1930-х гг. «мировая литература» обрела черты динамически развивающегося процесса, охватывающего в том числе актуальную литературу. Современность и классика становились вещами одного порядка. Само понятие «мировая литература» к концу 1930-х гг. стало общеупотребительным и настолько плотно вошло в советское культурное и повседневное сознание, что обрело статус монолитной риторической конструкции. Проследив историю концепции в его отношении к политической конъюнктуре можно сделать вывод, что, с одной стороны, имея реальное воплощение в форме книг, презентуемых в качестве достояния строителей нового общества, «мировая литература» становится живым элементом созидания новой социалистической культуры. С другой стороны, понятие в 1930-е гг. служило эмблемой культурной политики СССР и частью политического дискурса на международной арене.



ЛИТЕРАТУРА

1. «Academia». 1922–1937: выставка изданий и книжной графики. М., 1980.
2. Богомолова А.В. Понятие «мировой литературы» в советском дискурсе 1930-х годов // Русская филология. 28: сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2017. С. 167–177.
3. Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.
4. Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М., 2014.
5. Замятин Е. Автобиография // Замятин Е. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М., 2003. С. 21–28.
6. Каталог издательства «Всемирная литература». П., 1919.
7. Кен О. Карл Радек и Бюро Международной Информации ЦК ВКП(Б), 1932–1934 // Cahiers du Monde russe. 2003. № 44. С. 135–178.
8. Кларк К. Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М., 2018.
9. Куклин И. Текстология как история мысли и общественная педагогика: «Круглый стол» «Академические издания и массовая литература» // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. С. 134–138.
10. Ленин В. Полное собрание сочинений. Т. 41. М., 1981.
11. Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932–1946). Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и другие // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 212–258.
12. Маликова М.Э. Как было организовано издание современной переводной литературы в советской России в конце 1920-х – первой половине 1930-х годов (На материале деятельности ленинградского кооперативного издательства «Время») // XX век. Тридцатые годы. СПб., 2013. С. 41–132.
13. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: в 50 т. Т. 4. М., 1955.
14. Моретти Ф. Дальнее чтение. М., 2016.
15. Нике М. «Предварительный съезд» советских писателей в октябре 1932 года и вопрос о литературном наследии // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917–1941 гг. Исследования и архивные материалы. М., 2015. С. 632–643.
16. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934.
17. Советская проза // Литературная газета. 1937. № 59. С. 4.
18. Спор о русском языке // Литературная газета. 1934. № 44. С. 2.
19. Тиханов Г. Космополитизм в дискурсивном ландшафте модерности: два контекста выражения в эпоху Просвещения // Новое литературное обозрение. 2011. № 4. С. 135–155.
20. Хлебников Л.М. Из истории Горьковских издательств: «Всемирная литература» и «Издательство З.И. Гржебина» // Литературное наследство. Т. 80. М., 1971. С. 668–703.
21. Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981.



22. Damrosch D. *What is World Literature?* Princeton, 2003.
23. David J. *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la «littérature mondiale»*. Paris, 2011.
24. *Debating World Literature*. London; New York, 2004.
25. Goethe J. W. *On World Literature (1927) // World literature: a reader*. London; New York, 2013.
26. Khotimsky M. *World Literature, Soviet Style: A Forgotten Episode in the History of the Idea // AB IMPERIO*. 2013. № 3. P. 119–154.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Khotimsky M. *World Literature, Soviet Style: A Forgotten Episode in the History of the Idea*. *AB IMPERIO*, 2013, no. 3, pp. 119–154. (In English).
2. Ken O. *Karl Radek i Byuro Mezhdunarodnoy Informatsii TSK VKP(B), 1932–1934* [Karl Radek and the Bureau of International Information of the Central Committee of the CPSU (B), 1932–1934]. *Cahiers du Monde russe*, 2003, no. 44, pp. 135–178. (In Russian).
3. Kuklin I. *Tekstologiya kak istoriya mysli i obshchestvennaya pedagogika: “Krugly stol” “Akademicheskiye izdaniya i massovaya literatura”* [Textology as a History of Thought and Social Pedagogy. The “Academic Publications and Mass Literature” Round Table]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2004, no. 66, pp. 134–138. (In Russian).
4. Maksimenkov L. *Ocherki nomenklaturnoy istorii sovetskoy literatury (1932–1946)*. Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov i drugiye [Essays on the Nomenclature History of Soviet Literature (1932–1946). Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov and Others]. *Voprosy literatury*, 2003, no. 4, pp. 212–258. (In Russian).
5. Tikhonov G. *Kosmopolitizm v diskursivnom landshafte modernosti: dva konteksta vyrazheniya v epokhu Prosveshcheniya* [Cosmopolitanism in the Discursive Landscape of Modernity: Two Contexts of Expression in the Enlightenment]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2011, no. 4, pp. 135–155. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Bogomolova A.V. *Ponyatiye “mirovoy literatury” v sovetskom diskurse 1930-kh godov* [The Concept of “World Literature” in the Soviet Discourse of the 1930s]. *Russkaya filologiya. 28: Sbornik nauchnykh rabot molodykh filologov*. [Russian Philology. Issue 28: Collection of Scientific Papers by Young Philologists]. Tartu, 2017, pp. 167–177. (In Russian).
7. Khlebnikov L.M. *Iz istorii Gor’kovskikh izdatel’stv: “Vsemirnaya literatura” i “Izdatel’stvo Z.I. Grzhebina”* [From the History of Gorky Publishers: *World Literature* and *Z.I. Grzhebin Publishing House*]. *Literaturnoye nasledstvo: Vol. 80*. Moscow, 1971, pp. 668 – 703. (In Russian).
8. Malikova M.E. *Kak bylo organizovano izdaniye sovremennoy perevodnoy literatury v sovetskoy Rossii v kontse 1920-kh – pervoy polovine 1930-kh godov* (Na



materiale deyatel’nosti leningradskogo kooperativnogo izdatel’stva “Vremya”) [How the Publication of Modern Translated Literature was Organized in the Soviet Russia in the Late 1920s and the First Half of the 1930s (Based on the Works of the Leningrad Cooperative Publishing House *Vremya*)]. *20 vek. Tridsatyye gody* [The 20th Century. 1930s]. St. Petersburg, 2013, pp. 41–132. (In Russian).

9. Niqueux M. “Predvaritel’nyy s’yezd” sovetskikh pisateley v oktyabre 1932 goda i vopros o literaturnom nasledii [The “Preliminary Congress” of Soviet Writers in October, 1932 and the Question of the Literary Heritage]. *Postizheniye Zapada. Inostrannaya kul’tura v sovetskoy literature, iskusstve i teorii. 1917–1941 gg. Issledovaniya i arkhivnyye materialy* [Understanding the West: Foreign Culture in Russian Literature, Art and Theory, 1917–1941. Research and Archived Documents]. Moscow, 2015, pp. 632–643. (In Russian).

(Monographs)

10. Clark K. *Moskva, chetvertyi Rim. Stalinizm, kosmopolitizm i evolyutsiya sovetskoy kul’tury (1931–1941)* [Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of the Soviet Culture, 1931–1941]. Moscow, 2018. (In Russian).
11. Damrosch D. *What is World Literature?* Princeton, 2003. (In English).
12. David J. *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la “littérature mondiale”*. Paris, 2011. (In French).
13. *Debating World Literature*. London; New York, 2004. (In English).
14. David-Fox M. *Vitriny velikogo eksperimenta. Kul’turnaya diplomatiya Sovetskogo Soyuz a i ego zapadnyye gosti, 1921–1941 gody* [Showcases of a Great Experiment. The Cultural Diplomacy of the Soviet Union and Its Western Guests, 1921–1941]. Moscow, 2014. (In Russian).
15. Moretti F. *Dal’neye chteniye* [Distant Reading]. Moscow, 2016. (In Russian).

Богомолова Анна Вадимовна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Аспирантка Департамента истории и теории литературы Факультета гуманитарных наук (Москва). Научные интересы: советская литература; сталинская культура; советские культурные проекты; концепция «мировой литературы»; компаративистика.

E-mail: bogomolovaannav@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0509-0434

Anna V. Bogomolova, National Research University Higher School of Economics. PhD student of School of Literary History and Theory (Faculty of Humanities). Scientific interests: Soviet literature; Soviet cultural projects; the concept of “world literature”; comparative literature.

E-mail: bogomolovaannav@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0509-0434

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00075

В.И. Заботкина (Москва)
М.Н. Коннова (Москва – Калининград)

**ОСОБЕННОСТИ МЕТАФОРИЧЕСКОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ
ЦЕННОСТНЫХ СМЫСЛОВ
В СТИХОТВОРЕНИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «РАССВЕТ»
(к вопросу о путях преодоления угрозы деаксиологизации личности)***

*К 130-летию со дня рождения
Б.Л. Пастернака (1890–1960)*

Аннотация. На примере стихотворения Б.Л. Пастернака «Рассвет» (1947) исследуются пути противодействия угрозе деаксиологизации личности. Доказывается, что к числу ведущих средств передачи скрытых аксиологических значений относится метафора, сообщающая семантическому содержанию художественного текста многоплановость и новизну. Ведущим мотивом произведения, раскрывающего центральную для мировидения поэта тему ценностного основания бытия, является преодоление ограниченности человеческого «я» через подвиг самоотдачи. Актуализация аксиологических смыслов стихотворения происходит в рамках единого «вертикального» контекста, который намечается евангельской аллюзией второго стиха *Твой Завет*, выступающей «смысловым ключом» к пониманию авторского замысла. Лирический герой переживает откровение *Ты* как единственную всеобъемлющую абсолютную ценность, которая определяет соотношение внешнего и внутреннего, индивидуального и всеобщего, временного и вечного. Доказывается, что отказ от самооценности «я» и сострадание «другим», размыкающие круг эгоистической самодостаточности личности и утверждающие ее в бытии вечном, рассматриваются Б.Л. Пастернаком как единственная возможность осуществления неизменного нравственного закона. Делается вывод о том, что ориентация на традиционную для русской литературы ценностную парадигму, эксплицируемую в стихотворении «Рассвет», является одной из возможностей противодействия угрозе обесценивания межличностных отношений в условиях возрастающей технократизации общества, релятивизации морали и абсолютизации эгоцентризма.

Ключевые слова: преодоление угрозы; ценность; деаксиологизация; поэтический текст; метафора; метонимия.

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

V.I. Zabotkina (Moscow),
M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad)

**Values and Their Metaphoric Instantiations
in Boris Pasternak's "Rassvet"
(The Ways of Countering "The Threat of Devaluation of Self" Revisited)****

Abstract. Building on Boris Pasternak's poem "Rassvet" ("Daybreak", 1947) the article looks at the ways of opposing the threat of devaluation of self in Russian speaking community. The authors hold that the poem's value dimension is framed by a cluster of interrelated metaphors that bring forth the text's hidden meaning and add to its novelty. The poem is focused on a theme that dominates many of Boris Pasternak's mature works, namely that of overcoming the finiteness of individual self while "giving your all" to others. This predominating theme is developed within a wide axiological context shaped by evocatory biblical references, both overt ("*Your Testament*" in the 2nd stanza) and implicit (e.g., "*Like melting snow I also thaw*" in the 7th stanza), that provide thematic clues enabling the reader to fully understand the text's concealed implications. The narrator experiences the revelation of "You" as the only all-embracing absolute intrinsic value which predetermines the correlation between the categories of "temporary" and "eternal", "individual" and "collective". Renouncement of an inward "ego" in a genuine compassion towards "others" is shown to constitute an invariable moral law the poet believes to help break the circle of self-sufficiency and anchor an individual in eternity. We come to the conclusion that it is emphasis on a value paradigm manifested in the poem that will help oppose the threat of devaluation of self in the modern world of proliferating technoculture and changing norms of social interaction.

Key words: threat overcoming; value; devaluation of self; verse; metaphor; metonymy.

Ценность – основание глубинного слоя культуры, базовый личностно-универсальный принцип, объединяющий и направляющий все многообразие ее проявлений. Ценностное отношение, явное или имплицитное, закрепленное в понятиях или стихийно выражающееся в действиях, пронизывает мировоззрение как отдельного человека, так и социума в целом, обуславливая особенности индивидуальной и национальной картин мира [Баева 2004, 254].

Аксиологическим инвариантом русской картины мира традиционно выступает абсолютная ценность, определяющая приоритет внутреннего над внешним и вечного над временным. В последние десятилетия система ценностно-онтологических ориентаций носителей русского языка претерпевает значительные изменения, ведущие к трансформации смысловых установок. Явную угрозу представляет собой процесс обезличивания человека и обесценивания межличностных отношений. Абсолютизация эгоцентризма, релятивизация морали и возрастающая тех-

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



нократизация приводят к возникновению нового коллективного субъекта массовой культуры – «глобального человека» цифровой эпохи, произвольно конструирующего собственную идентичность и свободного от авторитета традиции [Мальгина 2019]. Не менее опасен процесс размывания традиционной системы ценностей – «ядерного расщепления» культурных доминант русской картины мира, связанный с вытеснением абсолютной ценности как основания аксиосферы культуры [см. об этом: Заботкина, Коннова 2019].

В условиях происходящей в настоящее время «деформации традиционной ценностной парадигмы» [Анненкова 2011, 268] поиск путей преодоления угрозы деаксиологизации личности приобретает первостепенную значимость [подробнее о концепте «Преодоление» см.: Заботкина, Боярская 2020]. В области филологических исследований этому может способствовать всестороннее изучение ценностных доминант русской национальной картины мира, нашедших свое отражение в литературном творчестве.

Цель настоящей статьи – исследование особенностей метафорической экспликации ценностных смыслов в стихотворении Б.Л. Пастернака «Рассвет». Метафора, сопрягающая несопоставимое и выражающая невыразимое, относится к числу ведущих средств передачи скрытых аксиологических значений, обеспечивая новизну семантического и остроту прагматического содержания художественного текста. В гиперсемантизированной поэтической речи метафорическая тропеизация служит неиссякаемым источником выразительности, позволяя слову бесконечно расширять круг его потенциально возможных иносказательных значений.

Стихотворение «Рассвет», написанное в 1947 г. и вошедшее в поэтический цикл романа «Доктор Живаго», в жанровом отношении представляет собой «высокое послание» [Тюпа 2014, 465]. Оно затрагивает центральную для мировидения Б.Л. Пастернака тему аксиологического основания бытия. Слово-символ *рассвет*, вынесенное в заглавие стихотворения, метафорически актуализирует идею преодоления. Указывая на краткую грань между уходящей ночью и наступающим днем, оно несет память о прошлом – ночной тьме как времени страданий и бед, и мысль о будущем – свете дня, в котором осуществится полнота бытия. Рассмотрим, как метафорический образ преодоления, имплицитно вводимый заглавием, реализуется в языковой ткани стихотворения.

Ценностные координаты стихотворения задаются начальными строфами:

Ты значил все в моей судьбе.
Потом пришла война, разруха,
И долго-долго о Тебе
Ни слуху не было, ни духу.



И через много-много лет
Твой голос вновь меня встревожил.
Всю ночь читал я Твой Завет
И как от обморока ожил.

Местоименное обращение первого стиха *Ты* обнаруживает присутствие непосредственного собеседника – того, кто, вступая в общение с говорящим, некоторым образом «высказывая» себя ему, пробуждает в нем живой отклик [Франк 1990, 353]. Референт подлежащего начального стиха *Ты* остается благоговейно неназванным. Он метонимически эксплицируется в третьем стихе второй строфы, где производное притяжательное местоимение *Твой* представляет собой согласованное определение слова *Завет*: «Всю ночь читал я *Твой Завет*». Сочетание *Твой Завет* указывает на христианскую часть Библии, намечая «вертикальный» контекст, в рамках которого раскрываются аксиологические смыслы произведения. Обращение начального стиха прочитывается как направленное к Сыну Божию, Который являет Себя лирическому герою как «безусловно непостижимое абсолютное первоначало, пережитое и открывающееся в опыте как “*Ты*”» [Франк 1990, 469].

Аксиологический контекст начальных строф высвечивает скрытый смысл заглавия стихотворения. В гимнографических текстах, которые Б.Л. Пастернак хорошо знал и красотой которых восхищался [Пастернак, 1997, 627], синонимы существительного *рассвет* – лексемы *заря* и *восток* («восход солнца») – иносказательно указывают на Сына Божия. Ср.: «Исаия, ликуй, Дева име во чреве и роди Сына Еммануила, Бога же и Человека, *Восток имя Ему*» (канон воскресный, 5 гл., 9 песнь, ирмос). Можно предположить, что этот символический смысл проецируется на заглавие анализируемого стихотворения, что делает «*Рассвет*» метафорическим именем Того, Кому адресовано обращение «*Ты*» первого стиха.

Группа сказуемого первого стиха – «... *значил все в моей судьбе*» – отсылает ко времени первого откровения «*Ты*» лирическому герою. Это событие столь поразительно в своей конкретности и полноте, что ему усваивается предельная ценность – «*Ты значил все*». Определительное местоимение *все*, именуемое полное, всеобъемлющее бытие, отождествляет Адресата с ценностью Абсолютной. В этом утверждении всецелой устремленности к Тому, Кто есть «*Сущий смысл, Сущая Значительность*» [Лосский 2000, 32], первый стих перекликается с первой евангельской заповедью – о любви к Богу: «*Возлюби Господа Бога твоего *всем* сердцем твоим, и *всею* душою твоею, и *всем* разумением твоим, и *всею* крепостию твоею*» (Мк. 12: 30). В прозаической части романа содержательные параллели прослеживаются в словах философа Николая Веденяпина: «Истину ищут только одиночки, и порывают со всеми, кто *любит* ее недостаточно. Есть ли что-нибудь на свете, что заслуживало бы верности? Таких вещей очень мало. Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию,



надо быть верным Христу» [Пастернак 1998, 25].

Последние слова начального стиха – *в моей судьбе* – подчеркивают неразрывную связь Адресата («Ты») и лирического героя («я»). Сочетание *моя судьба*, бытийное значение которого насыщено провиденциальными смыслами, указывает на конечное предназначение лирического героя – его неповторимый жребий поэта. Автобиографические параллели прослеживаются в письме Б.Л. Пастернака Ж. де Пруайяр от 2 мая 1959 г., в котором поэт говорит об истоках самобытной индивидуальности своего творчества: «Я был крещен своей няней в младенчестве <...> это ... оставалось всегда душевной полутайной, предметом редкого и исключительного вдохновения, а отнюдь не спокойной привычкой. В этом, я думаю, источник моего своеобразия. Сильнее всего в жизни христианский образ мысли владел мною в 1910–1912 годах, когда закладывались основы моего своеобразного взгляда на вещи, мир, жизнь» [Пастернак 1992, 166–167]. 1910–1912 гг., о которых говорит в своем письме Б.Л. Пастернак, – время его становления как поэта-философа. В 1913 г. он окончил философское отделение филологического факультета Московского университета с дипломом кандидата первой степени. Университетский курс включал глубокое изучение философских основ христианства. На итоговом экзамене по древней и средневековой философии Б.Л. Пастернак получил высший балл за ответ на вопрос «Патристическая философия до Никейского собора. Элементы, входящие в состав мировоззрения первобытного христианства. Юстин мученик, Ириней, Тертуллиан, Климент Александрийский и Ориген» [Пастернак 1997]. Своеобразным указанием на этот период в жизни Б.Л. Пастернака являются следующие строки романа «Доктор Живаго»: «Миша Гордон избрал своей специальностью философию. На своем факультете он слушал лекции по богословию и даже подумывал о переходе впоследствии в духовную академию» [Пастернак 1998, 79].

Второй стих строфы содержательно противопоставлен первому: «*Потом* пришла война, разруха...». Таксисный ориентир *потом* обозначает границу между двумя темпоральными планами. Целостное «внутреннее» время души, причастное «абсолютности и вечности Бога» [Франк 1990, 474], вытесняется раздробленностью «внешнего» времени – исторической стихии, маркерами которой становятся существительные *война* и *разруха*. Эти событийные имена отсылают к катастрофической реальности, за видимыми проявлениями которой «скрывается разрушение прежней системы ценностей, этой конструктивной основы картины мира» [Воротынцева, Тюпа 2014, 114].

В следующих, третьем и четвертом стихах, возникает мотив богооставленности: «*И долго-долго о Тебе / Ни слуху не было, ни духу*». Синтаксическая инверсия, изменяя привычную форму фразеологизма, высвечивает неидиоматические смыслы составляющих его лексем. Слово *дух* актуализирует предельно высокое значение – «благодать» [Даль 1956, 503]. Тройное отрицание (*Ни слуху не было, ни духу*) подчеркивает бытийный характер рожденного *войной* и *разрухой* нового времени, кото-



рое воспринимается лирическим героем как состояние экзистенциальной пустоты. Содержательные параллели можно проследить в стихотворении «Боже, Ты создал быстрой касатку...». Написанное как ответ на расстрел заложников в сентябре 1918 г., оно также имеет форму прямого обращения к Творцу: «...Стал забываться за красным желтый / Твой луговой, вдохновенный *рассвет*. / Где Ты? На чьи небеса ушел Ты? / Здесь, над русскими, *здесь Тебя нет*» [Пастернак 1989, 625].

Вторая строфа повествует о знаковом, поворотном событии, которое соотносит план настоящего с исходной точкой повествования – временем первого откровения *Ты*:

И через много-много лет
Твой голос вновь меня встревожил.
Всю ночь читал я Твой Завет
И как от обморока ожил.

В первом стихе второй строфы – «*И через много-много лет*» – семантика неопределенного множества, актуализируемая наречием *много-много*, подчеркивает тягостную безликость «годов безвременщины» [Пастернак 1998, 538]. Второй стих – «*Твой голос вновь меня встревожил*» – намечает внезапную перемену в состоянии лирического героя: бесчувственная инертность «мертвого времени» преодолевается неожиданным вмешательством извне. Сочетание *Твой голос*, метонимически указывающее на Того, кто «не есть Бог мертвых, но живых» (Мф. 22: 32), вводит центральный для русской поэзии мотив призвания (ср. пушкинское: «Как труп в пустыне я лежал / И Бога глас ко мне воззвал...»). В третьем стихе – «*Всю ночь читал я Твой Завет*» – хрононим *ночь*, наряду с прямым темпоральным значением, метафорически выражает смыслы неизвестности, беды, страдания.

В основе четвертого стиха – «*И как от обморока ожил*» – лежит антитеза смерти и воскресения. Слово *обморок* (*обмирать*), обозначающее глубокую, граничащую с безжизненностью, потерю сознания, уподобляет существование без Бога состоянию видимой смерти. Форма совершенного вида *ожил*, актуализируя категориальную семантику «начала новой ситуации», маркирует смену временных планов. Прошлое – «*ночь*» – уступает место настоящему – имплицитно возникающему здесь образу рассвета. Причинно-следственная связь однородных сказуемых третьего и четвертого стихов «*читал я Твой Завет*» – «*ожил*» имплицитно метафору преодоления, раскрывая значение Евангелия как побеждающей силы, порождающей и утверждающей жизнь [ср. Флоровский 1991, xii].

Откровение Нового Завета, преображающее лирического героя, размыкает узкий круг его автономной самодостаточности [ср. Тюпа 2014, 464]. Первые мгновения этого иного восприятия жизни запечатлены в третьей строфе, которую пронизывает идея стремительного перехода от прежнего к новому:

Мне к людям хочется, в толпу,
В их утреннее оживленье.
Я все готов разнести в щепу
И всех поставить на колени.

Ответом на призыв – *Твой голос* – становится обращение от себя-как-центра к другим. В этом движении от «я» к «они» прослеживается скрытая аллюзия на вторую евангельскую заповедь – о любви к ближнему: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мк. 12: 31). Оптативные предикаты *хочется, готов* сопрягают реальность настоящего с будущим, отражая внутреннее стремление души – от одиночества «я» к полноте жизни в «других». Недифференцированная собирательность существительных *люди, толпа* подчеркивает предельную открытость лирического героя миру. Сочетание *утреннее оживленье*, повторяющее основу глагола *ожил* второй строфы, оттеняет радостное восприятие мира, имплицитно вводя ключевой для стихотворения образ рассвета как начала нового дня и, метафорически, – новой жизни.

В третьем стихе строфы – «*Я все готов разнести в щепу*» – антитеза старого и нового усиливается. Отчетливая экспрессивность фразеологизма *разнести в щепу* подчеркивает категоричность неприятия лирическим героем системы мнимых ценностей, обобщенно именуемой определительным местоимением *все*. В этом отказе от прежнего «я» прослеживаются скрытые параллели с евангельскими притчами об откровении веры (ср. Мф. 13: 44). Указанием на *то, что* лирический герой «*готов разнести в щепу*», могут послужить строки письма поэта к О. Фрейденберг от 13 октября 1946 г. Говоря о будущем романе, Б.Л. Пастернак использует в этом письме синонимичный фразеологизм *сводить счеты*: «Я в нем *свожу счеты* <...> со всеми оттенками антихристианства» [Переписка 1990, 224].

Второй инфинитив составного глагольного сказуемого – [*готов*] *всех поставить на колени* – актуализирует взаимосвязанные мотивы благоговейного поклонения и покаяния. В этом образе, приобретающем особую отчетливость на фоне содержательно противоположной начальной строфы («*И долго-долго о Тебе / Ни слуху не было, ни духу*»), безнадежная пустота бытия преодолевается верой.

Следующие три строфы (IV–VI) создают образ утреннего города, в котором сочетаются контрастные мотивы холода и тепла, темноты и света:

И я по лестнице бегу,
Как будто выхожу впервые
На эти улицы в снегу
И вымершие мостовые.

Везде встают, огни, уют,
Пьют чай, торопятся к трамваям.
В течение нескольких минут

Вид города неузнаваем.

В воротах вьюга вяжет сеть
Из густо падающих хлопьев,
И чтобы во-время поспеть,
Все мчатся недоев-недопив.

В первом стихе четвертой строфы – «*И я по лестнице бегу*» – оптативная модальность намерения (*хочется, готов*) сменяется реальностью осуществляемого действия (*бегу*). Нисходящее движение по лестнице имплицитно намечает мотив смирения. Наречие второго стиха – «*Как будто выхожу впервые*» – оттеняет новизну восприятия мира как следствие внутреннего обновления лирического героя. В третьем и четвертом стихах – «*На эти улицы в снегу / И вымершие мостовые*» – возникает образ городских улиц. Эпитет *вымершие* [мостовые], соотносящийся с отрицательным полюсом антитезы «бытие – небытие», может, с одной стороны, перекликаться с внутренним состоянием героя до «рассвета» (*обморок*), с другой – отсылать к историческому хронотопу создания стихотворения, метонимически напоминая о неисчислимых потерях войны и тяготах первых послевоенных лет.

В следующей, пятой строфе, картина города меняется. Образы холода («*улицы в снегу*») и безжизненности («*вымершие мостовые*»), ассоциируемые с враждебным внешним миром, сменяются мотивами тепла и света, связанными с мыслью о семье и доме (... *огни, уют / Пьют чай*). Стремительность перемены, передаваемая обстоятельством оборотом «*в течение нескольких минут*», оттеняется асиндетическим нанизыванием неоднородных сказуемых (*встают – огни, уют – пьют чай – торопятся*).

В шестой строфе образы тепла и света вновь вытесняются картиной холодной, враждебной человеку стихии. В первом стихе этой строфы – «*В воротах вьюга вяжет сеть*» – лексема *ворота*, намечая границу между локусом внутреннего («огни, уют») и внешнего («улицы в снегу»), указывает на место столкновения разноприродных миров – «своего», гармоничного, и «чужого», хаотично-разобщенного. Образ вьюги, на фонетическом уровне создаваемый аллитерацией начального [в] (*воротах вьюга вяжет*), актуализирует мотив угрозы. Ассоциативно связанный с мыслью о деформации пространства, потере пути, слово-символ *вьюга* становится знаком злов, противоестественной силы. Атмосфера опасности передается и персонифицирующей метафорой «*вяжет сеть*». Вводящая образ западни, метафора *сети* привносит восходящие к библейским текстам иносказательные со-значения «сокровенного зла», «страдания», «беды» [ср. Клименко 2008, 391]. В третьем и четвертом стихах напряженное звучание строфы усиливается глаголами семантики поспешности – «*И чтобы во-время поспеть, / Все мчатся недоев-недопив...*». Присущие предложным формам *недоев-недопив* идеи неполноты, ущербности коррелируют с мыслью об опасности, имплицитно вводя мотив тревоги.



В седьмой строфе топосы внешнего и внутреннего, личного и всеобщего сливаются в мотиве сострадания-сопричастности:

Я чувствую за них за всех,
Как будто побывал в их шкуре,
Я таю сам, как тает снег,
Я сам, как утро, брови хмурю.

Троекратная анафора подлежащего «Я» подчеркивает предельную обнаженность душевных переживаний лирического героя. Сочетание местоимения 1-го лица с эпитетическим повтором местоимений 3-го лица («за *них*», «в *их* шкуре») высвечивает идею преодоления ограниченности своего «я» через обращение к «другим». Предельная глубина и широта сострадания, подчеркиваемая эмфатическим повтором «за *них* за *всех*», позволяет предположить здесь «контрапункт» голосов лирического героя и Иисуса Христа [Баевский 2011, 648], образ Которого, по замыслу Б.Л. Пастернака, является архетипом романа «Доктор Живаго» [Крашенинникова 1997, 207–208].

Сравнение второго стиха – «Как будто побывал в их шкуре» – раскрывает опыт переживания несчастья других изнутри. Отрицательная оценочность и стилистически сниженная окраска фразеологизма *побывал в их шкуре*, грубость его внутренней, образной формы имплицитно мыслит о непосильной тяготе бытия тех, кто окружает лирического героя. Метафора одежды-облачения, составляющая концептуальную основу фразеологизма *побывал в их шкуре*, имплицитно скрывает новозаветные параллели. В патристике этот образ иносказательно указывает на добровольное принятие на Себя Превечным Сыном Божиим тварной человеческой природы. Ср.: «Ради любви Сам Создатель естества <...> облачился в наше естество, непреложно соединив его с Собою по ипостаси» [Максим Исповедник 2019, 14]. Истоки этой метафоры – в Послании апостола Павла к филиппийцам: «... Уничтожил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти Крестной» (Фил. 2: 6–7).

Метафорическое сравнение третьего стиха – «Я таю сам, как тает снег» – имплицитно вводит мотив слез, плача. Он сопрягается с мыслью о предельном самоумалении, передаваемой присущими глаголу *таять* семантиками уменьшения, исчезновения. Евангельский контекст стихотворения высвечивает символические смыслы, скрывающиеся за явлениями видимого мира. Образы воды (*снег*) и таяния (*таяю*) могут отсылать к строкам 21 псалма, дающего пророческий прообраз Крестных мук: «Яко вода излившаяся, и разсыпашася вся кости Моя. Бысть сердце мое яко воск таяя посреде чрева Моего» (Пс. 21: 15–16).

Метафорическое сравнение четвертого стиха – «Я сам, как утро, брови хмурю» – является глагольным парафразом названия романа «Хмурое утро», третьего тома трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» (1922–



1941). Этот стих имплицитно напоминает о народных страданиях, переключаясь со словами-символами *война*, *разруха* в начальной строфе стихотворения.

Во всей полноте сопряженные мотивы сострадания и единения раскрываются в заключительной, восьмой строфе, с ее центральным образом преодоления-победы:

Со мною люди без имен,
Деревя, дети, домоседы.
Я ими всеми побежден,
И только в том моя победа.

Темпоральная обобщенность начального безглагольного предложения – «Со мною люди без имен, / *Деревя, дети, домоседы*» – максимально расширяет хронотопические границы художественного текста. Значения подлежащих объединяет идея малости, незначительности, соотносимая с мыслью о крайнем смирении. Сочетание *люди без имен*, синонимичное слову *толпа* (III строфа), вводит образ множества неизвестных лирическому герою «маленьких людей», чья «безымянность» – свидетельство их обыкновенности, и, одновременно, архетипичности. В тринадцатой главе XV части («Окончание») так именуется Юрий Живаго, чей жизненный путь явился последовательным и добровольным отказом от всего того, что метонимически называется *именем* – репутации, известности, знаменитости: «Весть о смерти человека почти без имени с чудесной скоростью облетела весь их круг. Набралось порядочное число людей, знавших умершего в разную пору его жизни и в разное время им растерянных и забытых. У его научной мысли и музыки нашлось еще большее количество неизвестных друзей» [Пастернак 1998, 494]. В семнадцатой главе этой же части, сообщая о гибели Лары, автор использует тождественное прилагательное *безымянный* в его прямом значении: «Однажды Лариса Федоровна ушла из дому и больше не возвращалась. Видимо, ее арестовали в те дни на улице и она умерла или пропала неизвестно где, забытая под каким-нибудь *безымянным номером* из впоследствии запропастившихся списков, в одном из неисчислимых общих или женских концлагерей севера» [Пастернак 1998, 503].

Второе подлежащее стиха – *деревя* – вводит образ живой, одухотворенной природы, имплицитно сложившей ценностные ассоциации. Образ дерева, сближающий по вертикали земное с небесным, напоминает о жертвенной символике Крестного древа, которым миру был явлен путь спасения [Ханзен-Леве 2003, 624; ср. Скоропадская, 2017]. Следующее из череды подлежащих – *дети* – указывает на тех, в которых раскрывается чудесная и победительная сила «покорной обстоятельствам и верной себе чистоты» [Пастернак 1988, 9], делающая их сопричастными миру небесному. В контексте предшествующих стихов слово *дети* может служить напоминанием о евангельском идеале смирения: «Истинно говорю вам,



если не обратитесь и не будете как *дети*, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3-4). В значении последнего подлежащего – *домоседы* – идея уменьшения преломляется в коннотациях уединения, тишины, внешней бездельности. Находящиеся вне стремительного потока жизни города, где все «*торопятся*» и «*мчатся*», *домоседы* – это собирательный образ тех, кто стал непричастным житейской суете.

Сказуемое третьего стиха «Я ими всеми *побежден*», содержательно близкое метафорически переосмысленным формам *покорен*, *пленен* (напр., *добротой*), запечатлевает мгновение свободного признания лирическим героем своей неполноты и несовершенства. На смену «элитарной» обособленности личности приходит чувство сопричастности всем и каждому. Отказ от самоценности «я», означающий «постоянный исход из самого себя» [Лосский 2004, 264], рождает у лирического героя способность созерцать красоту «другого», в которой преодолевается эгоистическая ограниченность. Эта мысль о самоотверженной неизбирательности сострадания, не разделяющего мир на злых и добрых, с особой отчетливостью выразится в стихотворении 1953 г. «Свадьба», где идея единения («я» – «все») передается метафорой дара: «Жизнь ведь тоже только миг, / Только растворенье / *Нас самих во всех других* / Как бы им в *даренье*» [Пастернак 1998, 531].

Заключительный стих – «*И только в том моя победа*» – утверждает существование лирического героя в бытии Абсолютном. Антиномичность финальных стихов – *поражен vs. победа* – отражает парадоксальную реальность нравственного закона, актуализируя интертекстуальные параллели с Новым Заветом: «Кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится» (Мф. 23: 12). В темпоральной семантике слова *победа* план настоящего – как итог преодоления внутреннего и внешнего зла через подвиг самоотдачи – размыкается в бесконечность вечности, в которой осуществится совершенная полнота бытия.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что метафоры, насыщенные символическими иносказательными значениями, реализуют в стихотворении Б.Л. Пастернака «Рассвет» скрытые ценностные смыслы, сообщая тексту семантическую многоплановость. Стихотворение раскрывает центральную для романа «Доктор Живаго» тему преодоления ограниченности человеческого «я» через подвиг самоотдачи. «Смысловым ключом» к пониманию стихотворения является Евангельская аллюзия второго стиха «Всю ночь читал я *Твой Завет*», намечающая «вертикальный» контекст, в рамках которого посредством метафорических образов раскрываются сложные аксиологические смыслы. Постигание *Ты* «как абсолютного внутреннего обязывающего начала» [Гуссерль 1995, 316] заставляет лирического героя обратиться от себя-как-центра к другим. Отказ от самоценности «я», размыкающий круг эгоистической самодостаточности личности и утверждающий ее в бытии вечном, предстает в анализируемом стихотворении как единственная возможность осуществления неизменного нравственного закона. В этом отказе от самоценности «я» ради «друго-

го» манифестируется традиционная для русской литературы ценностная парадигма, обращение к которой может способствовать противодействию угрозе деаксиологизации личности и обесценивания человеческих отношений в контексте возрастающей технократизации общества, релятивизации морали и абсолютизации эгоцентризма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова И.В. Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. М., 2011.
2. Баева Л.В. Ценности изменяющегося мира: экзистенциальная аксиология истории. Астрахань, 2004.
3. Баевский В.С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М., 2011.
4. Воротынцева К.А., Тюпа В.И. Повседневность и катастрофа в романе «Доктор Живаго» // Новый филологический вестник. 2014. № 1 (28). С. 109–124.
5. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век: антология. М., 1995. С. 297–330.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 1956.
7. Заботкина В.И., Боярская Е.Л. К вопросу о динамической концептуальной семантике: моделирование структуры концепта «Преодоление» // Когнитивные исследования. 2020. № 43 (в печати).
8. Заботкина В.И., Коннова М.Н. Оппозиция «временное – вечное» в стихотворении Б.Л. Пастернака «Бальзак» (к вопросу об угрозе деаксиологизации культуры) // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 255–268.
9. Клименко Л.П. Словарь переносных, образных и символических употреблений слов в Псалтири. Нижний Новгород, 2008.
10. Крашенинникова Е. Крупицы о Пастернаке // Новый мир. 1997. № 1. С. 204–213.
11. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев, 2004.
12. Лосский Н.О. Ценность и Бог. Бог и Царство Божие как основа ценностей. Харьков; М., 2000.
13. Максим Исповедник, преподобный. Послание к Иоанну Кувикулярию о любви // Максим Исповедник, преподобный. Мистагогия. М., 2019.
14. Малыгина И.В. Идентичность в пространстве пост-культуры // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. Вып. 13 (829). С. 173–185.
15. Пастернак Б. Борис Пастернак – Галине Улановой // Советская культура. 1988. № 148 (6560). С. 9
16. Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 2. Доктор Живаго. СПб., 1998.
17. Пастернак Б. Письма к Жаклин де Пруайяр // Новый мир. 1992. № 1. С. 127–189.
18. Пастернак Б. Сочинения: в 4 т. Т. 1. М., 1989.
19. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы к биографии // Наследие. Искусство. Величие: [сайт]. URL: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/bio/pasternak-e-b/>



biografiya.htm (дата обращения: 3.07.2020).

20. Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.
21. Скоропадская А.А. Библейские мотивы в изображении деревьев в стихах Юрия Живаго (по роману Б. Пастернака «Доктор Живаго») // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2017. № 7 (168). С. 111–113.
22. Тюпа В.И. Рассвет // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В.И. Тюпы. М., 2014. С. 461–465.
23. Флоровский Г., протоиерей. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.
24. Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Сочинения. М., 1990. С. 183–559.
25. Ханзен-Леве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. СПб., 2003.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Malygina I.V. Identichnost' v prostranstve post-kul'tury [Identity in the Space of Post-culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2019, issue 13 (829), pp. 173–185. (In Russian).
2. Skoropadskaya A.A. Bibleyskiye motivy v izobrazhenii derev'yev v stikhakh Yuriya Zhivago (po romanu B. Pasternaka "Doktor Zhivago") [Biblical Motives in the Depiction of Trees in Yuri Zhivago's Poems (Building on Boris Pasternak's "Doctor Zhivago")]. *Uchenyye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, no. 7 (168), pp. 111–113. (In Russian).
3. Vorotyntseva K.A., Tyupa V.I. Povsednevnyy i katastrofa v romane "Doktor Zhivago" [Everyday Life and Catastrophe in "Doctor Zhivago"]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2014, no. 1 (28), pp. 109–124. (In Russian).
4. Zabotkina V.I., Boyarskaya E.L. K voprosu o dinamicheskoy kontseptual'noy semantike: modelirovaniye struktury kontsepta "Preodoleniye" [The Issue of Dynamic Conceptual Semantics Revisited: Frame Modeling of "Overcoming"]. *Kognitivnyye issledovaniya*, 2020, no. 43. (Forthcoming, in Russian).
5. Zabotkina V.I., Konnova M.N. Oppozitsiya "vremennoye – vechnoye" v stikhovtorenii B.L. Pasternaka "Bal'zak" (k voprosu ob ugroze deaksiologizatsii kul'tury) [The Opposition of Temporary and Eternal in Boris Pasternak's "Balzac" (The Threat of Value Erosion Revisited)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 4 (51), pp. 255–268. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Frank S.L. Nepostizhimoye [The Incomprehensible]. Frank S.L. *Sochineniya* [Writings]. Moscow, 1990, pp. 183–559. (In Russian).
7. Husserl E. Krizis evropeyskogo chelovechestva i filosofiya [Philosophy and the Crisis of European Humanity]. *Kul'turologiya. 20 vek: antologiya* [Culture Studies. 20th Century: Anthology]. Moscow, 1995, pp. 297–330. (Translated from German to Russian).
8. Tyupa V.I. Rassvet [Daybreak]. Tyupa V.I. (ed.). *Poetika "Doktora Zhivago" v*



narratologicheskoy prochtenii [Poetics of "Doctor Zhivago" in a Narratological Perspective]. Moscow, 2014, pp. 461–465. (In Russian).

(Monographs)

9. Annenkova I.V. *Mediadiskurs 21 veka. Lingvofilosofskiy aspekt yazyka SMI* [21st Century Media Discourse. Linguo-philosophical Aspect of Language]. Moscow, 2011. (In Russian).
10. Bayeva L.V. *Tsennosti izmenyayushchegosya mira: ekzistentsial'naya aksiologiya istorii* [Values of a Changing World: Existential Axiology of History]. Astrakhan, 2004. (In Russian).
11. Bayevskiy V.S. *Pushkinsko-pasternakovskaya kul'turnaya paradigma* [Pushkin – Pasternak's Cultural Paradigm]. Moscow, 2011. (In Russian).
12. Florovskiy G. (Archpriest, Orthodox Church). *Puti russkogo bogosloviya* [Ways of Russian Theology]. Vilnius, 1991. (In Russian).
13. Hansen-Löve, Aage A. *Russkiy simvolizm: sistema poeticheskikh motivov* [Russian Symbolism: The System of Poetic Motives]. St. Petersburg, 2003. (Translated from German to Russian).
14. Klimenko L.P. *Slovar' perenosnykh, obraznykh i simvolicheskikh upotrebleniy slov v Psaltiri* [A Dictionary of Transferred, Metaphoric and Symbolic Word Usage in Psalter]. Nizhny Novgorod, 2008. (In Russian).
15. Losskiy V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [Essays on Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology]. Kiev, 2004. (In Russian).
16. Losskiy N.O. *Tsennost' i Bog. Bog i Tsarstvo Bozhiye kak osnova tsennostey* [Value and God. God and the Kingdom of God as the Foundation of Values]. Moscow, 2000. (In Russian).

(Electronic Resources)

17. Pasternak E.B. Boris Pasternak. Materialy k biografii [Boris Pasternak. Biography]. *Naslediyе. Iskusstvo. Velichiyе* [Heritage. Art. Greatness]. Available at: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/bio/pasternak-e-b/biografiya.htm> (accessed 3.04.2011). (In Russian).

Заботкина Вера Ивановна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор, директор Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Область научных интересов: когнитивная неология, когнитивная поэтика, когнитивная культурология.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052



Коннова Мария Николаевна, Российский государственный гуманитарный университет, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ, доцент Института образования БФУ им. И. Канта. Область научных интересов: когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, лингвистическая аксиология.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

Vera I. Zobotkina, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor, Director of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, Professor at the Department of Translation Studies, Interpreting and Translation at the Institute for Philology and History. Research interests: cognitiveology, cognitive poetics, cognitive cultural studies.

E-mail: zobotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052

Maria N. Konnova, Russian State University for the Humanities; Immanuel Kant Federal Baltic University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Researcher of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; Associate Professor at the Institute for the Humanities, IKBFU. Research interests: cognitive linguistics, cognitive poetics, comparative value studies.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00076

М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)

**ПОЭМА Н.А. НЕКРАСОВА «МОРОЗ, КРАСНЫЙ НОС»
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА
Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»**

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению некрасовских реминисценций в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Несмотря на то, что Пастернак никогда не называл Некрасова в ряду значимых для себя поэтов, в варькинских записях Живаго говорится о некрасовских трехдольниках и дактилических рифмах как выражении «ритмов говорящей России». Упоминание задает ряд значимых параллелей между романом и поэмой Некрасова «Мороз, Красный нос», которые раскрываются на разных уровнях – персонажном, мотивном, сюжетном. Так, в чертах внешности и характера Лары «растворяется» некрасовское величание женщине из поэмы, подготавливающее сопряжение образов Лары и России. Не менее важны сюжетные параллели, связанные с изображением похорон и погребального плача. Предсмертные видения Дарьи – о борьбе с наступающими на нее ржаными колосьями и об ожидании ребенка – отзываются в заключительных главах романа. Как и поэма, роман заключен в раму двух смертей, причем обстоятельства смерти Лары отчетливо соотносятся с замерзанием некрасовской Дарьи в лесу. Показано, что поэма Некрасова раскрывает значимые смыслы роман, входит в его подтекст.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; «Доктор Живаго»; Н.А. Некрасов; «Мороз, Красный нос»; рецепция.

М.М. Gelfond (Nizhny Novgorod)

**The Poem “Frost, Red Nose” by N.A. Nekrasov
in the Artistic Structure of B.L. Pasternak’s Novel “Doctor Zhivago”**

Abstract. The article considers Nekrasov’s reminiscences in the novel “Doctor Zhivago” by B.L. Pasternak. Despite the fact that Pasternak never referred to Nekrasov as to a poet important to him, Zhivago wrote in his diary of Nekrasov’s three-syllabic meters and dactylic rhymes as expressions of “the rhythms of Russia speaking”. This mention sets a number of significant parallels between the novel and Nekrasov’s poem “Frost, Red Nose”, which are revealed at different levels, such as those of character, motive and plot. For instance, the nekrasovian grandeur of a woman is dissolved in Lara’s appearance and character traits, thus preparing for matching the images of Lara and Russia. No less important are the plot parallels associated with the image of a funeral and a lament for the dead. Daria’s deathbed visions – of struggling with advancing rye ears and of expecting a baby – are echoed in the final chapters of the novel. The novel, as well as the poem, are both framed by two deaths, with the circumstances of Lara’s death clearly correlating with Nekrasov’s Daria freezing down in the forest. It is shown that Nekrasov’s poem reveals the significant meanings of the novel and is included in



its subtext.

Key words: Boris Pasternak; *Doctor Zhivago*; Nikolay Nekrasov; *Frost, Red Nose*; reception.

Включенность в диалог с русской и мировой классикой – важнейшее свойство романа «Доктор Живаго». Кажется, особенно важны здесь те писатели, которые прямо поименованы на страницах романа, в частности – в записях его героя. Наряду с Пушкиным, Толстым, Чеховым, Стендалем, Диккенсом, о диалоге Пастернака с которыми речь не раз шла, назван в них и Некрасов – поэт, роль которого в творчестве мире Пастернака не была осмыслена.

Казалось бы, для рефлексий на эту тему почти нет оснований: Пастернак никогда не называл Некрасова в числе важных для себя авторов, а объясняя Р.Н. Ломоносовой в 1928 г., почему он не ответил на знаменитую анкету К.И. Чуковского, писал: «Я Некрасова плохо знаю, мне стыдно было, я хотел подчитать. Но так и не пришлось, я в долгу у него, так и замерла переписка» [Пастернак 2003–2005, VIII, 245]. Разумеется, можно предположить, что Пастернак «подчитал» Некрасова позже, но и Исая Берлин, описывая встречу с Пастернаком в 1945 г., отмечал, что «к тому времени <...> он не признавал никаких достоинств у Некрасова» [Пастернак 2003–2005, XI, 497]. Видимо, единственное, но очень ценное наблюдение об ином отношении Пастернака к Некрасову принадлежит именно автору «некрасовской» анкеты. В 1954 г. он записывает в дневнике: «Сегодня ночь гулял с Ливановой и Пастернаком 2 часа. Он много и мудро говорил о Некрасове» (курсив здесь и далее мой – М.Г.) [Пастернак 2003–2005, XI, 303]. Сам Чуковский, впрочем, еще раньше отметил некрасовское звучание книги «На ранних поездах» [Чуковский 2001, V, 462]. И все же контекст 1954 г. позволяет предположить, что не только автор «Мастерства Некрасова» расслышал нечто некрасовское у своего современника, но и Пастернак соприкоснулся с Некрасовым в пору работы над романом. В этой статье речь пойдет только об отзвуках поэмы «Мороз, Красный Нос» в «Докторе Живаго», но, вероятно, некрасовские подтексты романа не ограничиваются ею, а отзвуки Некрасова в поэзии Пастернака, безусловно, заслуживают отдельной работы.

Во время первого пребывания в Варькине – семейного, почти идилического – Юрий Живаго заносит в дневник некоторые размышления о семантике стихотворного размера. Запись завершается единственным в романе упоминанием о Некрасове: «Так позднее ритмы говорящей России, распевы ее разговорной речи были выражены в величинах длительности Некрасовским трехдольником и Некрасовской дактилической рифмой» [Пастернак 2003–2005, IV, 283].

Среди перечитываемых Живаго поэтов Некрасов не назван, но упоминание о нем мотивировано всем сюжетно-смысловым строем романа (а отчасти и стихотворений – включенных в роман и созданных после него).



В то время, к которому относится эта запись, Живаго, оказавшись в «богоспасаемом» Варькине, примеряет на себя трудный опыт крестьянской жизни. Неудивительно, что поддержку своему обновленному мировоззрению он ищет в опыте русской и мировой (соотнесенность с Робинзоном) литературы. Проверки его опытом не проходит все наносное, нарочитое – Живаго отнюдь не проповедует «Толстовского опрощения» [Пастернак 2003–2005, IV, 277], ему близко естественное взаимодействие человека с землей, неожиданно открывающее новые творческие возможности: «Сколько мыслей проходит через сознание, сколько нового передумаешь, пока руки заняты мускульной, телесной, черной или плотничьей работой, пока ставишь себе разумные, физически разрешимые задачи, вознаграждающие за исполнение радостью и удачей; пока шесть часов кряду тешешь что-нибудь топором или копаешь землю под открытым небом, обжигающим тебя своим благодатным дыханием» [Пастернак 2003–2005, IV, 276].

Проводником в новую для семьи Живаго зауральскую полусказочную реальность становится возница Вахх, «лопоухий, лохматый, белый, как лунь, старик. Все на нем было белое по разным причинам. Новые его лапти не успели потемнеть от носки, а порты и рубаха вылиняли и потемнели от времени» [Пастернак 2003–2005, IV, 266]. Белизна его одеяния напоминает как белизну лица и платка идущей за гробом Прокла Дарьи: «Шагала... Глаза ее впали,/ И был не белей ее щек/ Надетый на ней в знак печали/ Из белой холстины платок» [Некрасов 1981, IV, 90], так и белизну отца покойного Прокла: «Вся в инее шапка большая,/ Усы, борода в серебре [Некрасов 1981, IV, 82]. Имя же Вахха-возницы мгновенно заставляет Юрия Андреевича и Тоню вспомнить Вахха Железное Брюхо из рассказов Анны Ивановны: «– Я вспомнила его имя. <...> Его звали Вахх. Не правда ли, бесподобно? Черное лесное страшилище, до бровей заросшее бородой, и – Вахх! <...> И там все такие. С такими именами. Односложными. Чтобы было звучно и выпукло. Вахх. Или Лупп. Или, предположим, Фавст. Слушайте, слушайте. Бывало, доложат что-нибудь такое. Авкт или там Фрол какой-нибудь, как залп из обоих дедушкиных охотничьих стволов, и мы гурьбой моментально шмыг из детской на кухню» [Пастернак 2003–2005, IV, 71].

Редкое односложное имя героя некрасовской поэмы – из того же ряда «выпуклых» имен, а отчество Прокловна носит одна из эпизодических героинь – жена Микулицына Елена, встречающая Живаго в Варькине. Так штрихи экзотического для Живаго уральского быта отчасти связываются с миром некрасовской поэмы, но куда глубже некрасовское начало проникает в сознание самого героя.

Опыт варькинской жизни подводит Юрия Андреевича к новому осмыслению отношений с миром и близкими. Так в пору московской жизни Живаго видит невесту, а затем молодую жену Тоню в дымке блоковских очертаний, сквозь призму размышлений о поэте, которым «бредила молодежь обеих столиц»:



«Тоня, этот старинный товарищ, эта понятная, не требующая объяснений очевидность, оказалась самым недостижимым и сложным из всего, что мог себе представить Юра, оказалась женщиной.

При некотором усилии фантазии Юра мог вообразить себя взошедшим на Арарат героем, пророком, победителем, всем чем угодно, но только не женщиной.

И вот эту труднейшую и все превосходящую задачу взяла на свои худенькие и слабые плечи Тоня (она с этих пор вдруг стала казаться Юре худой и слабой, хотя была вполне здоровой девушкой)» [Пастернак 2003–2005, IV, 81].

Вынужденное перемещение из блоковской России в некрасовскую изменяет образ Тони в глазах Живаго – и он наделяет ее чертами эпических некрасовских героинь, сближая с тем обобщенно-хрестоматийным образом, который складывается в поэме «Мороз, Красный Нос»:

«Мы с Тоней никогда не отдалялись друг от друга. Но этот трудовой год нас сблизил еще тесней. Я наблюдал, как расторопна, сильна и неутомима Тоня, как сообразительна в подборе работ, чтобы при их смене терялось как можно меньше времени» [Пастернак 2003–2005, IV, 280].

...Лежит на ней дельности
строгой
И внутренней силы печать.

В ней ясно и крепко сознание,
Что все их спасенье в труде...
[Некрасов 1981, IV, 81]

Желание увидеть в Тоне некрасовскую героиню, конечно, не соответствует реальности в полной мере. Присущее ей достоинство обыкновенности позволяет Живаго наделять ее разными чертами (вероятно, об этом она и пишет в прощальном письме: «Ты как-то превратно, недобрыми глазами смотришь на меня...» [Пастернак 2003–2005, IV, 413]). И напротив, уже при первой встрече с Ларой в Юрятине Живаго видит в ней искомые некрасовские черты, раскрывающиеся естественно и полно:

«Юрий Андреевич проверял и подтверждал свои старые мелюзеевские наблюдения. “Ей не хочется нравиться, – думал он, – быть красивой, пленяющей. Она презирает эту сторону женской сущности и как бы казнит себя за то, что так хороша. И эта гордая враждебность к себе удесятерит ее неотразимость.

Как хорошо все, что она делает. Она читает так, точно это не высшая деятельность человека, а нечто простейшее, доступное животным. Точно она воду носит или чистит картошку» [Пастернак 2003–2005, IV, 291].

Позже он расширит свои наблюдения, все так же сопоставляя физический и умственный труд, которому предается Лара: «В читальне я сравнивал увлеченность ее чтения с азартом и жаром настоящего дела, с фи-



зической работой. И наоборот, воду она носит, точно читает, легко, без труда. Эта плавность у нее во всем. Точно общий разгон к жизни она взяла давно, в детстве, и теперь всё совершается у нее с разбегу, само собой, с легкостью вытекающего следствия. Это у нее и в линии ее спины, когда она нагибается, и в ее улыбке, раздвигающей ее губы и округляющей подбородок, и в ее словах и мыслях» [Пастернак 2003–2005, IV, 294].

В сущности, перед нами перефразированное некрасовское величание – не столько Дарье, сколько русской женщине вообще (отметим, что Лара – дочь обрусевшей француженки – гармонию с миром и собой впервые обретает именно в Юрятине).

Во всякой одежде красива,
Ко всякой работе ловка.

И голод и холод выносит,
Всегда терпелива, ровна...
Я видывал, как она косит:
Что взмах – то готова копна!

[Некрасов 1981, IV, 80]

Сказывается в Ларе и особая, сродни некрасовской, масштабность: «Ларин характер <...> всегда отличала широта и отсутствие щепетильности» [Пастернак 2003–2005, IV, 76]. Ее отношение к мужикам, когда она летом 1918 г. ездит из Мелюзеева по волостям: «Разные деревни. Все зависит от жителей. В одних население трудолюбивое, работающее. Там ничего. А в некоторых, верно, одни пьяницы. Там запустение. На те страшно смотреть» [Пастернак 2003–2005, IV, 143] напоминает реакцию некрасовской Дарьи: «Не жалок ей нищий убогий/ Вольно ж без работы гулять» [Некрасов 1981, IV, 81].

Наблюдая за Ларой в Юрятинской читальне, Живаго отмечает ее преобразующее воздействие на собеседницу («посмотрит – рублем подарит»): библиотекарьша «...излечилась мигом не только от своего досадного насморка, но и от нервной настороженности. Кинув Антиповой теплый, признательный взгляд, она отняла от губ носовой платок, который все время к ним прижимала, и, сунув его в карман, вернулась на свое место за загородку, счастливая, уверенная в себе и улыбающаяся» [Пастернак 2003–2005, IV, 290].

В еще большей степени некрасовские черты Лары проявляются в сцене встречи «против дома с фигурами». Некрасовская деталь – сбившийся платок – словно бы подталкивает Живаго увидеть в Ларе то, что ему в этот момент необходимо – счастливое чувство «разгона к жизни, взятое ей давно, еще в детстве» [Пастернак 2003–2005, IV, 294]. Ее самодостаточность, чувство независимости и верность своей жизни («Никогда не сворачиваю с дороги, никогда не бросаю начатого. <...> Не дам. Лестницу залпещете» [Пастернак 2003–2005, IV, 293]) той же природы, что «смущенье и гнев»



некрасовской героини, не случайно Живаго и видит ее в крестьянском обличье, «с уже набранной водой в обоих ведрах, с коромыслом на левом плече».

«Она была наскоро повязана косынкой, чтобы не пылить волос, узлом на лоб, “кукушкой”, и зажимала коленями подол пузырявшегося капота, чтобы ветер не подымал его. Она двинулась было с водою к дому, но остановилась, удержанная новым порывом ветра, который сорвал с ее головы платок, стал трепать ей волосы и понес платок к дальнему концу забора, ко все еще квохтавшим курам.

Юрий Андреевич побежал за платком, поднял его и у колодца подал опешившей Антиповой» [Пастернак 2003–2005, IV, 293].

О.А. Седакова отмечает, что поздний Пастернак воспринял Некрасова «в блоковской передаче» [Седакова 2010, III, 246–277]. Неизвестно, знали ли Пастернак ранние редакции блоковской «России», героиня которой стоит, «накрывшись до бровей платком», а ее плечо «едва качает./ Две полно-весные бадьи» [Блок 1997, III, 513], но некрасовско-блоковская «подсветка» этого эпизода подготавливает дальнейшее сопряжение образов России и Лары. Черты, восходящие к некрасовской Дарье: способность преодолевать «времена немислимого быта» [Пастернак 2003–2005, IV, 535], готовность к самопожертвованию и гибели, привлекательность и усиливающая ее «гордая враждебность к себе» [Пастернак 2003–2005, IV, 291] – обретают в видении Живаго «России неповторимые черты» [Пастернак 2003–2005, II, 115]. «И эта даль – Россия, его несравненная, за морями нашумевшая, знаменитая родительница, мучительница, упрямец, сумасбродка, шалай, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть! <...> Вот это-то и есть Лара» [Пастернак 2003–2005, IV, 388].

Не случайно цитата из Некрасова возникает и в одном из поэтических претекстов романа – стихотворении «Весеннею порою льда...»: «И так как с малых детских лет/ Я ранен *женской долей*,/ И след поэта – только след/ Ее путей, не боле» [Пастернак 2003–2005, II, 88] – это, конечно, отголосок некрасовского «В полном разгаре страда деревенская.../ Доля ты! – русская долюшка женская! / Вряд ли труднее сыскать» [Некрасов 1981, II, 141].

Размышления Живаго о Ларе спровоцированы приступом его ревно-

Платок у ней на ухо сбился,
Того гляди косы падут.
Какой-то парнек изловчился
И кверху подбросил их, шут!

Тяжелые русые косы
Упали на смуглую грудь,
Покрыли ей ноженьки босы,
Мешают крестьянке
взглянуть.

Она отвела их руками,
На парня сердито глядит.
Лицо величаво, как в раме,
Смущеньем и гневом горит...
[Некрасов 1981, IV, 80]



сти к «красавцу-мужчине» Самдевятову. Ему представляется, что рядом с Ларой должен быть именно такой практик, заботливый хозяин, богатырь. Конечно, в похоронном оплакивании Прокла его величание носит во многом ритуальный характер – и тем не менее в нем создается именно такой образ крепкого и надежного хозяина: «Пригожееством, ростом и силой,/ Ты ровни в селе не имел,/ Родителям был ты советник,/ Рабочничек в поле ты был...» [Некрасов 1981, IV, 85]. Позже, объясняя Юрию Андреевичу свое отношение к Самдевятову, Лара скажет: «В делах житейских эти предприимчивые, уверенные в себе, повелительные люди незаменимы. В делах сердечных петушащееся усатое мужское самолюбие отвратительно. Я совсем по-другому понимаю близость и жизнь» [Пастернак 2003–2005, IV, 395]. И это другое понимание – роднящее, сближающее ее с Живаго – вновь обнаруживает в романе отзвуки некрасовской поэмы.

Лошадь, которую «выклянчивают» Живаго и Лара у Самдевятова для поездки в Варыкино, носит крестьянское (и некрасовское) имя Савраска. Сходство неполно: у Некрасова это имя мужское: «Савраска увяз в половине сугроба...» [Некрасов 1981, IV, 80] и лишь отчасти собственное – там, где не начинается строка, оно пишется с маленькой буквы; у Пастернака имя собственное и женское: «...Юрий Андреевич стал немилосердно нахлестывать Савраску. Она понеслась стрелою» [Пастернак 2003–2005, IV, 426]. С лошадью неразрывно связана крестьянская жизнь некрасовских героев и вынужденно тяготеющая к крестьянскому быту жизнь пастернаковских. После похоронного величания Проклу в параллель ему звучит величание коню, провожающему хозяина в последний путь: «Ну, трогай, саврасушка, трогай,/ Натягивай крепче гужи,/ Служил ты хозяину много/ В последний разок послужи!...» [Некрасов 1981, IV, 87]. Немедленно после похорон мужа Дарья «на том же савраске,/ Поехала в лес по дрова» [Некрасов 1981, IV, 91]. В последний день пребывания в Варыкине Лара сперва просит доктора заложить лошадь, а затем не может решиться на отъезд: «Разве можно сейчас ехать? Скоро стемнеет. Ночь застанет нас в дороге. И как раз в твоём страшном лесу. Не правда ли? [Пастернак 2003–2005, IV, 441]. За дровами – но не в лес, а в бывший Живаговский сарай – Юрий Андреевич и уезжает из не топленного с утра дома, причем его недоброе предчувствия получают те же извечные формы, что и в некрасовской поэме. И усталость отнюдь не физического свойства, охватывающая его в этот момент, сродни той, которую доведется испытать в лесу после похорон мужа Дарье:



«Хотя был еще день и совсем светло, у доктора было такое чувство, точно он поздним вечером стоит в темном дремучем лесу своей жизни. Такой мрак был у него на душе, так ему было печально».

«Усталость валила с ног Юрия Андреевича. Швыряя дрова через порог сарая в сани, он забирал меньше поленьев за один раз, чем обыкновенно. Братся на холоде за обледенелые плахи даже сквозь рукавицы было больно. Ускоренная подвижность не разогрела его. Что-то сломалось внутри него и порвалось» [Пастернак 2003–2005, IV, 442].

Вернувшись, Юрий Андреевич застаёт в доме Комаровского. Перед этим он успевает распрячь лошадь – и это важно, ведь если бы лошадь была запряжена, Живаго не смог бы обмануть Лару, сделав вид, что отложил свой отъезд.

Горе, переживаемое Юрием Андреевичем после отъезда Лары, обретает те же черты, что и горе потерявшей мужа Дарьи. Одинаковы и масштабы («прощай, до свидания на том свете»), и обстановка этих потерь – вечерний зимний лес, внимающий горю героев, равнодушно у Некрасова, сочувственно – у Пастернака:

«И вот пришла и прошла и эта минута. Темнопунцовое солнце еще круглилось над синей линией сугробов. Снег жадно всасывал ананасную сладость, которою оно его заливало. <...> Небывалым участием дышал зимний вечер, как всему сочувствующий свидетель. Точно еще никогда не смеркалось так, как до сих пор, а за вечерело в первый раз только сегодня, в утешение осиротевшему, впавшему в одиночество человеку» [Пастернак 2003–2005, IV, 449].

Невесело солнце всходило:
В то утро свидетелем было
Печальной картины оно.
.....
Окончив привычное дело,
На дровни поклала дрова,
За вожжи взялась и хотела
Пуститься в дорогу вдова.

Да вновь пораздумалась, стоя,
Топор машинально взяла
И тихо, прерывисто, воя,
К высокой сосне подошла.

Едва ее ноги держали,
Душа истомилась тоской,
Настало затишье печали –
Невольный и страшный покой!
[Некрасов 1981, IV, 93–94]

Осимило Дарьюшку горе,
И лес безучастно внимал,
Как стоны лились на просторе,
И голос рвался и дрожал,

И солнце, кругло и бездушно,
Как желтое око совы,
Глядело с небес равнодушно
На тяжкие муки вдовы
[Некрасов 1981, IV, 92].



Сюжет, связанный с Савраской, не завершается отъездом Лары. Приехавший проведать Живаго, Самдевятков подтверждает отъезд Лары с Катенькой и Комаровским, бранит доктора за «недостаточный уход за лошадью» и уводит ее, несмотря на просьбу «потерпеть еще дня три-четыре» [Пастернак 2003–2005, IV, 452]. После самоубийства Стрельникова Живаго уходит из Варыкина пешком – так в черновом варианте поэмы спасенная савраской Дарья уходила пешком по оставленному им санному следу в снегу. Вероятно, и позже в Москве, когда бросивший медицину Живаго впадает «в добровольную, им самим созданную нищету» [Пастернак 2003–2005, IV, 476] и отравляется колоть дрова, он воссоздает народный, некрасовский мир, обретая его новую героиню в Марине.

И в романе и в поэме заснеженный лес обнаруживает сходство с саваном. В обоих случаях оно связано со сквозной похоронной темой произведений. По словам И.Л. Альми, поэма «заключена в раму двух смертей» [Альми 2002, 237] – но ведь и роман Пастернака (если не считать соотношенного с воскресением эпилога) начинается смертью матери Живаго и завершается смертью его самого. Десятилетнему Юре после похорон матери кажется, что «с неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвиняя ее погребальными пеленами» [Пастернак 2003–2005, IV, 7] – «Как саваном, снегом одета./ Избушка в деревне стоит» [Некрасов 1981, IV, 79]. После похорон матери и сестры мальчик с дядей Николаем Николаевичем ночуют в монастыре – в монастырь к чудотворной иконе идет через темный лес Дарья и застаёт там похороны сестры-монашенки. Саван проворно шьет некрасовская Дарья – на «шитье с невынутой иглой» [Пастернак 2003–2005, IV, 535] натывается герой «Разлуки», стихотворения, отчетливо резонирующего с возвращением Живаго в дом после отъезда Лары.

Вероятно, и погребальный плач Лары связан с некрасовской поэмой не только общностью обряда. Как и в «Морозе...», он отделен от плача других близких и становится неожиданным освобождением каждой из героинь, парадоксально дарующим мгновенное и острое ощущение *живого* счастья. Оба плача выдержаны отчасти в стилистике фольклорного обряда (Некрасов перерабатывает записанный им в Костромской губернии плач «Осударь ты наш, сердечной друг» [Некрасов 1981, IV, 599]) и вместе с тем живого разговора, потока речи, соединенного с потоком слез и оправданного им.



«Ей хотелось хоть ненадолго с его помощью вырваться на волю, на свежий воздух из пучины опутывавших ее страданий, испытать, как бывало, счастье освобождения. Таким счастьем мечталось, мерещилось ей счастье прощания с ним, случай и право одной вволю и беспрепятственно поплакать над ним. <...>

Ее всю сотрясали сдерживаемые рыдания. Пока она могла, она им сопротивлялась, но вдруг это становилось выше ее сил, слезы прорывались у нее и она обдавала ими щеки, платье, руки и гроб, к которому она прижималась.

Она ничего не говорила, не думала. Ряды мыслей общности, знания, достоверности привольно неслись, гнали через нее, как облака по небу и как во время их прежних ночных разговоров.

И вот она стала прощаться с ним простыми, обиходными словами бодрого бесцеремонного разговора, разламывающего рамки реальности и не имеющего смысла, как не имеют смысла хоры и монологи трагедий, и стихотворная речь, и музыка и прочие условности, оправдываемые одною только условностью волнения.

Условностью данного случая, оправдывавшего натяжку ее легкой, непредвзятой беседы, были ее слезы, в которых тонули, купались и плавали ее житейские неспражничные слова» [Пастернак 2003–2005, IV, 498].

Плач Дарьи по Проклу уводит героиню в область видений будущего, с которыми вновь переключается роман. Так, возвращаясь в Москву вдоль заброшенных железнодорожных путей, Живаго видит несжатые поля, напоминающие видение Дарьи о наступающей на нее несжатой ржи.

...Наплакавшись, колет и рубит
Дрова молодая вдова.

Срубивши, на дровни бросает –
Наполнить бы их поскорей,
И вряд ли сама замечает,
Что слезы всё льют из очей:

Иная с ресницы сорвется
И на снег с размаху падет –
До самой земли доберется,
Глубокую ямку прожжет;

Другую на дерево кинет,
На плашку, – и смотришь, она
Жемчужиной крупной застынет
– Бела, и кругла, и плотна.

А та на глазу поблистает,
Стрелой по щеке побежит,
И солнышко в ней поиграет...
Управиться Дарья спешит,

Знай, рубит, – не чувствует стужи,
Не слышит, что ноги знобит,
И, полная мыслью о муже,
Зовет его, с ним говорит...
.....

О чем она – бог ее знает!
Я слов уловить не умел,
Но сердце она утоляет,
В ней дольного счастья предел.
[Некрасов 1981, IV, 108]

«В необрунных полях рожь
держалась в перезревших колосьях,
текла и сыпалась из них. Юрий Ан-
дреевич пригоршнями набивал зер-
ном рот, с трудом перемалывал его
зубами и питался им в тех особо тя-
желых случаях, когда не представля-
лось возможности сварить из хлеб-
ных зерен каши. <...>

Юрий Андреевич никогда в
жизни не видал ржи такой зловеще
бурой, коричневой, цвета старого
потемневшего золота.

<...> цвета пламени без
огня горевшие, эти, криком о помо-
щи без звука вопившие поля... [Па-
стернак 2003–2005, IV, 465]

В видении, сменяющем это, Дарья знает о своей беременности, хотя и не говорит о ней мужу («А знала, под сердцем уж билось/ Дитя») [Некрасов 1981, IV, 107]). В романе сюжет ожидания ребенка двойится: вначале Живаго записывает в дневнике мысль о предполагаемой им, но сомнительной для Тони беременности. Но в плену у партизан Живаго не раз корит себя за то, что забывает о Тониных родах. Видение, которое представляется при этом ему и подталкивает к побегу, резко опровергает ту идеальную картину счастья, которая нарисована в некрасовской поэме.

«Вот Тоня идет полем во
вьюгу с Шурочкой на руках. <...>
метель заносит ее, ветер валит ее
наземь, она падает и подымается,
бессильная устоять на ослабших,
подкашивающихся ногах. *О, но ведь
он все время забывает, забывает.*
У нее два ребенка, и меньшого она
кормит.

Обе руки у нее заняты, как у
беженки на Чилимке, от горя и пре-
вышавшего их силы напряжения ли-
шавшихся рассудка.

Обе руки ее заняты и нико-
го кругом, кто бы мог помочь»
[Пастернак 2003–2005, IV,
371].

Господи! Что куда делось?
Что это было со мной?
Рати тут нет никакой!

Это не люди лихие,
Не бусурманская рать,
Это колосья ржаные,
Спелым зерном налитые,
Вышли со мной воевать!

Машут, шумят; наступают,
Руки, лицо щекотят,
Сами солому под серп
нагибают –
Больше стоять не хотят!
[Некрасов 1981, IV, 96]

Идет эта баба к обедне
Пред всею семьей впереди:
Сидит, как на стуле, двухлетний
Ребенок у ней на груди,

Рядком шестилетнего сына
Нарядная матка ведет...
И по сердцу эта картина
Всем любящим русский народ!
[Некрасов 1981, IV, 82]



Вторая дочь Живаго также рождается без него – и Лара не успевает сказать ему о своей беременности, хотя хочет это сделать еще до отъезда из Юрятина (в этом случае Живаго как раз не верит ее намеку). Мотив сиротства обретает новые смыслы: это сиротство еще не рожденных детей, о существовании которых не дано узнать их отцам. Очевидно, что и сама гибель Лары «в одном из бесчисленных лагерей севера» – т.е. в сущности на лесоповале – воссоздает, хоть, вероятно, и в более страшной вариации историю смерти Дарьи.

Однажды Лариса Федоровна ушла из дому и больше не возвращалась. Видимо, ее арестовали в те дни на улице и она умерла или пропала неизвестно где, забытая под каким-нибудь безымянным номером из впоследствии запропастившихся списков, в одном из неисчислимых общих или женских концлагерей севера [Пастернак 2003–2005, IV, 499].

Ни звука! И видишь ты синий
Свод неба, да солнце, да лес,
В серебряно-матовый иней
Наряженный, полный чудес,

Влекущий неведомой тайной,
Глубоко бесстрастный...
Но вот
Послышался шорох
случайный –
Вершинами белка идет.

Ком снегу она уронила
На Дарью, прыгнув по сосне,
А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном сне...
[Некрасов 1981, IV, 109]

Обилие переключек свидетельствует, конечно, не только о том, что работая над романом, Б.Л. Пастернак перечитывал или держал в памяти некрасовскую поэму. Степень ее присутствия в русской культуре настолько велика, что это не требует дополнительных подтверждений. Поэма по-своему «подсвечивает» роман, проясняя некоторые его смыслы. Важнейший из них, как нам представляется, высказан в стихотворении 1956 г. «Душа»:

Душа моя, печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.
Тела их бальзамируя,
Им посвящая стих,
Рыдающею лирою
Оплакивая их...

[Пастернак 2003–2005, II, 150].



Слово «лира» – да еще и сопряженное с причастием – отнюдь не из самых частотных у позднего Пастернака. Переключка с некрасовской «карающею лирою» (при значимом отличии) подтверждает главное – создавая стихотворение «памяти погибших и убиенных наподобие ектеньи в панихиде» [Пастернак 2003–2005, II, 431], Пастернак помнит о поэте, написавшем:

И дрожит и пестреет окно...
Чу! как крупные градины скачут!
Милый друг, поняла ты давно –
Здесь одни только камни не плачут...

[Некрасов 1981, IV, 78].

ЛИТЕРАТУРА

1. Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002.
2. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. М., 1997.
3. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 4. Л., 1981.
4. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М., 2003–2005.
5. Седакова О.А. Наследство Некрасова в русской поэзии // Седакова О.А. Четыре тома. Т. 3. Poetica. М., 2010. С. 246–277.
6. Чуковский К.И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. Современники: портреты и этюды. М., 2001.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Sedakova O.A. Nasledstvo Nekrasova v russkoy poezii [The Legacy of Nekrasov in Russian Poetry]. Sedakova O.A. *Chetyre toma* [Four Volumes]. Vol. 3. Poetica [Poetics]. Moscow, 2010, pp. 246–277. (In Russian).

(Monographs)

2. Al'mi I.L. *O poezii i proze* [About Poetry and Prose]. St. Petersburg, 2002. (In Russian).
3. Chukovskiy K.I. *Sobraniyye sochineniy: in 15 vols. Vol. 5. Sovremenniki: portrety i etyudy* [Collected Works in 15 Vols. Vol. 5. Contemporaries: Portraits and Studies.]. Moscow, 2001. (In Russian).

Гельфонд Мария Марковна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации. Научные интересы: история русской поэзии XIX–XX вв., интерпретация поэтического текста, мемуарная проза.

E-mail: mgelfond@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-0865-0724



Maria M. Gelfond, National Research University Higher School of Economics.
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literature and Intercultural Communication. Research interests: Russian poetry of the 19th – 20th centuries, interpretation of lyrics, memoirist prose.

E-mail: mgelfond@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-0865-0724

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00077



П. Фаст (Катовице, Польша)

ХОЛОД, МОРОЗ В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

Аннотация. В статье анализируются мотивы холода / мороза в поэзии Иосифа Бродского, имеющие, как показывает проведенное исследование, традиционно негативные коннотации, гипотетически восходящие в том числе к лирике американского поэта Р. Фроста, но переосмысленные Бродским в экзистенциальном ключе. Холод в его художественной системе не только связан с распадом чувства и образами смерти, но лишает поэта его идентичности, которая соотносится с жизнью, понимаемой как жизнь поэта – художника слова. Немногие исключения встречаются в основном в ранней лирике поэта («Рождественский романс», в некотором смысле «Почти элегия»). Однако в целом мотивы холода / мороза используются Бродским для выражения меланхолического отношения к миру, где отдельная личность подвергается опрессии. Для преодоления сложностей, связанных с комментированием семантически и функционально разнородных примеров, автор статьи предлагает рассмотреть несколько характерных текстов, пытаясь найти в них суть метафоры как поэтического эквивалента самых глубоких мыслей и эмоций. В ходе этого анализа обнаруживается, что мороз, похожий на время, – это один из центральных топосов произведений нобелевского лауреата, который позволяет Бродскому подчеркнуть роль эмоционального начала и субъективности в системе экзистенциальных ценностей, противопоставляемых объективности и невозмутимости внешнего мира по отношению к личности.

Ключевые слова: Иосиф Бродский; лирическая поэзия; мотив холода/мороза; меланхолия; эмоциональность; субъективность.

P. Fast (Katowice, Poland)

Cold and Frost in Joseph Brodsky's Poetry

Abstract. The author analyzes the motifs of cold and frost in Joseph Brodsky's lyric poetry. The research shows that these motifs are traditionally associated with negative connotations, hypothetically originating from Robert Frost's lyrics, but revisualized by Brodsky in the light of existentialism. In his artistic worldview, cold is related not only to a decay of feelings and images of death, it also deprives the poet of his identity, correlating to life understood as the life of a poet or wordsmith. There are several exclusions, mostly in Brodsky's early lyrics ('Christmas Romance' and partly 'Almost An Elegy'). Nevertheless, Brodsky employs the motifs of cold and frost to express a melancholic attitude to the world where an individual is oppressed. In order to deal with the challenges to comment upon semantically and functionally different examples, the author suggests taking a few typical texts and try to find in them the essence of the metaphor as a poetic equivalent of the deepest thoughts and emotions. The analysis reveals the likeness of Frost to Time, this being one of the major topoi of the Nobel



winner which allows Brodsky to highlight the emotionality and subjectivity within the existential values as opposed to the objectivity and unruffledness of the outer world in its relation to an individual.

Key words: Joseph Brodsky; lyric poetry; motif of cold and frost; melancholy; emotionality; subjectivity.

Иосиф Бродский сказал мне когда-то, что столь популярное в христианской культуре представление о преисподней абсолютно абсурдно. По его мнению, там отнюдь не жарко и грешники не варятся в горячей смоле – в аду ужасно холодно. Там царствует мороз, всем присутствующим досаждают всепроникающий холод. Каждого ожидает – как мог бы сказать Булгаков – такой ад, в какой он верит.

По всей вероятности, русский поэт перенял это представление о морозе и холоде, понимаемом как враждебная отдельному конкретному человеку депрессивная «среда», из поэтической традиции. Если пришлось бы искать источники такого рода вдохновения, следовало бы обратиться к поэзии американских авторов, в частности к одному из любимых поэтов Бродского, человеку, который, может быть, не случайно носил свою фамилию – Роберту Фросту. Возможно, повлияли на это также другие творцы со второй его родины, хотя бы такие, как Элизабет Бишоп или Воллес Стивенс, у которых холод и мороз играют важную роль и произведения которых он хорошо знал.

При анализе функций холода и схожих мотивов в лирике поэта особое затруднение вызывает значительное количество фрагментов, которые следует прокомментировать. Конечно, в душе исследователя, формировавшегося в 1970 гг., рождается идущее из структуралистской традиции искушение таксономией – ведь легко было бы их упорядочить, разложить по аккуратным полочкам, наименовать. Однако, это, во-первых, интеллектуально малопродуктивно, во-вторых, не так уж просто, поскольку размер материала (несколько сотен фрагментов!), огромная семантическая и функциональная разнородность – фактически делают невозможным такое решение проблемы. Следует в такой ситуации рассмотреть несколько характерных текстов, пытаясь найти в них более глубокий смысл, суть метафоры, то, что в этих стихах как будто вне сознания (у Бродского ведь нет ничего бессознательного), что является поэтическим эквивалентом самых глубоких проявлений мыслей и эмоций, содержанием «лирической плеромы» поэта.

Конечно, в лирике Бродского разбросаны многочисленные мотивы такого рода как будто бы без связи с общим интеллектуальным или эмоциональным планом, принимая декоративную роль. Характерно, что в этих случаях подобные мотивы появляются, как правило, в высказываниях героев, что уменьшает их ранг как аргумента для анализа голоса автора или мироощущения, содержащегося в произведении – такого рода мотивы оставим вне нашего внимания.

В других случаях мотив холода выполняет более значимые функции и иногда содержит даже противоположные значения. В нескольких произве-



дениях – и на это стоит обратить особое внимание, поскольку в большинстве примеров мотив холода имеет отрицательные коннотации (о чем речь ниже) – он ведет к положительным эмоциям. В раннем стихотворении *Рождественский романс*, посвященном Евгению Рейну, поэту, к которому Бродский питал особо теплые чувства, холод оказывается элементом, создающим ностальгическую и одновременно радостную атмосферу сочельника. Относительно конвенциональное настроение зимних веселых сумерек, кроме морозного воздуха и холодеющих на ветру ладоней, сопутствует вечерним огням, запаху халвы и пирога. Холод становится здесь элементом, определяющим настроение рождественских праздников.

Отчасти по-другому все это выглядит в написанном семью годами позже, осенью 1968 г., исполненном самоиронией стихотворении *Почти элегия*. Опыт героя показан в ретроспекции и анализируется со значительно более поздней временной позиции. Холодный дождь, влюбленный молодой человек, возвышенные чувства... Поэт, герой происходящих событий и выразитель эмоций многолетней давности, даже обременительный холод созерцает как божий дар, который сегодня, спустя многие годы, он вспоминает как что-то хорошее. Благодаря иронической дистанции, которая создается направляющим на определенное прочтение стихотворения заглавием – ведь это «почти элегия», – произведение создает специфическое, немного ностальгическое и исполненное рефлексии настроение.

Такое значение и функция холода относительно редко появляются в поэзии Бродского. Хотя, парадоксально, они служат усилению теплой атмосферы стихотворения. Таким же образом они подчеркивают смысл произведения, как в тех случаях, когда их семантика прямо противоположна. Холод подчеркивает нервное напряжение, стресс. Он сопутствует негативным эмоциям, создает тревожность, страх и т.п. В одном из фрагментов *Великой элегии Джонну Донну* описание одиночества и страха дополняется определениями, называющимися или ассоциирующимися с холодом:

Ты слышишь – там, в холодной тьме,
там кто-то плачет, кто-то шепчет в страхе.
Там кто-то предоставлен всей зиме.
<...> И так он одиноко
плывет в снегу. Повсюду холод, мгла...
[Бродский 2001, I, 249].

Похоже выглядит ощущение беспомощности, которое объединяет сомневающегося в смысле своей службы солдата-пограничника и поэта, приговоренного жить в заколдованном кругу – оно создается с использованием образа холода.

Над холодной водой автоматчик притих,
и душа не кричит во весь голос.
Лишь во славу бессилия этих двоих

завывает осенняя голость.
[Бродский 2001, I, 198]

Холодной – в значении «враждебной человеку» – оказывается также империя. В известном *Конце прекрасной эпохи* это страна тоски, где «все рассчитано на зиму» и люди живут, «обалдев от мороза» [Бродский 2001, I, 161–162]. Поэт вынужден преодолевать сопротивление этой холодной материи и, несмотря на все, делать свое дело. Его зовет к этому (*Петербургский роман*) обычно молчаливый голос:

раз в году умолкший голос
негромко выкрикнет – пиши,
по временам сквозь горький холод,
живя по-прежнему, спеши.
[Бродский 2001, I, 71]

Однако чаще холод имеет коннотации, связанные с плохим настроением, депрессивными состояниями. В одном из стихотворений два всадника – тоска и покой – скачут «в холодной пыли», а громким ударам сердца сопутствует наплывающий из полей «холодный угар» [Бродский 2001, I, 189–190]. Состояние сердца, падения и взлеты настроения, связанные с резкими изменениями эмоций, почти всегда ассоциируются в поэзии Бродского со скачками температуры. Бродский был всегда, а особенно в молодости, импульсивен. Он переживал мир очень глубоко, но еще глубже – свои увлечения. Когда человек лишен любви (здесь это чувство описано пока с внешней перспективы), он сутулится от холода («...когда любовью с нами нет, / <...> от холода горбат» [Бродский 2001, I, 111]). Потеря любви равняется эмоциональному выгоранию. Неслучайно одно из любовных (или скорее «последлюбовных») стихотворений Бродского озаглавлено *Горение*. Такое чувство нельзя описать, не используя топос холода: «...после тебя – зола, / тусклые уголья, // холод, рассвет, снежок, / пляска замерзших розг» [Бродский 2001, III, 31]. Когда любимая уходит, все холодеет и мозг становится льдиной: «С тех пор, как ты навсегда уехала, / похолодало, и чай не сладок»; «Мозг – точно айсберг» [Бродский 2001, III, 137]. Состояние души после утраты любви определяется депрессией, когда весь мир отчужден и герой – лирическое Я погружается в чувство безнадежности – как мир, так и душа говорящего-переживающего холодеют:

Все холоднее в комнате моей,
все реже слышно хлопанье дверей
в квартире, засыпающей к обеду <...>.
Теперь полгода жить при темноте,
<...> смотреть в заиндевевшее стекло <...>.
[Бродский 2001, I, 137]

Не стоит удивляться настроению лирического героя, когда абсолютно живой и реальный автор проводит в уединении долгие месяцы, в ссылке, в недоступной северной деревне. Одноразовое, случайное состояние души перерождается, однако, в поэзии следующих лет в диагнозы намного более универсальные.

В каком-то смысле процесс этот можно наблюдать в нескольких стихотворениях, которые как будто бы не вырастают из субъективного состояния души говорящего. В лирике Бродского найдем несколько примеров, когда мотив холода кажется неперсонализированным, служит описанию внешнего мира. Драматическую картину такого рода найдем в известном раннем стихотворении (поэту было тогда 18 лет) *Еврейское кладбище около Ленинграда*, где описание трагических событий времен войны кажется сначала объективированным отчетом, когда приведенные факты говорят сами за себя и как будто бы лишаются авторского комментария:

Просто сами ложились
в холодную землю, как зерна.
И навек засыпали.
А потом <...>
голодные старики высокими голосами,
задыхаясь от холода,
кричали об успокоении.
[Бродский 2001, I, 21]

В этом стихотворении находим еще один существенный мотив. Холоду, морозу сопутствует здесь мотив смерти. Описанные в стихотворении жертвы находят покой, о котором просят в молитвах старики, в холодной земле. Это утешение равняется небытию. «...они обретали его. / В виде распада материи» [Бродский 2001, I, 21]. Ассоциирующийся со смертью холод – это следующее проявление состояния души поэта. Смерть встречает человека «в слишком холодной воде залива» [Бродский 2001, II, 78]; герой одного из стихотворений «...к смерти не готов. / Оттого угрюм. / От сарматских холодов / в беспорядке ум» [Бродский 2001, I, 396]. Смерть у Бродского вообще относительно конвенциональна и прямо (но не всегда) связана с холодом – «смерть холодна» [Бродский 2001, I, 302]. Иногда поэт отождествляет ее с распадом чувства, создавая образ смерти любви. В поэме *Шестивие* читаем:

Любовники идут из-за угла,
белеют обнаженные тела,
в холодной тьме навеки обнялись,
и губы побледневшие слились.
<...> в холодной мгле белеют их тела,
прошла ли жизнь или любовь прошла <...>.
[Бродский 2001, I, 98]



Для молодого Бродского конец любви, как видно, равняется смерти. Однако мороз связан не только с распадом чувства. Он сопутствует любым образам, предчувствиям, представлениям о смерти. *Похороны Бобо*, уже заглавием отсылающее к смерти, получают зимний *entourage* [Бродский 2001, II, 308]. *Стихи о зимней кампании 1980 года*, напоминающие о смерти сотен, если не тысяч молодых людей, посланных по причуде власти на войну, буквально замерзают от обилия словосочетаний, коннотирующих с холодом. Скорость пуль зависит здесь от «низкой температуры», крестьяне гонят скот на юг, «распространяя холод», в долине Чучмекистана все длится «морозный полдень» и «снег лежит на вершинах» [Бродский 2001, III, 9]. Настроение лирического героя-поэта, использующего в депрессивных состояниях силу разума и логики, благодаря которым он пытается умиротворить душу, определено температурой, холодом:

Издержки духа – выкрики ума
и логика, – вы равно хороши,
когда опять белесая зима
бредет в полях безмолвнее души.
<...>
Какие предстоят нам холода.
Но, обогреты давностями, мы
не помним, как нисходят города
на тягостные выдохи зимы.
[Бродский 2001, I, 38]

Бродский часто создает атмосферу стихотворения, описывая ощущения субъекта, которые, в свою очередь, он характеризует определениями, взятыми из семантического поля холода. Хорошо видно, как работает такого рода конструкция в стихотворении, заглавие которого прямо отсылает к семантике мертвенности – *Натюрморт*. Оно содержит однозначную ассоциацию падения духа с холодом. Бродский пишет: «Кровь моя холодна. / Холод ее лютей / реки, промерзшей до дна <...> // Видимо, смерть моя / испытывает меня <...>, Я неподвижен. Два / бедра холодны, как лед. / Венозная синева / мрамором отдает» [Бродский 2001, II, 271–272]. Холод равняется отсутствию жизни, человек, который погружается в тоску, одиночество, стынет, переносится в мир холода, лишается человеческих качеств. Такое исследование состояния депрессии или, как ранее говорилось – меланхолии, построенной на мотивах измороси, инея, холода, мороза, содержит одно из самых ностальгических произведений поэта из книги *Части речи* (1976):

Темно – синее утро в заиндевевшей раме
напоминает улицу с горящими фонарями,
ледяную дорожку, перекрестки, сугробы,
толчею в раздевалке в восточном конце Европы.

<...>

Дребезжащий звонок серебристый иней
преобразил в кристалл. Насчет параллельных линий
все оказалось правдой и в кость оделось;
неохота вставать. Никогда не хотелось.
[Бродский 2001, II, 409]

Особенно ярко выраженное чувство потерянности, одиночества, которому сопутствует холод, связано со стихией поэтического. Холод лишает поэта способности говорить, лишает его идентичности, которая связана с жизнью, понимаемой как жизнь поэта – художника слова. Холод лишает его языка, отнимает речь. В *Новых стансах к Августе* мороз не позволяет говорить, расширяет свое воздействие на стихию слова – «тянется мороз в прореху рта» [Бродский 2001, I, 387]. Паралич речи – это самое страшное, что может случиться с поэтом. Он в состоянии противопоставить себя всему внешнему, давлению мира, империи – исключительно словом. Поэт осознает, правда, низкий ранг, незначительность силы слова, но лишь в нем видит возможность уцелеть.

Кругом снега, и в этом есть своя
закономерность, как в любом капризе.
Кругом снега. И только речь моя
напоминает о размерах жизни,
А повторит еще разок-другой
«кругом снега» и не достать рукой
до этих слов, произнесенных глухо,
вот унижение моего труха.
[Бродский 2001, II, 199]

Бродский говорит, что даже поэзия бессильна во время холода. Мне все-таки кажется, что он не абсолютизирует роль поэзии как фактора какой-либо борьбы – особенно политической. Мы знаем, что поэт очень редко прямо ставил в своей лирике проблемы актуальной политической жизни, что он не использовал поэзию как инструмент агрессии, не ставил перед ней прагматических целей. Он видел, однако, в опрессивности внешнего мира то, что ограничивает возможности поэта и его слова. В стихотворении *Сан-Пьетро* он писал:

В холодное время года нормальный звук
предпочитает тепло гортани капризам эха.
[Бродский 2001, II, 428]

Добровольная задержка звука в теплой гортани создает уникальность и свободу поэта. Преобладающий в мире холод ведет к тому, что поэт сосредотачивается, прячется от мира, теряет речь, приводит к особого рода



поэтическому аутизму. В нескольких стихотворениях найдем присутствующие рядом с холодом и молчанием мотивы мрамора, камня, бессловесность которых, лишенность речи и холод определяют состояние поэта, столкнувшегося с бедой. Бродский считает естественным, что поэт, охраняя себя от холода, замыкается в себе:

<...> холод лепил
тело, забытое теми, кто
раньше его любил, мраморным.

<...> было естественней каменеть
в профиль, утратив речь.
[Бродский 2001, II, 451]

В этом стихотворении легко заметить тождественность враждебности внешнего мира и отсутствия любви. Это следующий аргумент, позволяющий утверждать, что основным материалом как поэзии, так и сознания – а может быть лучше: мироощущения – данного поэта является эмоциональность, оказывающаяся, как мне кажется (и как, по-моему, судил Бродский) основным фактором идентичности человека. Оставляю, однако, этот мотив, отсылая к моим давним работам.

Холод, метафора чужого, внешнего мира, ограничивает речь поэта, по-рывистый, морозный ветер не позволяет ему говорить, отнимает свободу, захватывает голос, не дает возможности высказать свое слово: «...холодный порыв затолкает обратно в пасть / лай собаки, не то, что твои слова» [Бродский 2001, III, 33].

Поэт борется в понимании Бродского с несколькими силами, которые нельзя перебороть. С одной стороны – с опрессивностью мира, которая является существенным его элементом и выражается присутствием холода, противопоставленного поэту – и как человеку (теплая гортань), и как тому, кто дает слово, которое должно нести истину, но которое под давлением внешних факторов не в состоянии пробиться к миру. Холод мира становится препятствием между словом и потенциальным адресатом, и его нельзя преодолеть. Человек, являющийся минимальным квантом тепла, не в состоянии развеять холод мира. Эта капля тепла несет, по крайней мере, не больше, чем самую несмелую надежду, но не реальный шанс на то, чтобы очеловечить все окружающее человека.

Одно из ранних стихотворений Бродского, начинается словами «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...». Оно написано, по всей вероятности, в 1963 г. и очень близко напоминает самое известное произведение Николая Рубцова «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» [см. Бароков 2005, особенно главу *Н. Рубцов и И. Бродский*]. В нем встречается образ, противопоставляющий холоду мира (это, видимо, синекдоха Советского Союза того времени) истину, которая, однако, не имеет возможности реального существования, появляется в мире лишь



как абстрактная идея. Ее сила содержится только в доверии человека как субъекта. Бродский, в отличие от Рубцова, для которого самой главной является идея России, русского духа, противопоставляет общим, внеиндивидуальным идеям субъективность как самую высокую ценность.

Это почти мистическое стихотворение, в котором неопределенное «что-то» (истина?) несется сквозь мир и его нельзя догнать. Бродский противопоставляет его холоду мира, по которому бежит герой: «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам»; «Ну и скачет же он по замерзшей траве»; «Кто там скачет, кто мчится под хладною мглой» [Бродский 2001, I, 226–228]. Интерпретаторы понимают этот текст как вопрос о пути, по которому движется Россия, как актуальное проявление русской души. (Нельзя забывать, что это время оттепели, когда естественным способом появляется рефлексия о личной свободе, отношениях между коллективом и личностью, правах власть имущих и т.п. Только финал эпохи «оттепели» – агрессия войск Варшавского договора – показал, что это были лишь методы смягчения общественных напряжений.) Это вопрос, на который, как считает поэт, нельзя ответить, поскольку «...еловая готика русских равнин поглощает ответ» [Бродский 2001, I, 226]. Стоит обратить внимание на то, что этой ускользающей истине, которая мчится по русским равнинам, Бродский противопоставляет холод и неприступность, непознаваемость своей страны и мира, где живет человек – противопоставляет, по сути дела, отдельную субъективность великим идеям и внеиндивидуальным умозрениям.

Интересно, что в одном из ранних стихотворений (если не ошибаюсь, 1961 г.), уже самим заглавием отсылающем к потерянности человека в мире и странствиям в поисках утешения, появляются похожие мотивы, отождествляющие внешний по отношению к переживающему и ищущему правду субъекту мир с зимой и морозом. *Я как Улисс* использует образ, похожий на тот, который Бродский создал в приведенном выше стихотворении. Поэт переносит его, однако, на субъективный опыт индивидуального человека и к тому же инкрустирует столь характерными для его раннего творчества уже с юношеских стихов мотивами противопоставления объективированного времени и индивидуальной смерти. Тезис этот хорошо иллюстрируют следующие фрагменты:

Зима, зима, я еду по зиме,
куда-нибудь по видимой отчизне,
гони меня, ненастье, по земле,
хотя бы вспять, гони меня по жизни.
хлебну зимой изгнаннической чаши
<...>
Как широко на набережных мне,
как холодно и ветрено и вечно <...>

Да. Времени – о собственной судьбе

кричу все громче голосом печальным.
 Да. Говорю о времени себе,
 но время мне отвечает молчаньем.
 [Бродский 2001, I, 152–153].

Здесь само напрашивается упоминание показательного для роли холода у Бродского фрагмента из посвященного Томасу Венцлове *Литовского дивертисмента*, определяющего империю как пространство холода: «ветер рвется <...> / в глубь холодной державы» [Бродский 2001, II, 322]. У Бродского встречаются стихи, где холод обособляется, становится сам по себе предметом описания, самостоятельной всеобъемлющей метафорой, объектом рефлексии, которая только в конце относится к человеку, сопоставляемому с ней как антиценность. Акцент в этих стихотворениях переносится на сам холод, зиму и различные формы ее выражения – от непосредственных до метафорических или ассоциативных. В этих текстах найдем обширные описательные фрагменты:

Откуда к нам пришла зима,
 не знаешь ты, никто не знает.

Умолкло все. Она сама
 холодных губ не разжимает.
 <...>

Вот оттого-то каждый звук
 зимою ты так жадно ловишь.
 <...>

она пришла, должно быть, с гор,
 <...>

там вечный лед, там вечный снег,
 там вечный ветер скалы гложет
 <...> Не все ль равно,
 когда поднять ты должен ворот,
 но разве это не одно:
 в пролете тень и вечный холод?
 <...>

Бывает лед сильнее огня,
 зима – порой длиннее лета,
 <...>

Так берегись холодных чувств,
 не то, смотри, застынешь.
 [Бродский, I, 202–203]

Противопоставление зимы теплым чувствам человека в очередной раз строит семантику субъективности. Сутью субъекта Бродского является тепло. Навязчивые возвраты к контрасту ценностей ведут к объективиза-

ции внешнего холода и противопоставления его теплу, являющемуся эквивалентом субъективности, субъектности, эмоциональной идентичности. Реификация образа зимы оказывается обманчивой, поскольку она ведет в конце концов к контрасту ее с теплом / субъективностью.

Представленную здесь интерпретацию осложняет в какой-то степени позднее стихотворение Бродского *Памяти Клиффорда Брауна*, написанное в феврале 1993 г. Я не в состоянии установить, что привело к созданию этого произведения. По всей вероятности, слушая пластинки трубача, Бродский нашел в них эмоциональный фон, гармонирующий с его психическим состоянием. Клиффорд Браун, выдающийся афроамериканский джазовый трубач, который погиб в дорожном происшествии в возрасте двадцати шести лет в 1956 г., мог, конечно, попасть в поле фантасии Бродского. Как известно, поэт часто слушал джаз и неплохо в нем разбирался. Кстати, для поколения времен оттепели слушать такую музыку было формой проявления интеллектуальной независимости. Уместно добавить к этому упомянутую Кенетом Филдсом цитату из эссе Бродского *Дитя цивилизации* (вариант заглавия, предложенный Львом Лосевым, которой перевел с английского текст Филдса. В 5 томе *Собрания сочинений Иосифа Бродского*, где опубликован перевод всех эссе из книги *Less than one*, переводчик Дмитрий Чекалов дает другое название – *Сын цивилизации*): «Поэзия – это, прежде всего, искусство ссылок, намеков, лингвистических и образных параллелей». (В переводе Чекалова это предложение звучит так: «Поэзия есть, прежде всего, искусство ассоциаций, намеков, языковых и метафорических параллелей» [Бродский 2001, V, 93]. Различия возникают по всей вероятности от того, что Лосев переводит текст Бродского прямо с английского оригинала, так, как процитировал его Филдс). В том же ряду должны быть упомянуты указанные американским поэтом и эссеистом такие черты поэзии Бродского, как импровизация, неожиданные переходы, синкопический ритм [Филдс 2002, 224; в этом эссе дается интересный анализ стихотворения Бродского, где детально разбираются все мотивы данного произведения, относящиеся к музыке]. Исходя из всего этого, будет не трудно представить себе, что джаз мог вдохновлять русского поэта. И так было на самом деле, о чем упоминают многочисленные исследователи [см. Петрушанская 2002; Куллэ 1996; Рогинский 2000 а; Рогинский 2000 б; Szymak-Reifer 1998].

Вернемся, однако, к самому стихотворению. Почему музыка одного из самых находчивых и не принимающих близко к сердцу обязывающих конвенций трубачей своего времени привела к тому, что Бродский написал столь «холодное» стихотворение? Может быть потому, что Клиффорд Браун, начавший с горячего бибоба и хард-боба, в последние годы своей музыкальной активности играл концептуальный кул-джаз. Такого рода рациональная, дистанцирующаяся от непосредственного выражения эмоции музыка была близка Бродскому, который чаще всего пытался скрыть в стихотворениях сильные эмоции, заслоняя их тонкой стихотворной формой и метонимическими или синекдохическими образами.



Кеннет Филдс выдвинул тезис, что мир без Брауна становится для поэта холодным и пустым. Он пишет: «мир холоден в отсутствии музыканта» [Филдс 2000, 228]. Автор эссе не предпринимает, однако, попыток описать «холодные» мотивы элегии, считая ее «зимнюю» конструкцию естественной, и сосредоточивается на объяснении аллюзий на инструментальную технику музыканта, хорошо известную поэту. Припомним самые существенные фрагменты этого текста:

Это – не синий цвет, это – холодный цвет.
Это – цвет Атлантики в середине
февраля. И не важно, как ты одет:
все равно ты голой спиной на льдине.

Это – не просто льдина, одна из льдин,
но возражение теплу по сути.
Она одна в океане, и ты один
на ней; и пенье трубы как падение ртути.

Это не искренний голос впотьмах саднит,
но палец примерз к дизелю, лишен перчатки;
<...>
Льдина не тает, точно пятно луча,
дрйфуя к черной кулисе, где спрятан полнос.
[Бродский 2001, III, 216]

Значительное насыщение стиха «холодными» мотивами несложно понять, если представить себе, что это произведение содержит образ мира после смерти Клиффорда Брауна, мира, лишённого тепла, мира, в котором должны жить те, кто остался. Как видим, льдина – это «возражение теплу по сути» (лед), холод – это непризнание особой ценности отдельной жизни. В экзистенциальной плоскости можно читать это стихотворение, конечно, как попытку описать состояние души лирического героя. Бродский постоянно – особенно в позднем творчестве – переходит от квази-объективного описания мира к экзистенциальному значению текста, понимаемого как метафора субъектного переживания. Раньше он обычно прямо указывал на функциональное подчинение образа мира выражению настроения героя стихотворения. С возрастом, однако, как будто бы все больше опасался открытого проявления эмоций, скупился на однозначный эмоциональный эффект. Амплитуду чувств, скачки настроений, избыток эмоций он прикрывал дистанцирующим опосредствованием, утонченной формой и интеллектуальной рефлексией.

Мотив холода богато инкрустирует также подчеркивающее отчужденность поэта в мире стихотворение *От окраины к центру* [Бродский 2001, I, 217–220]. Я не буду здесь детально анализировать это произведение, укажу лишь те мотивы, которые являются предметом данной работы. На-



помню только, что оно является сознательной полемикой со стихотворением Александра Пушкина, написанным в 1835 г. (цитирую по памяти):

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет прошло с тех пор – и многое
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я.

Иначе, чем Пушкин, который с волнением вспоминает навязанное ему пребывание в Михайловском за десять лет до написания стихотворения, Бродский описывает в ностальгическом тоне свою исполненную бедности молодость («Добрый день, моя юность. Боже мой, до чего ты прекрасна» [Бродский 2001, I, 217]; это звучит немножко странно, поскольку, когда он писал это стихотворение, ему было только 22 года). Поэт относится к этому времени как к чему-то замкнутому и планирует будущее, отмежевываясь от юношеских стремлений и восторгов. Он описывает былые годы, используя, несмотря на ностальгию, мотив зимы:

По замерзшим холмам
молчаливо несутся борзые
<...>
Это наша зима.
<...>
это наша зима все не может обратно вернуться.
<...>
мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою.
<...>
ледяная гора
неподвижно блестит у фонтана,
вьется утренний снег, и машины летят неустанно.
<...>
Значит, нет для зимы возвращенья.
<...>
Не жилец этих мест,
не мертвец, а какой-то посредник,
совершенно один
ты кричишь о себе напоследок:
никого не узнал,
обознался, забыл, обманулся,
слава Богу, зима. Значит, я никуда не вернулся.
[Бродский 2001, I, 217–220]



Обращаю внимание на последнее предложение этого фрагмента: сентиментальное описание прошлого служит исключительно проявлению несмотря на все препятствия, удаленности, закрытости прошлого. Бродский закрывает это время, заканчивая элегию однозначным утверждением: «но уже не вернусь – словно дом запираю <...>» [Бродский 2001, I, 220]. Противопоставление того, что осталось в прошлом, проекту будущего поэт строит благодаря представлению прежней жизни как пространства холода, насыщая его описание «морозной» лексикой. Хотя это и его время («это наша зима»), но тогда он жил в иной обстановке, сегодня же он находится в другом месте: «современный фонарь смотрит мертвенным оком».

Самым существенным для нашей темы произведением Бродского, которое интенсивно насыщено мотивом холода, является *Эклога четвертая (зимняя)* [см. Шерр 2002], уже в заглавии содержащая знак принадлежности к сфере холода. Русский поэт объединяет здесь все основные понятия своей метафизики. (Я оставляю здесь вне внимания тот факт, что метафизика в традиционной трактовке является для поэта только одним из способов познания мира, правомерным в такой же мере, не больше и не меньше, чем какая-либо по-другому понимаемая правда – одноразовая, акцидентальная.) Прежде всего, Бродский связывает здесь рефлексии о холоде с проблематикой времени. Причем времени, понимаемого как субъективное, законченное существование, экзистенция человека, и как объективированное время вечности, чуждое субъективности человеческой жизни. Ведь не случайно поэт противопоставляет холодный космос и время отдельной – своей – жизни:

Жизнь моя затянулась. В речитативе вьюги
обострившийся слух различает невольно тему
оледенения. <...>
Сильный мороз суть откровенье телу
о его грядущей температуре

либо – вздох Земли о ее богатом
галактическом прошлом, о злом морозе.
Космос всегда отливает слепым агатом <...>.
[Бродский 2001, III, 13]

Этот исполненный меланхолии припев – «Жизнь моя затянулась» – связывает в единое идейное целое рефлексии над морозом, понимаемым как что-то непостижимое для живого человека, и окказиональностью, законченностью человеческого существования. Бесконечность космоса, его существенная, онтологическая несравнимость с моментальностью человеческой жизни, выраженная в метафорике холода, ограничивается однообразием и познавательным кругозором говорящего:

Ограниченный бровью,
взгляд на холодный предмет, на кусок металла,
лютей самого металла <...>.
[Бродский 2001, III, 14]

Бесконечное время, что-то, по существу несопоставимое с жизнью человека, равняется отказу от тепла тела: «Время есть холод. Всякое тело, рано / или поздно, становится пищею телескопа: / остывает с годами, удаляется от светила» [Бродский 2001, III, 14–15]. Осознание этой несовместимости объективного и субъективного миров отнимает покой:

Там, где роятся сны, за пределом зренья,
время, упавшее сильно ниже
нуля, обжигает ваш мозг <...>.
[Бродский 2001, III, 14–15]

Оно ведет одновременно к формированию чувства абсурдности жизни, ее стремления к вечному холоду, и к специфическому, характерному для меланхолического склада, упоению этим сознанием. Как пишет Барри Шерр, у Бродского «в образах холода имплицитно присутствует намек на смерть» [Шерр 2002, 169]. Человек, осознающий как опрессивность ежедневного мира, так и неминуемость перехода в область мороза, осужден на самообман. Во «временном» мире отдельной экзистенции противопоставлены друг другу две силы: осознание энтропии мира (в том числе каждого отдельного человека) и обманчивая надежда на хотя бы краткое умиротворение:

Жизнь моя затянулась. Холод похож на холод,
время – на время. Единственная преграда – теплое
тело.
[Бродский 2001, III, 15]

Время человека, сопоставляемое с вечностью, равняется нулю, вечность же в мифопоэтике Бродского равняется холоду. Он пишет: «чем больше времени, тем холоднее. Звезды / как разбитый термометр» [Бродский 2001, III, 17]. Для отдельной экзистенции вечность в понимании Бродского соотносится с абсолютной энтропией и бесконечно низкой температурой. Каждый – и тот факт, осознает он это или нет, не имеет здесь никакого значения – приговорен к такой вечности. Каждый «нанизан на холод, как гусь на вертел» [Бродский 2001, III, 17], человек как часть вселенной разделяет ее участь, и смысл жизни может проявиться исключительно в отдельном акте эмоции. Идентичность возможна только тогда, когда человек обособит в сознании то, что создает его – легкоранимую и моментальную – индивидуальность. В произведении *Стихи о зимней кампании 1980 года*, написанном почти в то же самое время, что *Эклога*



четвертая, Бродский подытоживает мысли о несовместимости человека, времени и холода вселенной:

В сильный мороз даль не поет сиреной.
В космосе самый глубокий выдох
не гарантирует вдоха, уход – возврата.
Время есть мясо немой Вселенной.
<...>
Вас убивает на вземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примеси вашей жизни, виде.
[Бродский 2001, III, 17]

Это чисто меланхолический итог: мороз / время, равняющиеся персональному, отделенному несуществованию, становятся объектом осознанной саморефлексии лирического героя, который благодаря этому получает полное знание о своей уникальности. Одновременно это же самосознание делается стимулом для поисков другого человека («единственная преграда – теплое тело») и оказывается силой, движущей к анализу собственной завершенности. Другое дело, что настоящее (хотя и обманчивое) умиротворение приходит с актом письменной фиксации этого сознания – творчеством. Однако это лишь анальгетик – настоящего лекарства, которое могло бы вылечить экзистенциальный недуг, не существует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бараков В. Отчизна и воля: книга о поэзии Николая Рубцова. Вологда, 2005.
2. Бродский И. Собрание сочинений Иосифа Бродского. Т. 1–5. Париж; М.; Нью-Йорк, 2001.
3. Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): дис... к. филол. н.: 01.01.01. М., 1996.
4. Петрушанская Е. Джаз и джазовая поэтика у Бродского // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе / ред. Л. Лосев, В. Полухина. М., 2002. С. 250–268.
5. (a) Рогинский Б. «Это такая моя сверхидея...» // Звезда. 2000. № 5. С. 99–103.
6. (b) Рогинский Б. Джаз в ранней поэзии И. Бродского // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980. СПб., 2000. С. 60–72.
7. Филдс К. «Памяти Клиффорда Брауна» (1994). «Полный запрет»: Бродский, джаз и еще кое-что // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе / ред. Л. Лосев, В. Полухина. М., 2002. С. 223–230.
8. Шерр Б. «Эклога 4-я (Зимняя)» (1977), «Эклога 5-я (летняя)». (1981) // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе / ред. Л. Лосев, В. Полухина. М., 2002. С. 159–171.
8. Szymak-Reifer J. Czytajac Brodskiego. Kraków, 1998.



REFERENCES (Articles from Journals)

1. (a) Roginskiy B. “Eto takaya sverkhideya...” [It’s Such a Super Idea]. *Zvezda*, 2000, no. 5, pp. 99–103. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Fields K. “Pamyati Klifforda Brauna” (1994). “Polnyy zapredel”: Brodskiy, dzhaz i eshcho koe-chto [“In Memoriam of Clifford Brown” (1994). “A Complete Outrage.” Brodsky, Jazz, and Something More]. Losev L., Polukhina V. (eds.) *Kak rabotayet stikhotvoreniye Brodskogo. Iz issledovaniy slavistov na Zapade* [How Brodsky’s Poem Works. From the Studies of Slavists in the West]. Moscow, 2002, pp. 223–230. (Translated from English to Russian).
3. Petrushanskaya E. Dzhaz i dzhazovaya poetika u Brodskogo [Jazz and Jazz Poetics in Brodsky’s Poetry]. Losev L., Polukhina V. (eds.) *Kak rabotayet stikhotvoreniye Brodskogo. Iz issledovaniy slavistov na Zapade* [How Brodsky’s Poem Works. From the Studies of Slavists in the West]. Moscow, 2002, pp. 250–268. (In Russian).
4. (b) Roginskiy B. Dzhaz v ranney poezii I. Brodskogo [Jazz in the Early Poetry of Brodsky]. *Istoriya leningradskoy nepodtsenzurnoy literatury: 1950–1980* [The History of Leningrad Uncensored Literature: the 1950s – the 1980s]. St. Petersburg, 2000, pp. 60–72. (In Russian).
5. Scherr B. “Ekloga 4-ya (Zimnyaya)” (1977), “Ekloga 5-ya (letnyaya)”. (1981) [“Eclogue no. 4 (Winter)” (1977). “Eclogue no. 5 (Summer)” (1981)]. Losev L., Polukhina V. (eds.) *Kak rabotayet stikhotvoreniye Brodskogo. Iz issledovaniy slavistov na Zapade* [How Brodsky’s Poem Works. From the Studies of Slavists in the West]. Moscow, 2002, pp. 159–171. (Translated from English to Russian).

(Monographs)

6. Barakov V. *Otchizna i volya: kniga o poezii Nikolaya Rubtsova* [Fatherland and Will: A Book on Poetry by Nikolay Rubtsov]. Vologda, 2005. (In Russian).
7. Szymak-Reifer J. *Czytajac Brodskiego* [Reading Brodsky]. Krakow, 1998. (In Polish).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Kulle V. *Poeticheskaya evolyutsiya Iosifa Brodskogo v Rossii (1957–1972)* [The Poetic Evolution of Joseph Brodsky in Russia (1957–1972)]: PhD Thesis Abstract. Moscow. 1996. (In Russian).

Петр Фаст, Силезский университет в г. Катовице, Польша.

Доктор филологических наук, профессор. Историк русской литературы, автор книг о русском соцреализме, творчестве Иосифа Бродского, Михаила Булгакова, Ильи Эренбурга, специалист в области переводоведения и переводчик русской литературы.

E-mail: piotr.fast@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4158-671



Piotr Fast, University of Silesia in Katowice, Poland.

Dr hab., prof., historian of Russian literature, author of books on Russian socialist realism, the works of Joseph Brodsky, Mikhail Bulgakov, Ilya Ehrenburg, specialist in translation studies and translator of Russian literature.

E-mail: piotr.fast@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4158-671

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00078



А.В. Корчинский (Москва)

«НОВОЕ ОЛЕДЕНЕНИЕ»: ИОСИФ БРОДСКИЙ И ГЛОБАЛЬНЫЕ УГРОЗЫ

*

Аннотация. В статье на материале стихотворения И. Бродского «Стихи о зимней кампании 1980 года» рассматривается связь между эксплицитной политической оценкой, высказанной в стихотворении, и той имплицитной логикой, которая заложена в саму поэтическую структуру произведения, а также в эстетическую программу поэта, нашедшую выражение на уровне автометатекста. По мнению автора работы, выступая против войны в Афганистане и глобальных последствий холодной войны, Бродский в то же время помещает проблематику глобальной угрозы в универсальный контекст своей трагической метафизики, согласно которой милитаризм современных сверхдержав оказывается аномальной, но в конечном счете оправданной частью мировой энтропии, противостояние которой невозможно, а потому более или менее адекватной реакцией на происходящее становится эстетический и этический стоицизм. Это «короткое замыкание» между детально проработанным художественным и довольно аморфным политическим воображаемым дает возможность исследовать идеологические установки поэта. В статье анализируется субъектная организация стихотворения, его композиция, стилистика, интертекстуальные связи, комментируются отдельные элементы текста и образно-символического строя произведения в контексте поэтологии Бродского.

Ключевые слова: Афганская война; глобальная угроза; стыд; стоицизм; эстетика; поэтология; политическое воображаемое; идеология.

A. V. Korchinsky (Moscow)

“New Glaciation”: Joseph Brodsky and Global Threats **

Abstract. The article, based on J. Brodsky’s poem “Verses on the Winter Campaign 1980”, deals with the connection between the explicit political judgement expressed in the poem and the implicit logic embedded in the poetic structure of the text, as well as in the poet’s aesthetic program conveyed at the level of the so-called “autometatext”. According to the author of the article, although disputing the war in Afghanistan and the global consequences of the Cold War, Brodsky places the issue of the global threat in the universal context of his tragic metaphysics, where the militarism of modern superpowers turns out to be an anomaly, but ultimately a justified part of the world entropy,

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

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



confronting which is impossible, and therefore the only possible reaction to what is happening is aesthetic and ethical stoicism. This “short circuit” between the detailed artistic and rather amorphous political imaging makes it possible to investigate the poet’s ideological attitudes. The article analyzes the subjective structure of the poem, its composition, stylistics, intertextual connections, as well as comments some individual elements of the text and the figurative-symbolic structure of the work in the context of Brodsky’s poetics.

Key words: War in Afghanistan; global threat; shame; stoicism; aesthetics; poetics; political imaginary; ideology.

Медийные события последних лет продемонстрировали, что стихотворениям Бродского в значительной мере присуща своего рода потенциальная злободневность. При всей их поэтической глубине и немалой сложности они легко актуализируются коллективной памятью читателей в связи с текущими происшествиями, прежде всего, заметим, кризисного или даже катастрофического порядка.

Например, в 2014–2015 гг., во время одного из крупнейших международных политических кризисов на постсоветском пространстве, в социальных сетях бурно обсуждались стихи «На независимость Украины», написанные более чем двумя десятилетиями раньше. Любопытно, что многими поклонниками творчества опального поэта, принципиально несовместимого с советской властью, эмигранта, «западника» и поборника ценностей индивидуальной свободы, близких либеральным, этот текст воспринимался как нонсенс, как эксцентричная выходка гения. В 2019 г. в связи с двойной годовщиной войны в Афганистане некоторые вспоминали «Стихи о зимней кампании 1980 года» как поэтическое высказывание, ставшее – наряду с «Переговорами в Кабуле» того же автора – одним из самых ярких откликов на этот печальный эпизод отечественной и мировой истории, в том числе потому что локальный военный конфликт рассматривался в нем как симптом надвигающейся глобальной катастрофы. Весной 2020 г., накануне 80-летнего юбилея поэта, цитирование его стихов в сети стало чуть менее серьезным (хотя повод несерьезным не назовешь): «Не выходи из комнаты...», «Письма римскому другу», «Посвящается стулу» и др. приходили в голову как поэтические описания образа жизни современного анахорета, как будто предвосхитившие замкнутое бытие миллионов людей на самоизоляции. Думается, что кроме «пророческих» слов: «... Запрись и забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса» [Бродский 2001–2003, II, 410] в текстах Бродского привлекал еще и мужественно-иронический настрой, воодушевлявший во время эпидемии.

Ниже мы остановимся лишь на одном из упомянутых стихотворений и, не ставя перед собой задачу понять причину такой «отзывчивости» читательской памяти, увязывающей воедино сегодняшние события с отдаленными по времени произведениями поэта, попытаемся проанализировать характер и специфику художественной реакции Бродского на угрозы

(его) современности.

Если попробовать сразу ответить на поставленный вопрос, «Стихи о зимней кампании 1980 года» – это стихотворение, в котором имплицитная эстетическая позиция поэта и вытекающая из нее стоическая этика гораздо больше говорят о его политическом воображаемом, чем эксплицитные политические оценки. В них также дается довольно четкий сценарий персонального (а иного у Бродского и быть не может) преодоления-претерпевания страха перед опасностью, нависшей над всем человечеством.

Если мы вчитаемся в текст этого, казалось бы, остро-политического стихотворения, и попытаемся воспринять его в историческом контексте, то мы не обнаружим почти никаких политических и даже простых жизненных подробностей момента. Никакого даже беглого анализа самой «зимней кампании», ситуации в регионе или мировой политической обстановки в тексте нет. В нем нет ни проблематики холодной войны, ни намек на кризис политики разрядки, каким стала советская спецоперация в Афганистане. Ничего не сказано об участниках войны. Поэт, между прочим, не выражает сочувствия жертвам среди мирного населения, о которых лишь вскользь упоминается в тексте. Вместо этого лирический субъект занят напряженными, но довольно абстрактными философскими размышлениями об абсурдности войны во всемирном масштабе.

Итак, исторический контекст последовательно редуцирован, вынесен за скобки стихотворения. При этом название текста предельно точно сообщает о происходящем. Вторжение советских войск в Афганистан зимой 1979–1980 гг. становится поводом для поистине глобальных обобщений Бродского. В V-ой строфе конфликт изображается как некий спектакль космического масштаба:

...Существуй на звездах
жизнь, раздались бы аплодисменты,
к рампе бы выбежал артиллерист, мигая.
Убийство – наивная форма смерти,
тавтология, ария попугая...

[Бродский 2001–2003, III, 194]

В VI-ой строфе следуют заявления о надвигающейся глобальной катастрофе: «Новое оледененье – оледененье рабства / наползает на глобус» [Бродский 2001–2003, III, 195].

Таким образом, автор, минуя собственно политическую и историческую аргументацию, непосредственно переходит к эстетической и этической оценке события, опирающейся на ряд якобы самоочевидных ценностных установок.

В этом смысле вполне характерна парадоксальность того анализа стихотворения и вообще – творчества Бродского, который предпринимает Лев Лосев в «литературной биографии» поэта [Лосев 2008, 220–222]. С одной стороны, Лосев утверждает, что у Бродского не было не только ни-



какой политической программы, но даже внятной позиции по отдельным вопросам, он лишь реагировал на те или иные события эмоционально-лирически. С другой стороны, это утверждение не мешает Лосеву интерпретировать афганский текст Бродского как четкое, хорошо продуманное (вернее – прочувствованное) и ответственное высказывание по геополитической повестке дня. Согласно Лосеву, Бродский считал злом *все* силы, участвующие в конфликте, включая СССР, самих афганцев как представителей нелюбимой им азиатско-мусульманской цивилизации и собственно западный военный блок во главе с США. Правда, в этой иерархии зол Запад оказывался злом наименьшим [Лосев 2008, 221].

Одна из лучших теорий идеологии применительно к литературному творчеству была выработана, на наш взгляд, «кружком Бахтина» в 1920-е гг., см. в частности: [Медведев 2018, 52–54]. Думается, Лосев, не теоретизируя специально на этот счет, пользуется весьма удачным современным пониманием идеологии в ее ценностно-политическом аспекте: наличие довольно внятной политической оценки при отсутствии рациональной политической аргументации; политическое представление, воплощенное в аморфных и ассоциативных фигурах воображения и в то же время интуитивно соотносимое с определенными этическими и эстетическими ценностями.

Это «короткое замыкание» между довольно бессистемными политическими реакциями поэта и выверенной системой его эстетической аксиологии отчетливо проявляет себя на уровне художественной формы. Не покушаясь на реконструкцию поэтической (и политической) идеологии Бродского в целом, ниже мы коснемся лишь трех аспектов устройства стихотворения: его субъектной организации, поэтической семантики эпиграфа и двух художественных образов, во многом ключевых для исповедуемой поэтом картины мира – образам Севера и моллюска.

В тексте Бродского обращает на себя внимание пространственная двойственность точки зрения. Лирический субъект повествует о войне с позиции предельно отстраненного безличного наблюдателя, способного как находиться в максимальной близости к событиям, добиваясь эффекта присутствия, доступного лишь свидетелям и участникам боевых действий, так и созерцать умозрительно-фантастические сцены космического масштаба (ср. гротескную картину вышеупомянутого вселенского театра или образ собаки, забытой в стратосфере, и в отчаянии обращающейся по радиосвязи к Шарику – земному шару). В то же время у этого фантазирующего наблюдателя есть вполне конкретная локализация: в VI-ой строфе поэт адресует к обывателю, охваченному паникой по поводу шествия войны по планете. Можно предположить, что это – обращение субъекта к самому себе, что отчасти подтверждается последующим слиянием называемого «я» и риторического «ты» в обобщенно-глобальное «мы».

Так или иначе, субъект всемирно-отстраненного взгляда, воображаемый очевидец Афганской войны и потрясенный ею обыватель, переживающий надвигающуюся мировую катастрофу в своей комнате, оказываются



символически объединены общим художественным пространством. В I-ой строфе дается синтетический образ, в котором метафорически сочетается театр военных действий и бытовой распорядок обывательской жизни:

Небо – как осыпаящаяся известь.
Самолет растворяется в нем наподобье моли.
И пружиной из вспоротого матраса
поднимается взрыв...

[Бродский 2001–2003, III, 193]

Этот повседневно-бытовой локус вновь возникает в VI-ой строфе, где, собственно, впервые и появляется адресат автокоммуникативного послания:

Натяни одеяло, вырой в трухе матраса
ямку, залаг и слушай «уу» сирены...
...Дует из коридора, скважин, квадратных окон.
Поверни выключатель, свернись в калачик.
Позвоночник чтит вечность. Не то что локон.
Утром уже не встать с карачек.

[Бродский 2001–2003, III, 195]

По-видимому, впечатлительному альтер-эго лирического субъекта предлагается залечь в труху того же самого матраса, который служил метафорой афганской пустыни в первой строфе.

На протяжении первых четырех строф имеет место чередование общих и крупных планов, универсальных обобщений и «репортажных» кадров с места военных событий. В V-ой строфе эти два взгляда совмещаются: дается описание мира после боя, а затем возникает та самая картина космического театра войны («Существуй на звездах / жизнь, раздались бы аплодисменты...») и рассуждение о сущности убийства. Далее глобальная панорама планетарной зимы тоже сочетается с бытовой конкретикой вплоть до финальной сцены металитературного появления самого поэта: «Если что-то чернеет, то только буквы. / Как следы уцелевшего чудом зайца» [Бродский 2001–2003, III, 194].

Любопытно, что точка зрения наблюдателя периодически совмещается с точкой зрения то военных, то их жертв. В первой строфе мы не можем точно установить, кого именно убивает взрыв – наступающих «шурави» или мирных афганцев:

...Брызгающая воронкой,
как сбежавшая пенка, кровь, не успев впитаться
в грунт, покрывается твердой пленкой.

[Бродский 2001–2003, III, 193]



Во второй строфе говорится о телах убитых. И только когда в III-ей строфе упоминаются советские солдаты, стоящие лагерем в караван-сараях, а в IV-ой строфе описываются «развалины аула», мы можем сделать предположение, что в начале текста речь шла именно о расстреле гражданских (хотя с тем же успехом можно допустить, что приведенный фрагмент повествует о солдате, который подорвался на mine). Показательно, что в тексте полностью отсутствуют противники «наших» – моджахеды, как будто советский «ограниченный контингент» ведет войну с мирным населением или даже непосредственно с самой жизнью: «молодежь» ловит в прицел «муху жизни» [Бродский 2001–2003, III, 194].

В третьей строфе взгляд аукториального рассказчика, с начала повествования как бы «сопровождавшего» колонну «воинов-интернационалистов» в качестве их воображаемого спутника, не только описывающего происходящее, но и философствующего, на миг совмещается с взглядом гипотетического афганца:

Заунывное пение славянина
вечером в Азии. Мерзнущая, сырая
человеческая свинина
лежит на полу караван-сарая.

[Бродский 2001–2003, III, 193]

Словосочетание «человеческая свинина», которое Лосев интерпретирует как парафраз антивоенного клише «пушечное мясо» [Лосев 2008, 221], можно понять еще и в том смысле, что плоть русских вызывает физиологическое отвращение именно с точки зрения мусульманского пищевого табу. Однако далее точка зрения вновь меняется, и передаются ощущения солдата:

Глеет кизяк, ноги окоченели;
пахнет тряпьем, позабытой баней.
Сны одинаковы, как шинели.
Больше патронов, нежели воспоминаний,
и во рту от многих «ура» осадок...

[Бродский 2001–2003, III, 194]

Кажется немаловажным, что насильника и жертву (и одновременно – удаленного наблюдателя) объединяет утрата воспоминаний: у солдат – «больше патронов, нежели воспоминаний» [Бродский 2001–2003, III, 194], а «оледененье рабства» подминает под себя «державы, воспоминанья, блузки» [Бродский 2001–2003, III, 195].

Сложность субъектной организации произведения коррелирует с композиционным устройством текста на языковом уровне. В целом речь лирического субъекта представляет собой нейтральный философско-поэтический язык, типичный для стихотворений Бродского. В нем также имеются

характерные резко-иронические включения «чужого слова».

В этом смысле интересно, например, слово «Чучмекистан»: «Ясный морозный полдень в долине Чучмекистана» [Бродский 2001–2003, III, 193]. Бродский избегает прямого именованья местности, в которой происходит действие. Афганистан не упоминается ни разу, что отчасти объясняется актуальностью высказывания, отсылающего к общеизвестным новостным сообщениям. С одной стороны, географически неопределенный ксенофобский топоним, производный от распространенного в просторечии позднесоветского времени этнонима, применявшегося преимущественно к среднеазиатским народам СССР, в стихотворении соотносится с предполагаемой речью и сознанием советского солдата. С другой стороны, это слово встроено в предложение, являющееся парафразом эпитафии – строчки из Лермонтова: «В полдневный жар в долине Дагестана...» При этом лермонтовский «полдневный зной» по контрасту заменяется на «морозный полдень», а четкое, нейтральное обозначение местности у Лермонтова – на расплывчатое «Чучмекистан».

К Лермонтову мы еще вернемся, а здесь заметим, что подобные вкрапления «чужого слова» в язык поэта одновременно служат знаком сближения с сознанием носителя этого слова и предельного отстранения от него – как отстранения от самого себя (напомню, что это слово без всякой ролевой и речевой маски встречается в эссе Бродского «Посвящается позвоночнику»). Эта стратегия противостоит как классической языковой маркированности ролевого субъекта, когда речь поэта резко отлична от речи ролевого героя, так и модернистскому слиянию речевых позиций, когда за высказываниями героя угадывается сам лирический субъект [см.: Моисеева 2007, 44–60].

В этом смысле интересно, что в тексте Бродского хотя и присутствуют приметы местной культуры (Магомет, свинина, «чалма Аллаха» и т.д.), но эти символы носят подчеркнуто стереотипный характер и принадлежат опять-таки скорее языку чужаков – советских солдат и самого поэта, употребляющего их сугубо иронически (образы исламского полумесяца, «чалмы Аллаха» встречаются и в других его текстах). Жертвы у Бродского, будь то погибшие в войне или ожидающие глобального оледененья, не имеют собственного языка, хотя они и не молчат:

Бормоча, выкатывая орбиты,
мы превращаемся в будущие моллюски,
бо никто нас не слышит, точно мы трилобиты.

[Бродский 2001–2003, III, 195]

Амбивалентность лирического субъекта, в одно и то же время сливающегося и не совпадающего со своими героями (как с солдатами, так и с мирными жителями), согласуется с двумя важными понятиями, которые появляются в тексте. Это понятия стыда / позора и рабства. Кто является субъектом стыда? Определенно не советские солдаты и не советское госу-



дарство – у них эта эмоциональная функция отсутствует: «Краска стыда вся ушла на флаги» [Бродский 2001–2003, III, 195]. При этом Бродский делает весьма этически рискованное заявление, восхищаясь людьми своего поколения:

Слава тем, кто, не поднимая взора,
шли в абортарий в шестидесятых,
спасая отечество от позора!

[Бродский 2001–2003, III, 195]

Скорее всего, стыд испытывает именно лирический субъект, который, частично отождествляясь со своими бывшими соотечественниками, в настоящий момент оккупирующими чужую страну, как бы переживает эти чувства *вместо* них, поскольку, по его мнению, сами они на это не способны. При этом он стыдится не только их, но и самого себя – отсюда самоуничтожительное изображение обиталища поэта и подробностей его частной жизни. При чтении текстов Бродского может сложиться впечатление, что в свой американский период он довольно жестко и враждебно относится как к СССР, так и к культуре Ближнего Востока и Средней Азии (тут можно отослать к известному эссе «Путешествие в Стамбул» и не менее известному стихотворению «Назидание»). Финская славистка Санна Турома справедливо отмечает, что этому его взгляду на Восток свойственны черты ориентализма – это взгляд колонизатора, носителя имперского сознания [Турома 2004, 164–180]. Но стоит также учитывать, что этот ориентализм амбивалентен: он направлен и против самого себя, своей родины, той культуры, к которой сам поэт принадлежит. Это, если так можно выразиться, своего рода аутоориентализм. Отсюда, видимо, и жгучее чувство стыда.

Столь же непростую связь с субъектом имеет то, что Бродский называет «оледенением рабства», наползающим на глобус. Это выражение не так банально, какой кажется сама мысль о тоталитарной угрозе, исходящей от «империи зла», которая поработала все больше стран (напомню, что к моменту написания этого текста еще свежо в памяти подавление «пражской весны» в 1968 г., которому Бродский посвятил иносказательное стихотворение «Письмо генералу Z.»). Дело в том, что миру, в том числе комфортному цивилизованному миру, где находится лирический субъект стихотворения, грозит не просто военное насилие и плен, но именно рабство. А для этого что-то должно произойти и с самим субъектом – человека нельзя сделать рабом только при помощи внешней силы, если он при этом сам не станет рабом внутренне, субъективно. И это вновь тесно связывает каждого из обывателей, к которым, как к самому себе, обращается поэт, с тем, что происходит в Афганистане.

Тревожная тема «нового оледенения» не в меньшей степени, чем в прямо, почти плакатно высказанных опасениях, укоренена в эстетических установках Бродского, в его поэтологии. В этой перспективе примечатель-



ны два устойчивых образа, присутствующих и в анализируемом тексте – образы Севера и моллюска. И тот, и другой отсылают к программному для Бродского циклу «Часть речи», созданному за четыре года до «Стихов о зимней кампании 1980 года».

Бродский часто заявлял, что его собственный стиль, поэзия его любимых предшественников и поэтическая речь как таковая генетически связаны с холодом, лишаящим жизни движением времени, энтропией и смертью. В известном тексте из «Части речи» «Север крошит металл, но щадит стекло...» он пишет: «Холод меня воспитал и вложил перо, / в пальцы, чтоб их согреть в горсти» [Бродский 2001–2003, III, 126]. У этого самоопределения есть литературный источник: «Холод создал поэта», – цитирует Бродский максиму Одена в эссе «Поклониться тени» [Бродский 2001–2003, V, 272]. Мотив письма как сохранения минимума жизни в условиях оледенения возникает и в «Стихах о зимней кампании 1980 года», в процитированной выше финальной фразе. Но значимо не только то, что перо согревает, сохраняет жизнь *вопреки* вселенскому похолоданию, но и то, что поэзия на самом деле соприродна именно холоду. В эссе 1977 г. «В тени Данте» Бродский пишет, что поэзия имеет много общего с идеей загробного мира, который сама и выдумала, а «искусство подражает скорее смерти, чем жизни» [Бродский 2001–2003, V, 78]. Отсюда и требование нейтральности, сдержанности и известной холодности тона поэтического выражения (ср. там же характеристику интонации стиха Эудженио Монтале как «холодной, почти обессиленной, падающей»).

Этой теме в столь же космологической огласовке посвящена и «Эклога 4-я (зимняя)», написанная в том же 1980 г., что и разбираемое нами стихотворение. Но интересно, что метафизическая фигура Севера, воплощающего в себе холод и смерть, а вместе с ней и поэтологические идеи Бродского, в стихах об Афганистане приобретают довольно конкретные геополитические черты. Север, «пастьух и сеятель», «распространяя холод», гонит на Юг стадо танков, похожих на слонов. Точно также в «Эклоге» ангельское воинство, ассоциированное с холодом Хроноса, несущего в мир температурный коллапс, сравнивается с «белофиннами в маскхалатах», приближающимися к советской границе [Бродский 2001–2003, III, 200]. Таким образом, нехитрый анализ семантического контекста показывает, что, вопреки Лосеву, та или иная военная агрессия с ее «механической силой» не то чтобы совсем «чужда самой природе» [Лосев 2008, 220], коль скоро в самой природе заложена программа самоуничтожения.

Судьба человека на земле – «возвращение к моллюску», писал Бродский еще в 1967 г. в стихотворении «Морские маневры» [Бродский 2001–2003, II, 192]. Образ будущих моллюсков в «Стихах о зимней кампании 1980 года» также отсылает к циклу «Часть речи». Уже процитированной выше фразе «мы превращаемся в будущие моллюски, / бо никто нас не слышит, точно мы трилобиты» в «Части речи» соответствуют известные стихи:

Через тыщу лет из-за шторм моллюск
извлекут с проступившим сквозь бахрому
отгиском «доброй ночи» уст,
не имевших сказать кому.

[Бродский 2001–2003, III, 128]

В «Стихах о зимней кампании 1980 года» этот мотив приобретает исторический, а вернее – постисторический масштаб. При этом Бродскому оказывается совершенно чужда апокалиптика – христианская, иудейская или хотя бы светская, весьма распространенная в современном интеллектуальном пространстве и оперирующая понятиями конца человека, конца истории, конца современности и т.п. Будущий конец человечества и деградация всех форм живого рассматривается не как сверхъестественное событие, ведущее к преображению мира, а как закономерный этап естественной истории. Это нисхождение по эволюционной лестнице отчасти, вероятно, отсылает к мандельштамовскому «Ламарку» (1932). Но если у Мандельштама возврат «к кольцецам» и «к усоногим» описывается со специфической веселостью ламаркиста, поскольку то, что «по видимости кажется деградацией», «в порядке самой природы может оказаться развитием» [Ямпольский 2013, 103], то у Бродского человек фатально устремлен к «моллюскам» и «трилобитам» по закольцованной траектории – вперед в прошлое. И в этом смысле тот стремительный регресс мира, эпизодом которого становится Афганская война, тоже является телеологически оправданным, хотя и несколько форсированным движением.

Бродского в стихотворении возмущает не сама смерть, которую несут в Афганистан беззаботные советские воины, а убийство как «наивная форма смерти, тавтология, ария попугая» [Бродский 2001–2003, III, 194]. Почему, собственно, убийство – это тавтология? По-видимому, потому, что человек и без того приговорен, а насилие и убийство не только ускоряет, но и как бы абсурдно удваивает его конечность, превращает ее из трагедии в отвратительный фарс. Идея незрелой, неестественной смерти и само противопоставление хорошей и плохой кончины, возможно, восходит к Рильке (см., например: [Рильке 1998, 236]). Так или иначе, в рамках разговора о связи эстетической концепции поэта и его политической идеологии важно, что убийство как тавтологию Бродский оценивает прежде всего именно по шкале вкуса.

Таким образом, получается, что политическое насилие мировых империй, захватывающее планету наподобие оледенения, при всей эстетической безвкусице и этической несостоятельности, получает метафизическое оправдание в универсальной экзистенциально-поэтологической перспективе, поскольку соответствует естественному порядку вещей.

В связи с этим интересен смысл эпиграфа к стихотворению. В первую очередь именно он вводит тему Афганской войны как внелитературного события в литературный ряд. Но тут есть один нюанс.

В стихотворении Лермонтова «Сон» (1841), из которого Бродский бе-

рет знаменитый стих, лирический субъект и погибший на Кавказе герой тождественны. У Бродского поэта и его героев разделяют огромные пространства, но, как мы уже говорили, в определенном смысле эти фигуры сходятся. И эпиграф служит еще одним маркером такого совмещения.

Лермонтовский Кавказ – колониальный фронт Российской империи в XIX в. Советские танки, вторгаясь в Афганистан в конце века XX-го, как бы повторяют имперский опыт России, расширяя свое военно-политическое влияние в Средней и Южной Азии. И хотя история эта повторяется в виде тавтологического трагифарса, эпиграф фиксирует двойственность в оценке сегодняшней колониальной политики одной из новейших империй. С одной стороны, эта политика рассматривается как мировой позор, мучительно переживаемый «пасынком державы дикой» [Бродский 2001–2003, III, 209]. С другой стороны, лермонтовский Кавказ для Бродского давно является естественной частью Советского Союза («Неугомонный Терек там ищет третий берег» [Бродский 2001–2003, III, 147], – говорит Бродский описывая покинутую родину), а потому возникающая историческая и литературная ретроспектива вольно или невольно реабилитирует всякую современную колонизацию в глазах космического зрителя, созерцающего глобальный спектакль нового оледенения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И.А. Сочинения: в 7 т. СПб., 2001–2003.
2. Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М., 2008.
3. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Медведев П.Н. Собрание сочинений. Т. 2. СПб., 2018.
3. Моисеева А.А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX–XX веков: формирование ролевого героя нового типа: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Пермь, 2007.
4. Рильке Р.М. Избранные сочинения. М., 1998.
5. Турома С. Поэт как одинокий турист: Бродский, Венеция и путевые заметки // Новое литературное обозрение. 2004. № 3 (67). С. 164–180.
6. Ямпольский М. Пространственная история. СПб., 2013.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Turoma S. Poet as a single tourist: Brodskiy, Venetsiya i putevyye zametki [A Poet as a Single Tourist: Brodsky, Venice and Travel Notes]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2004, no. 3 (67), pp. 164–180. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Medvedev P.N. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Kriticheskoye vvedeniye v sotsiologicheskuyu poetiku [The Formal Method in the Theory of Literature. A Criti-



cal Introduction to Sociological Poetics]. Medvedev P.N. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Vol. 2. St. Petersburg, 2018. (In Russian).

(Monographs)

3. Losev L. *Iosif Brodskiy: opyt literaturnoy biografii* [Joseph Brodsky: An Experience of Literary Biography]. Moscow, 2008. (In Russian).

4. Yampol'skiy M. *Prostranstvennaya istoriya* [Spatial History]. St. Petersburg, 2013. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

5. Moiseyeva A.A. *Evolutsiya rolevoy liriki na rubezhe 19–20 vekov: formirovaniye rolevogo geroya novogo tipa* [The Evolution of the Role Lyrics at the Turn of the 19th–20th Centuries: the Formation of a New Type of Role Protagonist]: PhD Thesis. Perm, 2007. (In Russian).

Корчинский Анатолий Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории. Область научных интересов: русская литература и интеллектуальная история XIX – XX вв., теория литературы, литературная эпистемология.

E-mail: korchinsky@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5087-2531

Anatoly V. Korchinsky, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge, Institute for Philology and History. Research interests: Russian literature and intellectual history at the turn of the 19th – 20th centuries, theory of literature, literary epistemology.

E-mail: korchinsky@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5087-2531

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00079

Н.А. Труфанова (Москва)

**КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В
СРЕДНЕВЕРХНЕНЕМЕЦКИХ ЗАГОВОРНЫХ ТЕКСТАХ**

Аннотация. В данной статье рассматриваются средневерхненемецкие заговорные тексты XIV–XV вв. с позиции функциональной лингвистики. Предметом исследования являются коммуникативные стратегии субъекта заговора при взаимодействии с высшими силами, поддержка которых обеспечивает успех заговорной формулы. В качестве материала использованы практически неизвестные отечественному читателю заговорные тексты Германии из собрания В. Хольцманн. В работу вошло семь комментированных текстов, позволяющих продемонстрировать многообразие коммуникативных моделей в литературе заговорного жанра. Автор выстраивает типологию средневерхненемецких заговоров, развивая методику, предложенную К.М. Хэзеле в отношении древневерхненемецких текстов в работе «Магическая перформативность». Многообразие коммуникативных стратегий в заговорных текстах указанного периода автор сводит к четырем основным типам, иллюстрируя каждый из них рядом примеров из названного корпуса в оригинале и в собственном переводе на русский язык. Актуальность исследования продиктована общим ростом интереса в научном сообществе к литературе малых жанров при слабой разработанности заявленной проблемы в отечественной науке. Автор надеется, что результаты его исследования помогут устранить этот пробел и наметят дальнейшие пути решения. Полученные выводы будут интересны специалистам в области истории немецкого языка и литературы, сравнительного литературоведения, а также фольклористики и истории Средневековья.

Ключевые слова: заговоры; фольклор; средневерхненемецкий язык; перформативность; типология; магия; ритуал; Средние века.

N.A. Trufanova (Moscow)

Communicative Strategies in Middle High German Charms

Abstract. This article examines Middle High German Charms of 14–15 centuries in terms of functional linguistics. The main purpose of this paper is to represent communicative strategies implemented by subject of charm in their intercourse with the supernatural awaiting God's support. This paper deals with rare charms taken from V. Holzmann's codex, which have never been translated into the Russian language before. For our analysis we selected 7 Middle High German Charms which vividly demonstrate



the variety of communicative models used in charm literature. C.M. Haesele's monograph "Magische Performativität" ("Magical Performativity"), which explores the category of performativity in Old High German charms, provides methodological framework for the conducted research. This article establishes our typology of Middle High German Charms, which is based on 4 main types of communicative strategies, supplied with text examples both in the original and in our translation. The relevance of the study is justified by the growing interest in folklore genres among scholars and insufficient research work conducted on this matter in domestic science. We hope that the results of our research will help to close this gap and contribute to the solution of the problem. The drawn conclusions will interest specialists in the field of history of the German language and literature as well as comparative literature, folkloristics and history of the Middle Ages.

Key words: charms; folklore; Middle High German; performativity; typology; magic; ritual; Middle Ages.

Заговоры, являясь средством вербальной магии, нацелены на достижение или сохранение желаемого состояния. Посредством заговора можно сотворить логически (в рамках заговорной реальности) упорядоченный мир или поддержать равновесие сил в нем. Реальность заговора конструируется на пересечении двух измерений: пространства Нижнего мира, воплощающего темное, стихийное, гибельное начало, и пространства Верхнего мира – источника блага и божественной милости, запускающей процессы созидания (подчеркнем, что речь идет главным образом о заговорах индоевропейской традиции с ее троичной моделью мироздания: Нижний мир – Средний мир – Верхний мир, подробнее об этом см. [Гамкрелидзе, Иванов 1984, 485]). Восстановление разлаженных механизмов вселенной становится возможным благодаря участию (прямому или косвенному) высших сил в судьбе заговаривающего субъекта, следовательно, возрастает значение корректной апелляции к сущностям надреального пространства (Верхнего мира). Цель нашей работы – проследить коммуникативные стратегии, используемые субъектом заговора при общении с высшими силами Верхнего мира (под субъектом заговора мы понимаем как заказчика, так и исполнителя магической формулы, не проводя между ними принципиального различия). Материалом для нашего исследования служат средневерхненемецкие заговорные тексты XIV–XV вв. из собрания Верены Хольцманн [Holzmann 2001], публикуемые в русском переводе впервые. Корпус В. Хольцманн представляет собой обширную картотеку древне- и средневерхненемецких заговорных текстов (все немецко- и латиноязычные заговоры, обнаруженные в средневековых немецких рукописях за всю историю их изучения), структурированную по основным сюжетным мотивам и композиционным особенностям, что делает его незаменимым источником при работе с немецкими заговорами. Методологическая база исследования зиждется главным образом на работе К.М. Хэзеле [Haesele 2011], предлагающей анализировать заговоры с позиции перформативных стратегий, содержащихся в тексте, а также на



работах С.М. Толстой, внесших весомый вклад в изучение прагматики заговорного текста на материале славянского фольклора.

Анализ интересных нас источников (заговоры XIV–XV вв., записанные на средневерхненемецком языке), составляющих ядро корпуса (в выборку вошло свыше 200 текстов из 326, представленных в сборнике) показал, что вербальное взаимодействие субъекта средневерхненемецких заговоров с сущностями Верхнего мира можно условно свести к четырем основным типам. В нашей работе мы располагаем выявленные типы в порядке увеличения вовлеченности высшего существа в коммуникативный акт: от молчаливого присутствия гаранта исполнения магической формулы до роли полноценного адресата, выслушивающего просьбу заговаривающего субъекта.

Тип 1

Для обеспечения успеха заговорной формулы часто является достаточным лишь назвать имя святого заступника без прямой апелляции к нему. Произнесение имени высшей сущности уже само по себе становится магическим актом. При этом связь упомянутого святого с тематикой заговора нередко носит абсолютно случайный характер, что уподобляет такие номинации *voces magicae* (асемантическим, искусственно составленным лексемам, призванным через фатический акт установить контакт со сферой трансцендентного; подробнее об этом см. [Haesele 2011, 136–142]). Так происходит, например, в заклинании мух XV в., которое, по всей видимости, произносилось перед тем, как сесть за стол, для того, чтобы мухи не одолевали во время трапезы:

(Donaueschingen, Hs. der Fürstenbergischen Bibl. Nr. 787, Bl. 224a)

Wilt du alle die fliegen zuo samen bringen die en eym huß sint, so nem waß daß zuo ostern gebyhet si und mach da von ein kuogelgen und duo ein lebend fliegen en daß waß; und wan du essen wilt, so duo daß kuogelgen an die want und bespreng eß mit wihewasser und sprech:

ich beswer uch, fliegen,

by aller fliegen kreatur

und by dem heiligen heren sant Vix,

daß ir alle en dessem kreiß fliegend

und dar uß nit koment, biß ich uch orlap geb.

So man dan gessen hat, so sprech also:

ich herleub uch, fliegen, allensant,

daß ir den weg farent

den ir her sint komen;

daß gebut ich uch by dem heiligen heren sant Witty.

So werden sie also fro und fliegen ein weg (здесь и далее перевод выполнен автором работы).

Если хочешь собрать вместе всех мух, которые в доме есть, то возьми воск, который к Пасхе вытоплен, и слепи из него шарик, и помести живую муху



в воск; и когда ты соберешься есть, то прикрепи шарик к стене, и окропи его святой водой, и скажи:

Я заклинаю вас, мухи,
всемушьям существом
и благочестивым святым Витом,
чтобы вы все в этот круг летели
и из него не выходили, пока я вам разрешения не дам.

А после того, как поели, скажи так:

Я разрешаю вам, мухи, всем вместе
лететь той дорогой,
которой вы сюда пришли,
это повелеваю я вам благочестивым святым Витом.

Тогда будут они рады и полетят одной дорогой.

[Holzmann 2001, 171]

Имя святого Вита выполняет здесь исключительно легитимирующую функцию, его роль в данном заговоре сопоставима с ролью святой воды в пояснении к тексту. Провозглашая божественное присутствие в пределах видимого мира – вербально и физически – субъект заговора находит поддержку высших сил, даже без прямого обращения к ним за помощью. Интерес представляет вторая строка заговора: “by aller fliegen kreatur”, в которой субъект ссылается на некое «всемушье существо», т.е. существо, иерархически стоящее выше всех мух. Тем самым в мир насекомых привносятся привычные для человека иерархические связи, обеспечивающие основы миропорядка. Таким образом, животный мир начинает подчиняться общемировым закономерностям и, следовательно, к нему применимы привычные модели апелляций (заклинание вышестоящим существом).

Характерно упоминание круга как части магического ритуала: “daß ir alle en dessem kreiß fliegend und dar uß nit koment, biß ich uch orlap geb”. Субъект заговора, получив санкцию высших сил, размечает пространство Среднего мира (физически или фигурально) под свои нужды. Вкупе с другими сопутствующими действиями (изготовление шарика, окропление его святой водой и проч.), производимыми по четкому алгоритму, слова заговора обретают максимальную эффективность.

Таким же ритуальным значением наделен обряд подпоясывания – подпоясавшись, человек оказывается в магическом кругу, очерченном поясом, границу которого не могут пересечь злые силы (о поясе как средстве от порчи см. [Забылин 2014, 471–472]). Так происходит в заговоре от врагов (оберег на путешествие) XV в.:

(Wolfsthurn Papierhs., Bl. 71d, Bibl. Freiherr von Sternbach)

*Ain ander gutt segen, do sich auch ain mensh mit mage vorsorgenn vor sein veund,
vnd sprich also:*

In dem namenn des vaters vnd des suns vnd des hailgen gaist amen.



Ich will mich heutt gurten
mit dene hailgen funff worten,
mit der svnne vnd mit dem monad
vnd mit dem hailgen fron leichnam;
wer mir heutt nicht sey gutt,
dem empfall sein crafft vnd mut,
er möge sich auch alls wenig gegen mir geregenn,
als ain tode mann sich moge gewegenn.
Mein waffen das sey mir stehlein,
das sein sey seyden;
als wenig moge er mich an leybe
vnd an gutt vnd an eren ergynnenn,
als die liebe junckfraw Maria
ain andern sune gewynne;
des helff mir der mann,
der denn tode an dem hailgen fron creucze nam, amen.
vnd sprich iii pater noster vnd aue maria.

Другой хороший заговор, исполняет для себя человек со многими опасениями перед врагом. Говори так:

Во имя Отца, Сына и Святого Духа, аминь.

Я опояшу себя сегодня
пятью священными словами,
солнцем и месяцем
и святым телом Господним;
тот, кто ко мне сегодня добр не будет,
утратит свою силу и мужество,
он сможет столь же мало предпринять против меня,
как мертвец может двигаться.
Мое оружие будет для меня стальным,
а его – шелковым;
столь же мало сможет он на жизнь мою,
добро мое и честь мою покуситься,
как возлюбленная Дева Мария
другого сына обрести;
в этом поможет мне человек,
который смерть на священном кресте Господнем принял, аминь.

И произнеси трижды «Pater Noster» и «Ave Maria».

[Holzmann 2001, 272]

Вероятно, данный заговор произносили при надевании пояса на стадии сборов в путешествие. Таким образом, субъект заговора, перечисляя знаковые для себя реликвии, выстраивал вокруг своего микрокосма физический барьер, не пропускающий внешних врагов. Примечательно, что среди этих реликвий фигурируют как типичные для христианского религиозного дискурса наименования – “mit dem hailgen fron leichnam”,



так и названия светил, поклонение которым берет истоки в языческую эпоху, – “mit der svnne vnd mit dem monad”. Под «пятью священными словами» (“hailgen funff Worten”) мы можем предполагать христианскую формулу: “In dem namenn des vaters vnd des suns vnd des hailgen gaist”, частотную в средневековых немецких заговорах. Весь заговор строится на отрицательных сопоставлениях, призванных свести вредоносное воздействие оппонента до минимума: “er möge sich auch alls wenig gegen mir geregenn, als ain tode mann sich moge gewegenn“, als wenig moge er mich an leybe vnd an gutt vnd an eren ergynnenn, als die liebe junckfraw Maria ain andern sune gewynne”. Подобно субъекту заклинания мух, вербализующему свою интенцию в перформативных конструкциях (“ich beswer uch, fliegen”, “ich herleub uch, fliegen”, “daß gebut ich uch”), субъект данного заговора действует активно, диктуя свою волю в утвердительной модальности (“wer mir heutt nicht sey gutt, dem empfall sein crafft vnd mut”, “Mein waffen das sey mir stehlein, das sein sey seyden”), и ссылается на высшую силу для большей авторитетности своего высказывания (“des helff mir der mann, der denn tode an dem hailgen fronn creucze nam”).

Тип 2

Второй тип взаимодействия субъекта заговора с высшими силами – это ретроспекция событий Священной истории (или эпической древности в более архаичных текстах). Такая ретроспекция позволяет провести прямую параллель с происходящим в точке «здесь и сейчас» и привести текущую ситуацию к благополучному исходу. Заговор от вывиха XV в. содержит пример расширенной ретроспекции:

(Vatikan Cod. 4395, Bl. 83a)

got wurden IIII nagel in sein hend und fuez geslagen,
da von er III wunden enphie,
do er an dem heiligen chreuz hing.
die funft wunden im Longinus stach,
er west nicht waz er an ihm rach...
an dem dritten tag gepot got dem lichnam,
der in der erden lag,
fleisch zu fleisch, pluet zu pluet,
adern zu adern, pain zu pain,
gelider zu gelidern, yslichs an sein stat.
bei demselbigen gepeut ich dir
fleisch zu fleisch, pluet zu pluet,
adern zu adern, pain zu pain,
gelider zu gelidern, yslichs an sein stat.

Богу четыре гвоздя в ладони и ступни забили,
от этого он четыре раны приобрел,
когда он на святом кресте висел.
Пятую рану ему Лонгин нанес,



он не знал, чем он ему оплатит...
На третий день повелел бог телу,
что в земле лежало,
плоть к плоти, кровь к крови,
жилы к жилам, кость к кости,
суставы к суставам, каждый на свое место.
Тем же самым повелеваю я тебе
плоть к плоти, кровь к крови,
жилы к жилам, кость к кости,
суставы к суставам, каждый на свое место.
[Holzmann 2001, 183]

Эпизод смерти Христа и его последующего воскресения проецируется на текущую ситуацию дисбаланса с его последующей гармонизацией, которая реализуется посредством соположения двух временных пластов. Установив связь с архетипом события, субъект заговора получает возможность перенять у архетипического агенса его функции: как бог повелел мертвому телу обрести контроль над всеми своими членами, так и субъект заговора повелевает страдающему от вывиха адресату обрядовой ситуации обрести полноту движения. Формула “fleisch zu fleisch, pluet zu pluet...” вводит очень архаичный мотив, известный по древнейшему источнику немецкой заговорной традиции – «Второму Мерзебургскому заклинанию» (IX–X вв.). Субъект заговора приводит в равновесие расшатанные элементы человеческого организма или организма животного (лошади) подобно тому, как из первоэлементов Вселенной демиург творил упорядоченную систему Среднего мира:

Имира плоть
стала землей,
кровь его – морем,
кости – горами,
череп стал небом,
а волосы – лесом.
Из ресниц его Мидгард
людям был создан
богами благими;
из мозга его
созданы были
темные тучи.
(Старшая Эдда, Речи Гримнира,
40–41, цит. по изд. [Скандинавский
эпос: Старшая Эдда. Младшая Эдда.
Исландские саги 2010])

Ór Ymis holdi
var jörð of sköpuð,
en ór sveita sær,
björg ór beinum,
baðmr ór hári,
en ór hausi himinn.
En ór hans brám
gerðu blíð regin
Míðgarð manna sonum,
en ór hans heila
váru þau in harðmóðgu
ský öll of sköpuð.
(Edda, Grímnismál, 40–41, цит. по
изд. [Neckel 1983])



Так, через обращение к архетипу события (библейскому, как в рассматриваемом заговоре, или мифологическому, как во «Втором Мерзебургском заклинании») и традиционной формульности, отсылающей к акту первотворения, субъект заговора творит гармоничное пространство человеческой вселенной, устраняя физические несообразности. *Historiola* данного заговора (т.е. вводный эпизод, обычно мифологического характера, повествующий об эталонном событии в глубокой древности), помимо рассказа о воскресении Иисуса, содержит угадываемую отсылку к легенде об исцелении Лонгина Сотника. По преданию, Лонгин, страдавший катарактой, исцелился в тот момент, когда кровь Христа брызнула ему на глаза. В самом деле, Лонгин, пронзая копьем ребро Иисуса, не предполагал, что за этим последует (“er west nicht waz er an ihm rach...”). Таким образом, в рамках одной *historiol*’ы разворачиваются сразу два «эталонных» события: воскресение Христа волей Господа и исцеление Лонгина волей Иисуса, что посредством двойной проекции создает как бы дважды «заряженный» на позитивный результат заговора фон.

По словам С.М. Толстой, в подобных «прагматически неоднородных» текстах (состоящих из повествовательного («констатирующего») и прагматически маркированного фрагментов) «констатирующие фрагменты, как правило, принимают ту иллюкутивную функцию (и то прагматическое значение), которое характерно для прагматически маркированных фрагментов того же текста» [Толстая 2015, 68]. В самом деле, иллюкутивное поле повествовательного фрагмента (*historiol*’ы в нашей терминологии) конструируется прагматически окрашенным высказыванием субъекта заговора, а также самой коммуникативной ситуацией в рамках обряда. В немецкой заговорной традиции нередки примеры текстов, состоящих из одних лишь *historiol*, прагматическая семантика которых обнаруживает себя лишь в обрядовой ситуации. Таковым является заговор от зубного червя XV в.:

(Wolfsthurn Papierhs.)

czu den czenden

Sant peter sas auf einem stain vnd hub sein wange in der hant. Do

chom vnser herre vnd sprach czu ym:

Peter, was hastu?

Da sprach sant Peter:

Herre, die würm haben mir die czende durchgraben.

Da sprach der herre:

Ich beswer euch czende, pey dem vater vnd pey dem sun vnd pey dem heiligen geist,

das ez hinfür chainen gewalt mehr habt, Petro sein czenden cze graben. Ayos, ayos,

ayos, tetragramaton.

На зубы

Святой Петр сидел на камне и держался рукой за щеку. Тогда

подошел наш господь и сказал ему:

Петр, что с тобой?



Тогда говорил святой Петр:

Господь, черви мне зубы изрыли.

Тогда говорил господь:

Я заклинаю вас, зубы, Отцом, Сыном и Святым Духом, чтобы отныне не имело оно больше силы зубы Петра рыть.

Айос, айос, айос, тетраграмматон.

[Holzmann 2001, 215–216]

Наблюдения средневекового человека за окружающим миром способствуют установлению причинно-следственных связей по принципу подобия: свойства червя сообщаются болезни – она «роет» дупло в зубе по аналогии с червями, подтачивающими корни деревьев. Хтоническая природа червей тесно связывает их с мифологическими змеями Нижнего мира [Гамкрелидзе, Иванов 1984, 525–529; Гура 1997, 284, 373]. Силы деструкции, скрытые от человеческого глаза, постоянно стремятся подточить жизненные силы организма, и только заговор способен восстановить равновесие системы. Несмотря на сугубо утилитарную функцию заговора, «наиболее существенная цель любого обряда – <...> обеспечить сохранение и поддержание существующего положения дел, равновесия мира или восстановления равновесия, если оно было нарушено. Важнейшим условием незыблемости мира является соблюдение границы между этим и потусторонним миром» [Толстая 2014, 70]. Заговаривающий субъект, лишая силы зубного червя, одновременно с этим блокирует каналы, по которым первородный хаос пытается проникнуть в Средний мир. Характерно подкрепление заговорного текста магическими словами – чаще полными словами негерманского происхождения (в данном тексте использовано греч. ἅγιος ‘святой’ и τετραγράμματον – ‘четырёхбуквенное произносимое имя Бога’ в латинской транслитерации), выдержками из латиноязычных богослужебных текстов, но возможно и использование абсолютно асемантических слов в той же функции.

Субъект данного заговора полностью скрывается за фигурой повествователя, излагающего архетипический прецедент. Связь выбранного для повествования сюжета с ситуацией произнесения очевидна, сакральное значение прецедента настолько велико, что голос субъекта избыточен. Однако в большинстве заговорных текстов с участием высших сил субъект так или иначе выдает свое присутствие – либо в качестве просителя милости божества, либо в качестве агенса, действующего под покровительством вышестоящей инстанции.

Тип 3

Рассмотрим заговор на защиту скота XV в., предполагающий активное взаимодействие субъекта с высшими силами:

(Wolfsthurn Papierhs.)

ich treip heut aus



in unser lieben frauen haus,
 in Abrahams garten,
 der lieber herr sant Mertein,
 der sol heut meines (vihes) pflügen und warten,
 und der lieber herr sant Wolfgang, der lieb herr sant Peter,
 der hat den himelischen slussel,
 die versperrent dem wolf und der vohin irn drussel,
 daz si weder plut lassen noch bein schroten.
 Des helf mir der man,
 der chain ubel nie hat getan,
 und die heiligen V wunden
 behüten mein vieh vor allen holzhunden.

V pater et V ave Maria.

Я сегодня выгоняю скот
 в чертог Богородицы,
 в сад Авраама,
 милостивый святой Мартин
 должен сегодня за моим скотом ухаживать и присматривать,
 а милостивый святой Вольфганг и милостивый святой Петр,
 у которого есть небесный ключ,
 запрут волку и лисе их пасти,
 чтобы они ни кровь не пускали, ни кость не дробили.
 В этом поможет мне человек,
 который никогда не делал зла,
 и святые пять ран
 защитят мой скот от всех лесных псов.

Пять раз «Pater Noster» и пять раз «Ave Maria»

[Holzmann 2001, 191]

Для того чтобы обеспечить максимальную защиту своему скоту, субъект заговора избирает для выпаса локации Верхнего мира – “unser lieben frauen haus”, “Abrahams garten”. Он не просто называет имена святых, но и указывает каждому на его роль, исходя из общепринятых представлений о функциях святых-заступников. Так, святой Мартин, епископ Турский (IV в.), и святой Вольфганг, епископ Регенсбургский (X в.), считаются покровителями пастухов и домашних животных, а апостол Петр – хранителем ключей от рая. Христос, который назван иносказательно (“der man, der chain ubel nie hat getan”), выполняет усилительную роль, подкрепляя слова заговора, наравне с текстами молитв. Субъект заговора выражает полную уверенность в успехе своего предприятия, эта уверенность подчеркивается выбором модальных глаголов (“der sol heut meines (vihes) pflügen”) и аффирмативных конструкций (“die versperrent dem wolf und der vohin irn drussel”, “die heiligen V wunden behüten mein vieh vor allen holzhunden”). Таким образом, субъект заговора выступает с позиции активного деятеля, самовольно вторгаясь на территорию



Верхнего мира и декларируя обязательства святых покровителей. Такое носящее принуждающий характер взаимодействие мы выделяем в третий тип.

Заклинание пятью ранами Христовыми является весьма распространенным мотивом. Спаситель, как главная фигура христианской религии, и в заговорной литературе наделяется высшей сакральной функцией. Обстоятельства его земной жизни и смерти ложатся в основу многих *historiol*, служба достаточным основанием для реализации интенции заговаривающего, к какой бы тематической группе заговор ни относился. Рассмотрим заговор от раны XV в., представляющий собой краткое жизнеописание Христа:

(Wolfsthurn Papierhs., Bl. 10a, Bibl. Freiherr von Sternbach)

An dem heylgen weinachttag
 da wardt geporen vnser lieber herr Jhesum Christ;
 als er geporen ward, hatt er fur vns sündler schmerzen gelitten,
 gestorben vnd erstanden,
 in dem namen also haylen dise wunden
 an schmerzen vnd an wetumb,
 das well gott vnd die lieb junkfraw Maria vnd all heylgen.

В священный день рождества
 был рожден наш возлюбленный Иисус Христос;
 после того, как он родился, он претерпел боль за наши грехи,
 умер и воскрес.

Во имя его исцелятся и эти раны,
 прекратив болеть и страдания причинять.
 Этого хочет бог, и возлюбленная Дева Мария, и все святые.

[Holzmann 2001, 187-188]

История Христа – от рождения до смерти и воскресения – становится тем сакральным прецедентом, ссылка на который работает в любой ситуации. Сразу за *historiol*’ой мы слышим голос заговаривающего субъекта, который, однако, пытается замаскировать свою интенцию под интенцию божества: “das well gott vnd die lieb junkfraw Maria vnd all heylgen”. Выдавая собственные желания за волеизъявление высших сил, субъект избирает тактику принуждения, сопоставимую с той, что мы видели в предыдущем заговоре.

Тип 4

Четвертый тип взаимодействия субъекта заговора с Верхним миром – это просьба, переходящая в ряде текстов в молитву. Заклинание от воров XIV в. содержит объемную *historiol*’у, плавно перетекающую в текст молитвенного формата:



(Sant Paul im Lavanttal)

Darnach dise nachgende gebette, daz soltu dristunt sprechen in eim gadem, da dich niemen irre, so kument darin engel und sagent dir daz du fragest.

Der heilig Crist vuor von himele mit engeln manegen, do fuort er an sinen henden ein fronesbilde, under einem boume er geraste, do entslief er so vaste.

do komen die leidigen diebe und verstalen im sin frones bilde.

do er erwachte trurete er so vaste, do sprach diu genedige min frowe sant Marie, des sol guot rat werden, wir sulen uf dieser erden von dem heiligen kinde daz dink noch hinaht vinden.

Sabaoth herre, ich bitte dich durch din einborn sun Jesum Christum daz du vergebest mir min sünde und gib mir ein guot ende.

Jesu Crist des waren gotes sun du bist.

ich bit dich und man dich daz du dis dinges verrichtest mich.

Disen selben segen maht du ouch sprechen, so dir oder eim andern diner guten fründen üt verstolen wirt, daz gar schedelich si und redelich, nüt umb kleine üppig sache,

nuwent da ez notürftig und redelich si, wande so di segen ie edeler und ie besser sint, ie minre sü helfent da man sü bruchet unnodurftelich.

Затем следующая молитва, это ты должен трижды произнести в комнате, когда тебе никто не мешает, тогда войдет туда ангел и скажет тебе то, что ты просишь.

Благой Христос спускался с небес со многими ангелами, тогда нес он в своих руках божье знамя. Под деревом прилег он отдохнуть, тогда заснул он крепко. Тогда пришли злые воры и украли у него его божье знамя.

Когда он проснулся, опечалился он сильно. Тогда говорила милостивая Святая Дева Мария, и это должно добрым советом стать: мы на этой земле вещь благословенного ребенка уже сегодня к вечеру найдем.

Господь Саваоф, я молю тебя именем твоего единородного сына Иисуса Христа, чтобы ты простил мне мои грехи и даровал благое завершение.

Иисус Христос, истинный божий сын ты есть.

Я прошу тебя и взываю к тебе, чтобы ты в этом деле мне посодействовал.

Тот же заговор можешь ты так же читать, если у тебя или у другого твоего хорошего друга что-то украдено, что важно и остро необходимо, но не для мелких бесполезных вещей.

Только когда это необходимая и важная вещь, обращение к заговору тем оправданнее и полезнее,

и тем меньше он помогает, если его используют по отношению к вещи ненужной.

[Holzmann 2001, 214]

Квазибиблейский сюжет, нашедший отражение в *historiol*'е данного заговора, ложится в основу многих средневерхненемецких заговорных текстов. Существует множество вариаций этой *historiol*'ы, но все они сводятся к общему ядру: опечаленный Христос просит помощи у матери, и та предрекает благоприятный исход дела. Подчеркнутая локализация



в пределах Среднего мира (“uf dieser erden”) акцентирует внимание на тесном взаимодействии человеческого измерения с пространством надреального. Согласно пояснению к заговору, физические следы этого взаимодействия должны быть ощутимы сразу по прочтении текста: “*so kument darin engel und sagent dir daz du fragest*”. А само обнаружение пропажи должно произойти при участии высших сил в течение дня, что следует из проекции *historiol*'ы на ситуацию произнесения заговора (“*wir sulen uf dieser erden von dem heiligen kinde daz dink noch hinaht vinden*”).

Сразу за *historiol*'ой следует обращение к богу, вербализованное в молитвенной форме. Использование глаголов *bitten* ‘просить’, ‘умолять’ и *manen* ‘взывать’, ‘просить’ вкупе с характерными для религиозного дискурса речевыми оборотами (“*daz du vergebest mir min sünde*”, ‘*Jesu Crist des waren gotes sun du bist*’) намечает жанровый переход от заговора к молитве. Субъект заговора принимает позу просителя божьей милости, во всем полагаясь на волю высших сил.

Примечания к заговору могут являться любопытным источником рефлексии автора / переписчика над текстом заклинания. Так, мы можем судить о бережном отношении к инструментам словесной магии, исходя из рекомендации использовать текст заговора в случае острой необходимости (“*nuwent da ez notürftig und redelich si, wande so di segen ie edeler und ie besser sint*”). Помимо этого в примечаниях мы сталкиваемся с двумя обозначениями заговорного текста: распространенное для текстов такого содержания *segnen* (< свн. *segnen* – ‘благословлять’, ‘осенять крестным знаменем’, ‘освящать’, ‘приветствовать’) и более характерное для молитвенных формул *gebet* (< свн. *bitten* – ‘просить’, ‘обращаться’, ‘умолять’, ‘молиться’), что, по-видимому, отражает двойное восприятие заговорного жанра со стороны составителя данного текста.

* * *

Субъект средневерхненемецких заговоров XIV–XV вв., обнаруживая свое присутствие на пересечении измерений Нижнего и Верхнего миров, использует различные формы апелляции к высшим сущностям, что позволяет ему завершить процесс трансформации пространства Среднего мира под свои нужды. Апелляция может быть реализована как вербально (упоминание имени святого покровителя, прямое обращение к нему), так и невербально (в атрибутах и ритуальных действиях). Способы вербального взаимодействия в немецкоязычных заговорах Высокого Средневековья сводятся к четырем основным моделям:

- 1) семантически пустая номинация заступника по типу *voces magicae*;
- 2) ретроспекция событий эпической древности, имеющая под собой священный прецедент;
- 3) принуждение божества к действию посредством навязывания ему интенции заговаривающего субъекта;
- 4) мольба к божеству о действии, сближающая произведение заговорного жанра с христианской молитвой.



Каждая модель располагает соответствующим набором лексико-грамматических средств (*voces magicae*, нарративно-апеллятивная форма высказывания, аффирмативные конструкции для фиксации действия в будущем, тематические группы глаголов), предоставляющих основу для данной классификации и подчиненных общей цели – заручиться поддержкой высших сил для воплощения заговорного слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984.
2. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
3. Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия: в 4 ч. / сост. и отв. ред. О.А. Платонов. М., 2014.
4. Скандинавский эпос: Старшая Эдда. Младшая Эдда. Исландские саги. М., 2010.
5. Толстая С.М. Образ мира в тексте и ритуале. М., 2015.
6. Haesele C.M. Magische Performativität: Althochdeutsche Zaubersprüche in ihrem Überlieferungskontext (Philologie der Kultur). Würzburg, 2011.
7. Holzmann V. "Ich beswer dich wurm und wyrmin...": Formen und Typen altdeutscher Zaubersprüche und Segen. Bern, 2001.
8. Neckel G. Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. I: Text / rev. H. Kuhn. 5th ed. Heidelberg, 1983.

REFERENCES (Monographs)

1. Gamkrelidze T.V., Ivanov Vyach. Vs. *Indoyevropeyskiy yazyk i indoyevropeytsy* [The Indo-European Language and the Indo-Europeans]. Tbilisi, 1984. (In Russian).
2. Gura A.V. *Simvolika zivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [Animal Symbolism in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, 1997. (In Russian).
3. Haesele C.M. *Magische Performativität: Althochdeutsche Zaubersprüche in ihrem Überlieferungskontext (Philologie der Kultur)*. Würzburg, 2011. (In German).
4. Holzmann V. "Ich beswer dich wurm und wyrmin...": *Formen und Typen altdeutscher Zaubersprüche und Segen*. Bern, 2001. (In German).
5. Tolstaya S.M. *Obraz mira v tekste i rituale* [Image of the World in Text and Ritual]. Moscow, 2015. (In Russian).
6. Zabylin M. (author), Platonov O.A. (comp., ed.). *Russkiy narod. Ego obychai, obryady, predaniya, suyeveriya i poeziya* [Russian Folk. Their Customs, Rites, Traditions, Superstitions and Poetry]: in 4 parts. Moscow, 2014. (In Russian).

Труфанова Наталья Андреевна, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры германской и кельтской филологии филологического факультета. Научные интересы: древнегерманские языки и заговорная литература.

E-mail: rasorblade@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9707-6567



Natalia A. Trufanova, Lomonosov Moscow State University.
PhD student at the Department of Germanic and Celtic Philology, Faculty of Philology. Research interests: Old Germanic languages and charm literature.
E-mail: rasorblade@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-9707-6567

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00080

K.N. Mirasova (Kazan)

THE INTERACTION BETWEEN THE INDIVIDUAL AND THE STATE IN AYN RAND'S NOVELS*

Abstract. The theme of the interaction between the individual and a government is explored throughout the whole of Ayn Rand's creative work – her three novels and seven books on the self-elaborated philosophy called Objectivism. The purpose of this study is to analyze the evolution of this theme in her novels in three perspectives. Firstly, as a development of different aspects of this interaction. In her first novel, *We the Living*, the Soviet state is depicted through the eyes of an 18-year old female character, who personally suffered from the October revolution. Hardships of the post-revolutionary life are enhanced by the permeating atmosphere of fear. Thus, it is the psychological aspect that comes to the fore. The second novel, *The Fountainhead*, focuses on the personality of the protagonist, and therefore, the ethical aspect of the relationship acquires more importance. In the last novel, *Atlas Shrugged*, the relationship between the individual and the government is revealed through the economic framework. Here the government is portrayed as robbing hard-working businessmen. Secondly, the development of the theme is analyzed as the reflection of the author's philosophical views which were formed owing to her personal life experience under both social systems – socialism and capitalism. If in her first novel, her criticism is aimed at socialism, the target of her third novel is the capitalist society, which due to the interference of the state in the economy starts reminding of its counterpart. Thirdly, the study considers how this theme is treated artistically. Starting with the realistic method of unfolding the theme in *We the Living*, in her following novels Rand develops philosophical generalisation, thus distracting the novels' content from a concrete reality. The enhancement of the philosophical aspect of her novels decreases, however, their artistic value.

Key words: A. Rand; individual-state interaction; individualism; collectivism.

К.Н. Мирасова (Казань)

Взаимодействие личности и государства в романах Айн Рэнд**

Аннотация. Тема взаимодействия личности и государства выступает ключевой в романном творчестве Айн Рэнд. Целью данной работы является анализ эволюции этой темы в разных плоскостях. Во-первых, рассматриваются различные аспекты этого взаимодействия, варьирующиеся от романа к роману. Так, в первом романе «Мы живые» советское государство представлено сквозь призму восприятия 18-летней героини, альтер эго автора, пострадавшей от Октябрьской революции. Ввиду личной вовлеченности героини, ключевым в данном романе

* The report study was funded by RFBR, project number 19-312-6009.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-6009.

становится психологический аспект взаимодействия. В романе «Источник» пристальное внимание обращено на личность главного героя, вследствие чего на передний план выходит этический аспект взаимодействия с государством. В романе «Атлант расправил плечи», где государство представлено в виде механизма для грабежа бизнеса, взаимодействие раскрывается с экономической стороны. Во-вторых, эволюция обозначенной темы рассматривается как отражение философских взглядов писательницы, которые сформировались в результате опыта проживания как при социализме, так и при капитализме. Если в первом романе критикуется социалистическая модель, мишенью последнего романа является капиталистическое общество, которое, допустив вмешательство государства в экономику, также начинает приобретать черты социалистического. В-третьих, прослеживается эволюция художественного выражения данной темы. Реалистический метод ее раскрытия в романе «Мы живые» сменяется абстрагированием в последующих произведениях. Последнее усиливает философскую составляющую произведений, однако заметно снижает их художественные достоинства.

Ключевые слова: Айн Рэнд; взаимодействие личности и государства; индивидуализм; коллективизм.

Certain global emergencies of the current time, like economic and political instability, a pandemic, migration, and cyber threats, require a government treatment, which unconditionally raises the authority of a state. As a result, the question how far this authority with regard to the freedom of the individual should extend is under general discussion. One of the possible answers to the question can be found in the literary and philosophical works by Ayn Rand.

The Russian-born American writer Ayn Rand (1905–1982) is the author of three novels: *We the Living* (1936), *The Fountainhead* (1943) and *Atlas Shrugged* (1957). In all of them, she deals with the confrontation of an individual and some kind of collective body. As Ann Heller in her biography of Rand notes, it is Rand's monumental theme [Heller 2009].

The fact that Rand's treatment of the problem proceeding from the reality of the 20th century is still applicable to the current 21st century situation speaks the importance of the Rand studies. As such, the present study specifying Rand's attitudes and techniques in pursuing the theme may contribute to the sociological analysis of contemporary society.

Two books, Ann Heller's biography [Heller 2009] and Chris Sciabarra's research [Sciabarra 2013], which provide both the biographical data that conditioned the formation of Rand's philosophical views and the scientific analysis of the views themselves, serve as the theoretical foundation for the present paper.

In his work, Sciabarra covers Rand's treatment of the individual-society relationship with regard to Nietzschean influence, of which Rand's reverence for the individual and loathing for the mob is suggestive. As Rand herself specifies it, the difference lies in the epistemological bases of their philosophies: Nietzsche's individualism is of the Dionysian type, which implies the dominance of emotion over reason, while for Rand true individuation is inseparable of reason, which correlates with the Apollonian principle [Sciabarra 2013, 114].



This epistemological premise also explains, according to Sciabarra, Rand's contempt for Russian culture, which to her "... meant hatred for the individual and rational mind... it was antimaterialist and, above all, anticapitalist" [Sciabarra 2013, 92].

Heller attributes Rand's obsession with individualism partly to her literary tastes formed by Dostoyevsky and Nietzsche, and partly to her recent memory of revolutionary Russia with its "lynch mobs", as well as her genetic memory of pogroms led for generations by anti-Semitic peasants and priests against Russian Jews [Heller 2009, 186].

The aim of the present study is to trace the peculiarities of Rand's treatment of the theme of the individual-state interrelation in her novels. This aim is achieved by means of tackling the following objectives: outlining the specific aspect of the theme that each of the novels reveal; tracing the development of the theme from novel to novel through the social environments it is placed in; and through the techniques used to tackle it.

The present study arrives at the conclusion that Rand's treatment of individual-state interrelation is multifarious: first, in each of her novels she brings to the fore different aspects of that interrelation, like psychological, ethical, and economic ones; second, set in different historical conditions and different social systems the theme evolves acquiring a higher level of philosophical generalisation from novel to novel; third, the artistic techniques employed to render the evolution of the theme develop from realistic to non-realistic ones, which might be advantageous to the philosophical content of the novels but hardly so to their artistic merits.

We the Living

Rand starts tackling the theme of individualism in her first novel, *We the Living*. Although the novel is set in the 1920s Russian context, Rand herself formulates the theme of the novel in more general terms, as the "Man against the State" [Rand 2009, ix], thus, abstracting it from the Russian framework.

The novel embraces the period of 1917–1924 in the Russian capital. It opens with the return of the Argunov family to Petrograd after a refuge from the Revolution in the Crimea. The novel depicts the miserable life of once wealthy Russian families deprived of all their property for the benefit of the masses.

The plot of the novel centres around an intricate love story which involves three protagonists. The 18-year old heroine, Kira Argunova, falls in love with Leo Kovalensky, the son of an executed white admiral. To save Leo from tuberculosis she becomes the mistress of a high-ranking GPU officer, Bolshevik Andrey Taganov, thus getting access to nourishing food and sanatorium treatment for her beloved man. The triangle splits most tragically. Upon learning the truth, Andrey commits suicide; Leo, though physically recovered, goes bankrupt morally. The novel ends with Kira's death – she is shot by the border patrol while trying to escape from the country.

Of all of Rand's novels Heller describes *We the Living* as "the most lyrical,



the most straightforward and, in some respects, the most persuasive" despite its being the least popular [Heller 2009, 117]. The Russian researcher Elvira Osipova expresses a similar opinion, valuing Rand's first novel much higher than her other two novels [Осипова / Osipova 2019, 165]. The appeal of the novel must be attributed to the fact that it renders Rand's own life experience in post-revolutionary Russia before her emigration, on which account the novel is considered to be autobiographical. As such, it exposes the emotional involvement of a person who personally endured all the hardships described in the novel. However, Rand herself did not see it as a merit. She said that *We the Living*, as compared to her later novels, was not "fully" her "kind of writing" because it was "too historical" [Mayhew 2009, ix].

The fact that Rand appreciates more her later novels, in which she is mature enough to create her own world embodying her pure philosophical abstractions, is self-explanatory. But for the same reasons for which she values them more, they are inferior to *We the Living* in the artistic respect.

The strength of the novel comes from its penetration into the psychology of the individuals who appear, due to a dramatic turn of history, to have to interact with the Soviet state during the period of its formation. The novel provides various types of this interaction, exposing the characters' motives, their willingness or reluctance to be submissive, and the power of their moral resilience.

The most dramatic type is enacted by the active opponents of the regime, like Kira. At the core of her struggle is the rejection of the communist principle that man must live for the state. She declares that man is an end in itself. Masses, whose interests the Soviet state serves, are for her "*stagnant souls that have no thoughts of their own, ... who eat and sleep and chew helplessly the words others put into their brains*" [Rand 2009, 74]. She loathes the communist ideals because she knows "*no worse injustice than the giving of the undeserved*" [Rand 2009, 74]. Thus through her protagonist's statements, Rand starts formulating the basics of objectivism in her first novel. On an everyday basis, Kira's struggle is confined to her desperate attempt to survive under the conditions where a human life has the least value. Hence, the title of the novel – *We the Living*.

Another type of the interaction is performed by Kira's parents, who try to arrange the life of the family in their new conditions. Her mother starts to cooperate with the regime out of necessity and begins to like it. Kira's father refuses to be a Soviet clerk but makes several attempts to open a private enterprise.

The most repugnant in Rand's view type is presented by Victor Dunaev, Kira's cousin. He single-mindedly focuses on making a career in the Soviet country. The worst part of it is that he pursues his purpose by not only showing excessive loyalty to the new regime but also denouncing his sister Irina.

The ideological adversaries Leo Kovalenski and Andrey Taganov also contribute to the diversity of the individual-state interaction. Though unable to accept the new regime, Leo is not strong enough to fight it. His protest expresses itself in contempt for corrupt communists, which does not stop him though from developing alcohol-addiction and indulging in an adulterous liaison with the wife of a Soviet executive. Andrey Taganov, on the contrary, is an ardent ad-



vocate of the communist ideology, who claims that there “cannot be a better purpose for man than live for the state” [Rand 2009, 74]. But partly under Kira’s influence and partly in the process of his own enlightenment, his views undergo a considerable transformation, which becomes one of the causes of his suicide. Morally, Andrei is much closer to Kira because he is also a man of ideals, though wrong ones in Rand’s view. With respect to that, Heller notes that Rand never again in her future works portrayed a champion of the enemy ideology sympathetically [Heller 2009, 222] – a fact which can be regarded as one more manifestation of the novel’s psychological complexity.

Another factor that contributes to the artistic value of the novel is the recreation of the atmosphere in post-revolutionary Petrograd, which one of the protagonists, Irina, describes as “airtight.” Originally the novel was entitled *Air Tight: A Novel about Red Russia* [Sciabarra 2013, 277]. Alongside physical hardships – hunger, cold, overcrowded communal apartments – the people’s lives are penetrated by overwhelming fear: fear of being suspected of disloyalty to the regime; of being informed on; of being fired and, as a result, losing food cards; but above all, of being summoned to the GPU. The most powerful among the Soviet political bodies is equated in Rand’s description with the Spanish Inquisition; a concrete building with the exact address metaphorically grows into the centre emanating fear to every part of the city: “...the flow of a silent terror swelled over the city, hushing voices to whispers; the flow had a heart, from which it came, to which it returned, that heart was Gorokhovaia 2” [Rand 2009, 111].

Summarising, in *We the Living* Rand discloses the psychological hardships of enduring totalitarianism. For that reason, it reads more like a Russia novel, rather than like a novel about an abstract dictatorship.

The Fountainhead

In her second novel, *The Fountainhead*, Rand reaches a higher level of abstraction in dealing with the theme of individualism.

The Fountainhead is set in the USA in 1922–1940, the years of the Great Depression. However, neither historical, nor social background is of any significance in the novel. It is a one-man story of an ambitious, self-confident architect, Howard Roark, whose approach to architecture differs from the traditional one. On his way to achievement and realisation, he encounters a lot of opposition from society, but neither physical hardships nor moral pressure can break his purposefulness. Handsome in appearance and integral in spirit, he is an embodiment of pure individualism. The novel ends with his complete moral victory over his opponents.

The characters and the events of the novel are most implausible. The main characters do not display a complexity of human nature but represent certain philosophical ideas, and as such the novel reads not like a story of life but like a story of original ideas. The correlations of the characters with the individualist Roark constitute the philosophical collisions of the novel. Thus, the charac-



ter named Peter Keating represents a second-hand life, as Rand puts it. This character best illustrates the author’s specification of the theme of the novel as “individualism and collectivism within a man’s soul” [Peikoff 1999, 10]. Peter Keating is Roark’s classmate during their years at the Princeton Institute. Keating, unlike Roark, lacks the nerve to act on his own because for his self-esteem he depends on other people’s opinions. His only motivation is getting society’s appreciation. Driven by this concern, he becomes an architect even though he dreamt of being an artist. Considerations of prestige are superior to his own individual interests, which eventually results in his complete moral degradation.

Rand’s genuine idea is that the worst type of second-handedness is striving after power, as power means dependence on others, like tyrants depend on their subjects for power. This idea is represented by Gail Wynand, a self-made newspaper magnate. Since his poverty-stricken childhood, Wynand has been struggling to obtain power over the mob with the purposefulness identical to that of Roark’s. On eventually achieving his aim and becoming the owner of the network of newspapers with its flagship the *Banner*, the country’s most popular tabloid, he contemptuously feeds his readers the rubbish they want, fancying that they are under his power. In the course of events he meets and befriends Roark, recognising a kindred spirit in him. But when at a dramatic point he has to make a fateful choice between his friendship with Roark and his newspaper, whose staff and readers demand waging a campaign against Roark, he denounces Roark, thus proving to act at the mob’s will.

The extreme opposite to Roark is Ellsworth Toohey – a mouthpiece of the state ideology, the embodiment of the idea of collectivism in the flesh. The fact that the flesh is crippled – Toohey limps – suggests the deformity of the idea itself. The quintessence of second-handedness is in his incapability of creating anything, which is why he fights creators like Roark by publicly denouncing individualism and extolling collectivism. The character’s still greater contribution to the novel is that through him, Rand shows the technologies of spreading the collectivist moral in society. Running a column in Wynand’s newspaper gives him vast opportunities to belittle the great like Roark and glorify the mediocre like Keating.

The only female character of the novel, Dominique Francon, participates in the novel’s main philosophical opposition on the side of individualism, though in a very involved way. Throughout the novel she becomes, in turn, the wife of Peter Keating and then Gail Wynand, before eventually marrying Howard Roark. Like Toohey, she is on the *Banner* staff and like him, does everything in her power to ruin Roark professionally but on a different account. As she explains, she does it out of admiration for his work which, in her opinion, the mob does not deserve.

As the novel is built around the axis of the individualism–collectivism opposition, both Roark and Toohey, standing behind these ideas, are given the floor to deliver a fundamental speech summarising the main principles of their ideologies. The speeches are comparable both in length and logical argumentation; the only difference is that Roark speaks publicly in his own defence



in court while Toohey's speech is confined to a private talk with Keating. So, while Roark speaks openly and enthusiastically in favour of egoism as the driving force of humankind's progress, Toohey cynically discloses the benefits of collectivism for the government as an unfailing measure of instilling obedience into its citizens.

All the aforementioned shows Rand's deeper submergence into the theme of individualism versus collectivism in *The Fountainhead* by foregrounding the ethical aspect of the man–society interrelation, which reveals itself in a number of traits. Firstly, the novel focuses on the ethical problems of egoism and altruism as the derivatives of individualism and collectivism; secondly, it sets a moral man against a corrupt society and shows his superiority; and finally, it exposes the treacherousness of the authorities by disclosing the real purpose and mechanisms of popularising the collectivist ideology on a state level. Yet Rand's own argument concerning the novel's ethical orientation is outside the realm of the individual–society relationship. She claims it touches upon ethics as it shows “man's dedication to a moral idea” [Rand 2005, xi].

As for the artistic aspect of the novel, its peculiarity lies in the fact that Rand masterfully animates her abstract ideas by attaching them to certain characters, suffuses them with the romantic passion, exalts the noble and degrades the unworthy. In a word, she conveys her philosophy by means of a compelling popular literature technique.

Atlas Shrugged

All that said, the highest degree of abstraction Rand achieves is in her third novel, *Atlas Shrugged*.

The plot of *Atlas Shrugged* is fantastic and centres around a strike of the most effective producers in all spheres against the government's intrusion into their business and its claim on the results of their work. The action is set in the USA in the 1930s and '40s. With regard to the concrete historical reality of the novel, Rand herself says: *Atlas Shrugged* “was completely my kind of universe,” for 1) “it is built on an unusual plot device which is not naturalistic in any sense; it is not even realistic”; and 2) it is “completely detached from any journalistic reality” [Mayhew 2009, ix]. And yet, both historical and social backgrounds are more important here as compared to *The Fountainhead*.

The 1930s in the USA was the period of President Roosevelt's economic policy known as the “New Deal”, which caused a shift in the economy “from a minimally regulated free-for-all into a federally regulated system”, together with “redistribution of wealth from the rich to the poor”, and “transference of power from the old free capitalist class to a new all-powerful government elite” [Heller 2009, 325]. This turn to the left, which was so familiar to Rand, was equivalent to a betrayal of the basics of capitalism established by the Founding Fathers. Inventing the fantastic strike, she aimed to show, in this “hypothetical case”, “what happens to the world without [the prime movers]” [Peikoff 1999, x].



The novel depicts the process of maturation of the “movers of the world”, as Rand calls her heroes, to the awareness of the necessity to get free from the enslavement by the government. The most illustrious protagonists are Dagny Taggart, the heiress to the country's largest network of railroads, and the owner of a steel business Hank Rearden. The novel shows the protagonists' desperate efforts to keep their enterprises afloat under the conditions of the state's systematic predatory policy against business. It takes these characters the longest to quit their businesses and join the secret strike led by the prime mover, John Galt, and settle in a remote site in the Colorado mountains called by its inhabitants the Galt Gulch, a capitalist Utopia.

According to Heller, after the introduction of President Roosevelt's economic policies, Rand “began to think more deeply about economics” [Heller 2009, 331]. That is reflected in *Atlas Shrugged*, where the individual-state interaction, viewed as that of producers and “looters”, is set in an economic framework.

As for the philosophical content of the novel, which is known to express the tenets of objectivism most fully of all her literary works, its comprehensive analysis is given by Sciabarra. Commenting on the fact that, on appearing, the novel was rejected by both the left and the right wings of the country's political spectrum, the researcher says that such a reception “partially reflected Rand's own belief that she had finally achieved a genuine philosophical synthesis that was neither Marxist nor religious” [Sciabarra 2013, 316]. The synthesis is, according to Sciabarra, in her transcending dualism between the spiritual and the material, mind and body, reason and emotion, which is fully reflected in her ideal man, John Galt, in whom, according to Rand herself, she shows “how the physical proceeds from the spiritual” [Peikoff 1999, x].

The artistic specificity of the novel reveals itself in shaping its philosophical content into the intricate interplay of numerous characters and subplots, which aims to entertain the reader. This device is suggestive of the metaphysical synthesis Sciabarra speaks of, achieved by overcoming duality between philosophy and entertainment.

The entertainment layer most evidently employs popular literature techniques. In the first place, this reveals itself in the choice of genres, among which are a political thriller, science fiction, detective, love story, and both dystopia and utopia.

The novel reads like a political thriller because its central conflict is based on a conspiracy of a group of people against the state, accompanied by a complete set of related attributes. There's the pursuit, when Dagny tries to find out where her business partners disappear and virtually pursues one of them on a plane. There is suspense, where the mystery gets more and more intriguing with the partners disappearing at the most crucial moments. Dagny acts like a detective trying to figure out her enemy's motives. And when she eventually solves the riddle, the enemy turns into a person sharing her values, and she ends up falling in love with him.

The plot of the love story is as implausible as that of *The Fountainhead*,



and as thrilling. Dagny has love affairs with the novel's brightest individualists – Francisco d'Ankonia, Hank Rearden, and John Galt. The most improbable thing is that Dagny's previous lovers sincerely accept her preference of John Galt as the best among them.

Of the same gripping nature is science fiction presented in the novel by a number of scientific inventions far ahead of their time. Among them are Galt's motor, which converts static electricity from the atmosphere into the power for itself; Ellis Wyatt's invention of the technological process for extracting oil from shale; Rearden's steel, which surpasses all existing alloys. Some of the inventions are used for the safety and convenience of the Gulch-dwellers, such as refractor rays used to produce the Gulch mirage to protect the Gulch from intruders, palm and voice-activated doors, and the powerhouse with a capacity exceeding all the country's power stations. Though few, there are some inventions in the service of the government, like the Thompson Harmonizer, a deadly weapon named after the country's president, based on the destructive force of the sound ray. In accordance with the canons of popular literature, the protagonists' inventions serve the good, while the inventions the government resorts to serve the evil.

The advanced scientific technologies are just one aspect of the capitalist utopia portrayed in the novel. On the whole, the utopian Galt Gulch is designed as a community based on the principles of objectivism. Here, the ethics of egoism is acknowledged as highly moral and the economy is based on the laws of unfettered capitalism. Dystopia depicts the opposite – the grievous economic and moral state of the country after the prime movers have deserted it.

Summarising, in her third novel Rand achieves a peculiar combination of philosophical abstraction and its most compelling dramatization in the form of popular literature.

In conclusion, Rand presents the theme of the individual-state interrelation in all of her three novels. She treats the confrontation between the individual and a state multifariously. Firstly, by revealing different aspects of this confrontation: psychological, ethical and economic. Secondly, on different levels of generalisation, which directly correlates with the development of her philosophy, and with the help of different artistic techniques ranging from realistic to non-realistic ones. And thirdly, by placing it in the opposite social systems. The conclusion Rand comes to is that confrontation is inevitable in any system as long as there exists encroachment on the principles of individualism, i.e. the ethics of egoism and capitalism. The identical conclusions Rand draws from both her Russian and American life experience might be suggestive of the synthesis of her Russian and American identities, which opens vast opportunities for further investigation of the Rand phenomenon.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Осипова Э.Ф. Путешествие идеи. Из истории культурных связей России и США. СПб., 2019.



2. Heller A. *Ayn Rand and the World She Made*. New York, 2009.
3. Mayhew R. Introduction // *Essays on Ayn Rand's Atlas Shrugged*. New York, 2009. P. ix–xiii.
4. Peikoff L. Introduction to the 35th Anniversary Edition // Rand A. *Atlas Shrugged*. New York, 1999. P. 9–15.
5. Rand A. *Atlas Shrugged*. New York, 1999.
6. Rand A. *The Fountainhead*. New York, 2005.
7. Rand A. *We the Living*. New York, 2009.
8. Sciabarra Ch. *Ayn Rand: The Russian Radical*. University Park, 2013.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Mayhew R. Introduction. *Essays on Ayn Rand's Atlas Shrugged*. New York, 2009, pp. ix–xiii. (In English).
10. Peikoff L. Introduction to the 35th Anniversary Edition. Rand A. *Atlas Shrugged*. New York, 1999, pp. 9–15. (In English).

(Monographs)

11. Heller A. *Ayn Rand and the World She Made*. New York, 2009. (In English).
12. Osipova E.F. *Puteshestviye idei. Iz istorii kul'turnykh svyazey Rossii i SSHA* [The Travelling of Ideas. From the History of Cultural Connections between Russia and the USA]. St. Petersburg, 2019. (In Russian).
13. Sciabarra Ch. *Ayn Rand: The Russian Radical*. University Park, 2013. (In English).

Kamila N. Mirasova, Kazan Federal University.
Candidate of Philology, Research Associate.
E-mail: kamila88@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-1610-6208

Мирасова Камила Наилловна, Казанский федеральный университет.
Кандидат филологических наук, научный сотрудник.
E-mail: kamila88@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-1610-6208

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00081

Е.С. Жиронкина (Екатеринбург)

**ИМПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ РОМАНА ДЖОНАТАНА
ЛИТТЕЛЛА «БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ»:
к реконструкции рецептивной программы**

Аннотация. Роман Джонатана Литтелла «Благоволительницы», посвященный событиям Второй мировой войны, затрагивает вопросы исторической памяти, проблему вины и необходимости. В силу того, что роман предлагает взглянуть на события войны с точки зрения военного преступника, он выстроен как диалог с читателем. В «Благоволительницах» представлен новый тип повествования в литературе о Холокосте, и вместе с тем – новый тип героя-нарратора. В то же время вопрос о рецептивном потенциале романа в настоящий момент остается малоизученным. Статья посвящена выявлению рецептивной программы романа «Благоволительницы» Джонатана Литтелла. Коммуникативную стратегию текста и фигуру имплицитного читателя романа помогают воссоздать рецептивно-эстетический и нарратологический методы. Автор статьи опирается на исследования Х.-Р. Яусса и У. Эко, описывая процесс трансформации горизонта ожидания имплицитного читателя: это изменение находится в прямой зависимости от используемых рассказчиком коммуникативных приемов. Исследование проводится на материале первой главы романа в связи с тем, что именно в ней эксплицированы стратегия текста и составляющие ее повествовательные приемы, используемые автором для моделирования фигуры имплицитного читателя. В ходе предпринятого в статье анализа выявлены такие повествовательные «тактики», как снискание читательского расположения и принуждение реципиента к со-ответственности. Подчиняясь нарративной стратегии романа, читатель переживает своего рода инициацию, переходя от осуждения главного героя – бывшего офицера СС – к признанию себя потенциальным преступником через тождество с рассказчиком. Эта метаморфоза определяет ракурс чтения последующих глав романа, события которых изложены с точки зрения «палача», принимающего участие в истреблении еврейского народа.

Ключевые слова: Дж. Литтелл; «Благоволительницы»; рецептивная программа; потенциальный читатель; горизонт ожиданий; имплицитный читатель; герой-нарратор.

E.S. Zhironkina (Yekaterinburg)

**The Implied Reader of Jonathan Littell's Novel "Les Bienveillantes":
Towards a Reconstruction of the Receptive Program**

Abstract: Jonathan Littell's novel "Les Bienveillantes" is dedicated to the events of World War II, and addresses the questions of historical memory, the issue of guilt and necessity. Due to the fact that the novel offers to regard the events of the war

from the viewpoint a war criminal, it is structured as a dialogue with the reader. "Les Bienveillantes" introduces a new type of narrative in the Holocaust literature, as well as a new type of narrator-protagonist. At the same time, the question of the receptive potential of the novel still remains poorly explored. The article is devoted to the identification of the receptive program of Jonathan Littell's novel "Les Bienveillantes". The communicative strategy of the text and the figure of the implicit reader of the novel help recreate receptive-aesthetic and narratological methods. The author of the article relies on the works by H.-R. Jauss and U. Eco, describing the process of transformation of the expectation horizon of an implicit reader. This change is directly dependent on the communicative techniques used by the narrator. The study is based on the first chapter of the novel due to the fact that it explicates the text strategy and the narrative techniques involved by the author to model the figure of an implicit reader. The analysis undertaken by the author enabled her to identify such narrative "tactics" as attaining readers' benevolence and forcing the recipient to co-responsibility. In accordance with the narrative strategy of the novel, the reader experiences a kind of initiation, passing from judging the protagonist (a former SS officer) to confessing being a potential criminal through identifying oneself with the narrator. This metamorphosis determines the angle of reading the next chapters of the novel, the events of which are described from the "executioner's" viewpoint who takes part in the extermination of the Jewish people.

Key words: J. Littell; "Les Bienveillantes"; receptive program; potential reader; horizon of expectations; implied reader; narrator-protagonist.

Роман Джонатана Литтелла «Благоволительницы» охватывает события оккупации фашистской Германией городов Советского Союза во время Второй мировой войны. В центре повествования – уничтожение еврейского народа, или т.н. «окончательное решение еврейского вопроса» войсками СС и СД, репрессивно-карательными учреждениями гитлеровской Германии. Главный герой романа, являющийся также нарратором, – офицер СС Максимилиан Ауэ. События романа изложены в соответствии с хронологической последовательностью, исключение составляет первая глава «Токката», время повествования в которой принадлежит уже послевоенному периоду. Именно в первой главе акцентируются проблемы, о которых идет речь в ходе последующего повествования: проблема вины и необходимости в судьбе героя, проблема его сексуальной идентичности и взаимоотношений с собственной семьей, совестью, историей. Кроме того, «Токката» раскрывает характерную только для первой главы тему послевоенной жизни палача. Наша гипотеза заключается в том, что уже в рамках первой главы роман моделирует определенную программу читательского восприятия, и именно поэтому «Токката» заслуживает отдельного рассмотрения. В связи с этим статья посвящена воссозданию закодированной в тексте модели чтения, его имплицитного читателя. Имплицитный читатель – это текстовая структура «в ее нормозадающей для предполагаемой рецепции функции» [Яусс 1995, 37]. В статье предпринята попытка реконструировать образ внутритекстового читателя



на основе анализа дискурсивных приемов рассказчика.

На данный момент в русскоязычном литературоведении произведению Литтелла посвящены статьи С. Зенкина [Зенкин 2008], И. Даниленко [Даниленко 2018], Л. Мещеряковой [Мещерякова 2018], С. Неретиной [Неретина 2015]. К феномену предоставления слова палачу в романе Литтелла обращались французские исследователи Жюли Делорм [Delorme 2010], Брюно Виар [Viard 2010], Юсеф Фердьяни [Ferdjani 2010], однако их работы сосредоточены в основном на фигуре героя-нарратора, но не реконструкции рецептивного потенциала текста.

В методологическом плане мы опираемся на концепции У. Эко [Эко 2005] и Х.-Р. Яусса [Яусс 1994–1995], описывающие модель имплицитного читателя, заданного структурой текста. Реконструкция рецептивной модели в романе Дж. Литтелла, с нашей точки зрения, возможна только на почве применения методов нарративного анализа. Мы сознательно синтезируем методики нарративного и рецептивного подходов для достижения этой цели. Внимание к нарративной организации «Благоволительниц» позволит раскрыть специфику коммуникативной стратегии романа, сложно различимую вне такой постановки вопроса. В связи с тем, что модель имплицитного чтения «Благоволительниц» задается структурой текста, представляется необходимым выделить повествовательные стратегии романа, посредством которых рассказчик выстраивает предполагаемый диалог с читателем.

В рамках такого вектора исследования продуктивным инструментом представляется и понятие «горизонта ожиданий», введенное Х.-Р. Яуссом. Напомним, что его содержание описывается исследователем как «комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение читателя к произведению» [Ковалева 2011, 166]. Формирование эстетического опыта читателя осуществляется в ходе взаимодействия горизонта ожидания читателя и горизонта ожидания, закодированного в произведении. По утверждению Яусса, «анализ имплицитного читателя должен быть дополнен анализом исторического читателя, реконструкция имманентного горизонта ожидания <...> реконструкцией общественного горизонта опыта...» [Яусс 1994, 97].

Ожидания читателя от художественного текста, репрезентирующего ту или иную коллективную травму, чаще всего определяются опытом осмысления исторического события с точки зрения жертвы (в произведениях А. Кузнецова, В. Гроссмана, Дж. Бойна, И. Кертеса). Реже они связаны со свидетельствами палача в ситуации раскаяния (например, в романе Б. Шлинка «Чтец»). В связи с этим, обращение литературы к событиям Холокоста в целом предполагает бескомпромиссное осуждение причастных к геноциду. В романе «Благоволительницы» читатель поставлен в иную ситуацию: ему предстоит выслушать бывшего палача, который не только объявляет, что ему «не о чем сожалеть», но и выдвигает тезис о том, что каждый человек делал бы то же самое на его месте.



Прежде чем приступить к чтению воспоминаний бывшего офицера СС, читатель принужден принять эту точку зрения. Трансформация горизонта ожидания читателя происходит под воздействием закодированной в главе стратегии, осуществляющейся посредством нескольких приемов.

Ряд коммуникативных приемов, используемых автором, нацелен на провокацию читателя к принятию того, что с традиционной точки зрения принять невозможно. Реципиент при этом эксплицирован в первой главе романа как собеседник нарратора. В образе нарратора, повторим, выведен участник еврейских акций. Являясь представителем послевоенной эпохи, изображенный читатель осуждает деятелей фашистской Германии и потому сопротивляется идее собственной причастности ко злу: «Мы тебе не братья, – возразите вы, – и знать ничего не хотим» [Литтелл 2014, 11]. Намерение рассказчика в первую очередь состоит в том, чтобы преодолеть это сопротивление.

Французский исследователь Жюли Делорм утверждает: «...дискурс нарратора “Благоволительниц” обращается к риторическому процессу “снискания расположения”. Стремясь освободиться от предрассудков, которые по привычке приписываются фигуре палача, он “ищет расположения” своего читателя и превращает его в союзника. <...> По определению, читатель не готов услышать голос палача, так как последний наделен рядом негативных характеристик, клише, <...> которые граничат, главным образом, с молчанием» [Delorme 2010, 33–34] (*здесь и далее – перевод наш, Е.Ж.*)

Опишем «работу» этого приема. Первые слова романа являются цитатой из «Баллады о повешенных» (Эпитафии) Ф. Вийона: «Люди-братья». По утверждению Юсефа Фердьяни, «нарратор, созданный Литтеллом, просит своих читателей, как и Вийон, выразить снисходительность и сочувствие. Он просит их не осуждать, но понять» [Ferdjani 2010, 263]. Через обращение «братья» рассказчик обозначает символическое родство с читателем. Использование обобщенно-личных конструкций на грамматическом уровне также призвано сблизить читателя с рассказчиком: «Нет, это самое трудное и утомительное состояние, когда нечем заняться и начинаешь размышлять. Давайте разберемся: о чем вы думаете в течение дня» [Литтелл 2014, 14–15]. Сближение происходит через знакомство читателя с повседневной жизнью рассказчика, что позволяет «очеловечить» героя-нарратора, найти точки соприкосновения с читателем.

Показательный прием, помогающий расположить к себе читателя, – постановка рассказчиком вопросов и высказывание суждений, предваряющих вопросы и реакцию собеседника: «Возможно, вы спросите, почему я занялся кружком» [Литтелл 2014, 17]; «Догадываюсь, что у вас на уме: злобный тип, – думаете вы, – отвратительный тип, во всех смыслах мерзкий...» [Литтелл 2014, 23]. Эти вопросы направляют разговор, создают иллюзию диалогического характера повествования: рассказчик моделирует беседу с читателем и будто бы ставит себя в зависимость от реакции собеседника.



«Снисканию расположения» способствует также «континуальный» и достаточно интимный разговор с читателем: «Настроение у меня и правда поганое, наверное, из-за запоров» [Литтелл 2014, 13], «Вынужденная пауза, меня тошнит, я после продолжу. Еще одна печаль: желудок у меня отказывается принимать пищу, иногда после еды, иногда позже, без причины, просто так» [Литтелл 2014, 15]. Физиологичность, являющаяся постоянной составляющей повествования и указывающая на соматизацию душевных переживаний Максимилиана Ауэ, присутствует уже в первой главе, что готовит читателя к предельно личному характеру взаимодействия с нарратором, с тем, чтобы впоследствии внушить адресату-собеседнику мысль о тождественности героя-повествователя с ним.

Значительную часть первой главы составляет рассказ о послевоенной жизни героя. Нарратор внушает читателю, что он довольствуется своим настоящим положением – директора фабрики по производству кружева. Хотя производство и война имеют общие «точки схождения»: механизация, иерархия и строго отведенные обязанности, их принципиальная оппозиция – «созидание – уничтожение». С помощью детального рассказа о первых станках, своем кабинете, красоте процесса производства нарратор предлагает читателю разделить с ним эстетическое удовольствие от творчества, ввести его в круг своих интересов. Используя формулировки, которые мог бы применить любой начальник, он в очередной раз представляет себя как человека, похожего на всех и каждого: «Мастеру ответственному и старательному, у которого кружево не нуждается в дополнительной обработке, в конце года я выдаю премию; тех, кто приходит в цех с опозданием или подшофе, я наказываю. И мы отлично ладим друг с другом» [Литтелл 2014, 17].

Благодаря совокупности приемов, формирующих эффект *снискания расположения со стороны реципиента*, читатель переживает не только иллюзию полноправного участия в беседе, но и иллюзию свободного самоопределения: «Не думайте, я не пытаюсь вас ни в чем убедить: оставайтесь при своем мнении. Если теперь, спустя годы, я и решился писать, то в первую очередь для того, чтобы не вам, а себе кое-что прояснить» [Литтелл 2014, 12]. Также нарратор моделирует у читателя впечатление, что тот свободен от каких-либо обязательств перед рассказчиком: «И, кстати, пишу я не для вас, хоть к вам и обращаюсь» [Литтелл 2014, 15]. Подобный прием направлен на то, чтобы читатель оказался вовлечен, «втянут» в чтение, а также на то, чтобы нивелировать возможное сопротивление реципиента.

Несмотря на то, что герой-нарратор пытается завоевать расположение читателя, он подходит к своему военному прошлому, а также к вопросу своей сексуальной идентичности постепенно, часто прибегая к эвфемизации своей речи и фигурам *умалчивания*. Это следующий прием, с помощью которого нарратор моделирует восприятие читателя. Умалчиванием мы называем такой способ рассказывания, в котором нарратор посредством намеков, становящихся все более прямолинейными, подводит читателя



к пониманию необходимой информации: в отличие от «лакун» (Р. Ингарден) и «пустых мест» (В. Изер), умалчивание подразумевает то, что читатель не самостоятелен в восполнении повествовательных пробелов: неопределенность снимается постепенно, но не усилиями читателя, а благодаря все более очевидным намекам рассказчика. В начале повествования читатель не знает о том, какова роль Максимилиана Ауэ в военных действиях, только впоследствии догадываясь, что он совершал что-то ужасное. На протяжении рассказа о своей послевоенной жизни нарратор лишь упоминает о том, что он был участником военных действий, не говоря о своих функциях напрямую: «После войны я жил, не привлекая к себе внимания: слава богу, мне, в отличие от кое-кого из прежних сослуживцев, нет нужды писать мемуары...» [Литтелл 2014, 12]. Это первый пассаж, позволяющий читателю догадаться, что герой причастен к войне и после войны был вынужден скрываться. На примере отдельных высказываний покажем, каким образом рассказчик подводит читателя к окончательной догадке о своей роли в войне и еврейском геноциде.

- «На самом деле я с ним (с Гансом Франком) встречался, возможно, я расскажу об этом позже, если хватит мужества или терпения» [Литтелл 2014, 13]. В этой фразе герой-рассказчик сообщает о знакомстве с немецким государственным деятелем, генерал-губернатором Польши, организовавшим террор в отношении польского еврейского населения [см.: Хене 2003]. Упоминание данного исторического лица дает читателю возможность понять, что речь идет о Второй мировой войне, и рассказчик может быть причастен к событиям Холокоста.

- «Мне жалеть не о чем: я лишь выполнял свою работу <...> Да, в конце я, конечно, натворил дел, но я уже был сам не свой...» [Литтелл 2014, 13]. Данное высказывание нарратора говорит о том, что он был не просто свидетелем, но и действующим лицом в событиях военного времени.

- «Если я скоропостижно скончаюсь от инфаркта или апоплексического удара, и мои секретарши возьмут ключ и откроют ящик, их, бедняжек, самих удар хватит, и жену мою тоже: одних записей на карточках уже будет достаточно» [Литтелл 2014, 15]. Здесь мы видим апелляцию к третьим лицам («секретаршам» и жене), а описываемая степень их предполагаемой реакции указывает на причастность героя к истреблению людей.

- «Потом все поутихло: расстреливать перестали, да и в тюрьмы им сажать надоело» [Литтелл 2014, 18]. Данная реплика, высказанная в контексте рассказа о том, как Ауэ скрывался от правосудия, говорит о том, что он мог оказаться в числе расстрелянных или арестованных, что в свою очередь является свидетельством его причастности к чинам СС или непосредственного участия в убийствах.

- «Я коснусь лишь двух пьес, в которых мне удалось сыграть роль: ... войны с Советским Союзом и программы уничтожения, фигурировавшей в наших документах как “Окончательное решение еврейского вопроса”...» [Литтелл 2014, 20]. Несмотря на то, что в этом высказывании становится



окончательно понятно, к каким событиям имел отношение рассказчик, он по-прежнему избегает прямого наименования событий истребления евреев.

Аналогичным образом, с помощью эвфемизации и намеков, рассказчик подводит читателя к пониманию своей сексуальной идентичности

- «Я, кстати, женился безо всякой охоты, мягко говоря, но здесь, на севере, брак необходим, и с его помощью я упрочил положение в обществе» [Литтелл 2014, 18]. Из данного отрывка читателю становится понятно только то, что брак с женщиной рассматривается героем исключительно с точки зрения собственной выгоды.

- «Время от времени, ради сохранения мира в семье, я исполняю супружеский долг, добросовестно, без удовольствия, но и без отвращения» [Литтелл 2014, 19]. Допуская возможность чувства отвращения, рассказчик намекает либо на наличие сексуальных девиаций, либо на гомосексуализм.

- «Время от времени я возвращаюсь к прежним привычкам, но теперь в основном из соображений гигиены. Красивый юноша, скульптура Микеланджело – без разницы...» [Литтелл 2014, 19]. Данная реплика достаточно явно описывает сексуальные предпочтения рассказчика, однако, как и в случае речи о военном прошлом, герой избегает прямой номинации.

О своей послевоенной жизни нарратор повествует самым подробным образом. На главное – собственные преступления и эротические предпочтения – он лишь намекает. Это позволяет читателю заполнить повествовательные пробелы и воссоздать портрет героя-рассказчика. Разоблачив Ауэ, читатель оказывается уже не объектом направленной на него речи, но субъектом, реконструирующим события, таким образом освобождаясь от тотального подчинения нарратору. Также можно предположить, что нарратив формирует превосходство читателя над рассказчиком. Этому способствует и признание нарратором себя слабым и безучастным: «Если честно, то мне теперь мало что интересно... Возможно, я и за воспоминания-то принялся <...> чтобы проверить, сохранилась ли во мне способность чувствовать и страдать» [Литтелл 2014, 19]. Однако буквально в следующем абзаце читатель сталкивается с другой особенностью нарративной стратегии. Это *принуждение к ответственности*.

Рассуждение о геноциде евреев рассказчик начинает с критики письменных свидетельств участников Холокоста и их языку. Он характеризуется следующим образом: «избитые выражения», «слезливые повествования немецких авторов», «гнилая сентиментальность» [Литтелл 2014, 19]. Этому «безобразному, неживому языку» [Литтелл 2014, 19] рассказчик противопоставляет нацистские лозунги [9], например, принадлежащие П.К. Шмидту: «Находясь под покровительством министра фон Риббентропа, он писал то, что думал, мощно, хлестко: *еврейский вопрос – не вопрос гуманизма, не вопрос религии, это вопрос политической гигиены*. Теперь же глубокоуважаемый господин Карель-



Шмидт совершил настоящий подвиг, опубликовав четыре нудных тома о войне с Советским Союзом и ни разу не употребив слова еврей» [Литтелл 2014, 19]. Кроме того, нарратор обращается к историческому событию путча Рема («Ночи длинных ножей», расправе над руководителями штурмовых отрядов СА, подозреваемых Гитлером в мятеже [см.: Вишлев 2013, 364–365]). Рассказчик, таким образом, с одной стороны, шокирует читателя утверждением о бесполезности и лживости самооправдания бывших «палачей» и своего рода симпатией к их антисемитским высказываниям, а с другой стороны, подчеркивает, что для авторов такого рода произведений (Паула Кареля, Ганса Франка, Мабира) написание книги – способ получения личной выгоды и своего рода индульгенция. В противоположность «опошленным словам» и желанию получить выгоду, рассказчик противопоставляет другой вариант разговора о жертвах войны – «математический».

Математические рассуждения занимают особое место в первой главе «Благоволительниц». Основной способ передачи идеи об ужасах войны – статистика: «Средние суммарные показатели в моей задаче таковы: 572043 погибших в месяц, 131410 в неделю, 18772 в день, 782 в час и 13,04 в минуту каждого часа ... периода, длившегося, напоминаю, три года, десять месяцев, шестнадцать дней, двадцать часов и одну минуту. И пусть те, кто смеялся по поводу дополнительной минуты <...> уяснят, что это означает приблизительно еще 13,04 погибших...» [Литтелл 2014, 21–22]. После подробного пересчета потерь, рассказчик в ироничной манере предлагает несколько «упражнений» для читателя: «Возьмите наручные часы, отсчитывайте каждые 4,6 секунды по одному мертвецу <...> и попытайтесь представить себе, как они ложатся перед вами – один, два, три убитых. Отличное упражнение для медитации, убедитесь сами» [Литтелл 2014, 22]. Тем самым читатель привлекается к чудовищному опыту убийства тысяч людей. Здесь нарратор формирует у реципиента мысль о том, что убийство касается каждого человека, каждый причастен к преступлениям.

Рассказчик дает ответы на потенциальные вопросы читателя, касающиеся моральной ответственности: гражданин теряет не только право на жизнь, но и право не убивать. На предполагаемый читателем вопрос о разнице между убийством противника на поле боя и уничтожением безоружных людей рассказчик перефразирует марксистскую теорию отчуждения рабочего от продукта своего труда: «Подчиняющийся приказу также отчужден от результата своих действий» [Литтелл 2014, 24]. Для нарратора каждый – участник геноцида: «Виновен ли стрелочник на железной дороге, направивший поезд с евреями в сторону концлагеря? <...> То же самое касается и чиновников, реквизировавших квартиры для пострадавших от бомбардировок, <...> унтер-офицера хозяйственной администрации, снабжавшего бензином тайлькоманды СП, и Всевышнего, допустившего все это» [Литтелл 2014, 25]. Утверждая идею всеобщей вины, герой-рассказчик «переключается» на читателя, живущего в



послевоенную эпоху: «Я виноват, вы нет, тем лучше для вас. Но вы должны признать, что на моем месте делали то же, что и я <...> Если вы родились в стране или в эпоху, когда никто не убивает вашу жену и детей, но и не требует от вас убивать чужих жен и детей, благословите Бога и ступайте с миром. Но уясните себе раз и навсегда: вам, вероятно, повезло больше, чем мне, но вы ничем не лучше» [Литтелл 2014, 25].

Фрагмент, содержащий статистику и рассуждение о вине, необходимости и бюрократии, завершается фразой: «По-настоящему опасны для человечества я и вы. А если я не убедил вас, не читайте дальше: бессмысленно. Вы ничего не поймете и будете раздражаться, а толку – ни вам, ни мне» [Литтелл 2014, 26]. В этой фразе рассказчик в очередной раз требует от читателя участия в диалоге и признания вины. Вместе с тем эта фраза противоречит сказанному в начале главы: «Не думайте, я не пытаюсь вас ни в чем убедить; оставайтесь при своем мнении». В связи с этим мы можем утверждать, что адресат лишается свободы: у него изымается возможность и право не разделять точку зрения, «навязываемую» рассказчиком. На этом этапе читатель оказывается вынужден смотреть на события сквозь призму взгляда рассказчика, при этом признав в себе потенциального преступника. Как утверждает А.В. Татаринов, «он так яростно повествует о “худшем из миров” <...>, что читатель оказывается в риторическом нокдауне. Он не слышит никого и ничего, кроме бывшего офицера СС» [Татаринов 2015, 400].

Принуждение читателя к ответам влечет за собой окончательное самораскрытие рассказчика. На протяжении дальнейшего повествования исчезает необходимость в эвфемизации, и нарратор напрямую называет себя офицером СС, говорит о том, что предпочел бы быть женщиной, признается в ненависти к собственной матери и в любви к одной женщине, которую ему запрещено любить. Более того, именно в конце первой главы рассказчик ставит себя в пассивную позицию, признавая себя самого в большей степени жертвой, нежели субъектом военных преступлений: «Но я обманулся, моей доверчивостью воспользовались, чтобы совершать дела непотребные, грязные, я перешел через темные берега, и все это зло вошло в мою жизнь, и ничего уже не поправить никогда» [Литтелл 2014, 28].

В завершении первой главы рассказчик еще раз настаивает на тождественности с читателем: «Уж поверьте мне: я такой же, как и вы!» [Литтелл 2014, 28]. Неоднократное повторение последнего утверждения имеет своего рода «заклинательный» характер, вынуждая читателя к принятию позиции *единения с героем*.

Таким образом, к началу второй главы романа («Аллеманды») читатель приступает уже в новом «статусе», имея измененный горизонт ожидания. С нашей точки зрения, чтение главы «Токката» представляет собой (в соответствии с рецептивным замыслом романа) своего рода инициацию читателя. Вхождение в мир рассказчика, заполнение умалчиваний, допускаемых нарратором, переживание травматического принуждения формируют эффект единения рассказчика и реципиента, распознавания

читателем в себе потенциального преступника. Тем не менее, читатель проходит эту «инициацию» недобровольно: он оказывается насильно втянутым в травмирующий опыт чтения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишлев О.В. Ночь длинных ножей // Большая российская энциклопедия: в 35 т. / гл. ред. Ю.С. Осипов. Т. 23. М., 2013. С. 364–365.
2. Даниленко И. Способы постмодернистской реинтерпретации исторического документа в романе Джонатана Литтелла «Благоволительницы» // Филология и культура = Philology and Culture. 2018. № 4 (54). С. 141–152.
3. Зенкин С. Джонатан Литтелл как русский писатель // Иностранная литература. 2008. № 12. С. 200–211.
4. Ковалева Е.К. Проблема читателя: основные аспекты // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2011. № 2 (2). С. 162–173.
5. Литтелл Д. Благоволительницы: роман. М., 2014.
6. Мещерякова Л.А. «Преисподняя» в «Благоволительницах» Д. Литтелла: нарративные стратегии фантастического дискурса // Современный ученый. 2018. № 1. С. 46–49.
7. Неретина С.С. Лермонтов и Литтелл: семантика повторов // Культура и искусство. 2015. № 2. С. 157–170.
8. Татаринов А.В. Мировоззренческие стратегии в современном американском романе // Российский гуманитарный журнал. 2015. № 5. С. 395–406.
9. Хене Х. Черный орден СС. История охранных отрядов. М., 2003.
10. Эко У. Роль читателя: исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб., 2005.
11. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения / пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.
12. Яусс Х.-Р. К проблеме диалогического понимания / пер. с нем. Е.А. Богатыревой // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97–106.
13. Delorme J. Les Bienveillantes: une parole qui donne la voix au bourreau // Les bienveillantes de Jonathan Littell: Études réunies par Murielle Lucie Clément. Cambridge, 2010. P. 31–46.
14. Ferdjani Y. Les Bienveillantes: Le National-socialisme comme mal métaphysique // Les bienveillantes de Jonathan Littell: Études réunies par Murielle Lucie Clément. Cambridge, 2010. P. 263–277.
15. Viard B. Les silences des Bienveillantes // Les bienveillantes de Jonathan Littell: Études réunies par Murielle Lucie Clément. Cambridge, 2010. P. 73–86.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Danilenko I. Sposoby postmodernistskoy reinterpretatsii istoricheskogo dokumenta v romane Dzhonatana Littella “Blagovolitel’nitsy” [The Ways of



Postmodernist Reinterpretation of a Historical Document in Jonathan Littell's Novel "The Kindly Ones". *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture*, 2018, no. 4 (54), pp. 141–152. (In Russian).

2. Jauß H.-R. Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya [The History of Literature as a Literary Provocation]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1995, no. 12, pp. 34–84. (Translated from German to Russian by N. Zorkaya).

3. Jauß H.-R. K probleme dialogicheskogo ponimaniya [Towards an Issue of Dialogical Understanding]. *Voprosy filosofii*, 1994, no. 12, pp. 97–106. (Translated from German to Russian by E.A. Bogatyreva).

4. Kovaleva E.K. Problema chitatelya: osnovnyye aspekty [The Problem of the Reader: Basic Aspects]. *Naukovi zapysky Kharkivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni H.S. Skovorody*, Series: Literaturoznavstvo, 2011, no. 2 (2), pp. 162–173. (In Russian).

5. Meshcheryakova L.A. "Preispodnyaya" v "Blagovolitel'nitsakh" D. Littella: narrativnyye strategii fantasticheskogo diskursa ["The Underworld" in J. Littell's "Les Bienveillantes": Narrative Strategies of Fantastic Discourse]. *Sovremennyy uchenyy*, 2018, no. 1, pp. 46–49. (In Russian).

6. Neretina S.S. Lermontov i Littell: semantika povtorov [Lermontov and Littell: the Semantics of Repetitions]. *Kul'tura i iskusstvo*, 2015, no. 2, pp. 157–170. (In Russian).

7. Tatarinov A.V. Mirovozzrencheskiye strategii v sovremennom amerikanskom romane [The Worldview Strategies in Modern American Novel]. *Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal*, 2015, no. 5, pp. 395–406. (In Russian).

8. Zenkin S. Dzhonatan Littell kak russkiy pisatel' [Jonathan Littell as a Russian Writer]. *Inostrannaya literatura*, 2008, no. 12, pp. 200–211. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Delorme J. Les Bienveillantes: une parole qui donne la voix au bourreau ["The Kindly Ones": a word that gives voice to the executioner]. *Les bienveillantes de Jonathan Littell: Études réunies par Murielle Lucie Clément* [Les Bienveillantes de Jonathan Littell. Murielle Lucie Clément (ed.)]. Cambridge, 2010, pp. 31–46. (In French).

10. Ferdjani Y. Les Bienveillantes: Le National-socialisme comme mal métaphysique ["The Kindly Ones": National Socialism as a Metaphysical Evil]. *Les bienveillantes de Jonathan Littell: Études réunies par Murielle Lucie Clément* [Les Bienveillantes de Jonathan Littell. Murielle Lucie Clément (ed.)]. Cambridge, 2010, pp. 263–277. (In French).

11. Viard B. Les silences des Bienveillantes [The Silences of "The Kindly Ones"]. *Les bienveillantes de Jonathan Littell: Études réunies par Murielle Lucie Clément* [Les Bienveillantes de Jonathan Littell. Murielle Lucie Clément (ed.)]. Cambridge, 2010, pp. 73–86. (In French).

(Monographs)

12. Eco U. (author), Serebryanyy S.D. (ed.). *Rol' chitatelya: issledovaniya po*



semiotike teksta [The Role of the Reader: Research into the Semantic of a Text]. St. Petersburg, 2005. (Translated from English and Italian to Russian by S.D. Serebryanyy).

Жиронкина Евгения Сергеевна, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский гуманитарный институт. Научные интересы: теория литературы, рецептивная эстетика, современная зарубежная литература, французская литература.

E-mail: PastorJoseph@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2346-9368

Evgeniya S. Zhironkina, Ural Federal University.

Postgraduate student at the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Institute of Humanities. Research interests: theory of literature, reader-response criticism, modern foreign literature, French literature.

E-mail: PastorJoseph@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2346-9368

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00082

А. Сьвесьциак (Катовице, Польша)

МЕЛАНХОЛИЯ В НОВЕЙШЕЙ ПОЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация. В статье анализируется польская поэзия конца XX – начала XXI в., рассматриваемая с учетом категории меланхолии. До момента, когда в польской литературе началась эпоха вовлечения в общественно-политическую активность, в ней преобладали категории, соотнесенные с эстетикой ностальгии, а именно меланхолии. Это была первая реакция литературы на ситуацию, связанную с ощущением аксиологической, эпистемологической и общественной угрозы, типичной для культуры позднего капитализма. Поскольку меланхолия является категорией в первую очередь психологической, она теснее сопряжена с модернистским, чем с постмодернистским способом мышления. Из этого вытекает тот факт, что чаще встречаются поэтические проявления модернистской меланхолии. Среди них самой убедительной версией поэтической меланхолии представляются т.н. старье мастера – Ярослав Марек Рымкевич или Тадеуш Ружевиц. Оба они не стремятся к компенсации потери – как Чеслав Милош или Збигнев Херберт – культивированием нематериальных ценностей. Они привязаны к своей утрате, которая организует их мышление и язык. Поэзия Ружевица доказывает, что меланхолия не обязательно является пассивной категорией, она для поэта прежде всего инструмент критики культуры. Рымкевич же благодаря меланхолии серьезно переоценивает свое раннее культурное мировоззрение: он переходит от языка культуры к «языку природы». Среди поэтов, дебютировавших после 1989 г, самыми меланхолическими – а меланхолия образует суть всего их творчества – оказываются Марцин Светлицки и Эугениуш Ткачишин-Дычки. Субъект первого из них все более исчезает, растворяется, информируя о следующих состояниях своей «пост-жизни». Поэтический мир второго крайне монотонен, а его субъект одержим идеей смерти, болезни и бездомности. Самым важным автором в области польской постсовременной «меланхолии» является Анджей Сосновски. Традиционно переживаемое экзистенциальное отсутствие заменяется у него философией языка, связанной с философией смерти – от аллегории Вальтера Беньямина до деконструкции Жака Деррида. Отсутствие является здесь сутью языка, освобожденного от эссенциальности.

Ключевые слова: меланхолия; современная польская поэзия; формы поэтической меланхолии.

А. Świeściak (Katowice, Poland)

Melancholy in the Newest Polish Poetry

Abstract. The article deals with Polish poetry at the turn of the 21st century from the perspective of its important category such as melancholy. Before the era of “involvement” began in Polish literature, it had been dominated by the categories firmly rooted in the aesthetics of nostalgia, and melancholy in particular. It was the first reaction of Polish literature to the situation resulting from the axiological, epistemological and social threat typical of the culture of late capitalism. Due to the fact that melancholy is a primary psychological category, it adheres more to modernist than postmodernist think-

ing. Thus we are likely to find more modernist poetical melancholy than postmodernist one. As for the former, the most existentially convincing version of poetic melancholy is represented by the so-called “old masters”, such as Jarosław Marek Rymkiewicz or Tadeusz Różewicz. Both poets do not strive to compensate for losses – like Czesław Miłosz or Zbigniew Herbert. Różewicz’s poetry proves that melancholy does not necessarily have to be a “passive” category, it is primarily a tool for criticism of culture. On the other hand, thanks to melancholy, Rymkiewicz seriously reevaluates his previous cultural worldview – it changes from the language of culture to the “language of nature”. Among the poets debuting after 1989, the most melancholic (this being this is the principle of all their works) are Marcin Świetlicki and Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. The subject of Świetlicki is constantly and increasingly disappearing, he dissolves, reporting subsequent states of his “post-life”. The poetic world of Tkaczyszyn-Dycki is extremely monotonous, his subject is obsessed with the idea of death, illness and homelessness. Probably the most important poetic representative of Polish postmodernist melancholy is Andrzej Sosnowski. The traditionally experienced existential lack is replaced here by “lethal” philosophies of language – from Benjamin’s allegory to Derridean deconstruction – the lack is the “essence” of the language freed from essentiality.

Key words: melancholy; contemporary Polish poetry; forms of poetic melancholy.

Поскольку преемственность польской поэзии конца 80-х гг. и всего следующего десятилетия можно измерить ее тематически-стилистической доминантой, которая была задана так называемой литературой малых родин (как польская поэзия 1990-х гг. и начала XXI в. – хотя, конечно, не вся), она укладывается в такую же преемственную категорию меланхолии.

Ситуация изменилась только около 2010 г., когда прокатилась волна дебютов авторов, рожденных в конце 80-х и в начале 90-х гг. Меланхолическая дикция (хотя все еще активная) начала уступать так называемой ангажированной поэзии, представители которой не отделяют эстетическую сферу от общественных, политических, экономических отношений, и поэзии, проводящей разного рода эксперименты, в том числе с новыми медиа. В первом случае меняется концепция поэтического языка, который понимается уже не как автономное явление, но входит в различные отношения с разного рода общественными кодами.

В Польше ранним признакам господства стихии меланхолии в поэзии после 1989 г., предшествовали работы из области эстетики и культурологии, среди прочих назовем исследования Анны Зайдлер-Янишевской [Zajdler-Janiszewska 1996], Алиции Кучиньской [Kuczyńska 1999]. Наибольшее влияние на мышление в категориях меланхолии имели, однако, книги Марека Беньчика, которые содержали не только культурологический анализ, но сами были написаны в стиле «*écriture mélancolique*» – наибольшее значение имела номинация его книги *Меланхолия. О тех, кто никогда не исполнит утраты (Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* [Bieńczyk 1998]) на самую главную польскую литературную премию – «Нике».

Меланхолия в польской поэзии после 1989 г. развивается такими же путями, как европейская культура конца XX – начала XXI в., и является результатом ощущения угрозы, вытекающей из нарушения обязывающих аксиологических и эпистемологических принципов, болезни историзма, которой сопутствует потеря веры в историю, отсутствия общественной стабильности (Чарльз Гидденс называет это «обществом риска») и, нако-



нец, из развитого капитализма, приносящего консумпционистскую философию свободного рынка ценностей-товаров.

Прежде чем этот набор общественно-экономических условий смог привести к образованию эмансипированной поэзии, требующей перемены актуального состояния вещей, звучит поэзия, размышляющая над потерей (понимаемой, если рассуждать в общих категориях, как дезактуализация существующей в современности модели культуры и характерного для нее сильного, хотя уже подвергающегося распаду субъекта). Эти поэтические модели не ищут новых решений, но эстетически компенсируют культурную, общественную, этическую, а прежде всего переживаемую в экзистенциальных категориях утрату. Поскольку утрата является понятием, истоки и последствия которого находятся в области психологии, меланхолия связана с мышлением, характерным в большей степени для модернизма, чем постсовременности. Именно поэтому среди польских поэтов-меланхоликов мы найдем большее число авторов, которых следовало бы интерпретировать в контексте модернизма и которые используют традиционные способы концептуализации и изображения меланхолии, чем постмодернистов, применяющих и одновременно отменяющих ее классический дискурс.

Меланхолизацию новейшей литературы следует понимать как следствие ее трудностей с самоопределением в новых, рыночных условиях позднего капитализма, захватывающего и автономное пространство культуры (он называется часто когнитивным капитализмом). Можно, однако, понимать ее также как пространство сопротивления, шанс на критическую саморефлексию и убежище. Тогда меланхолизация оказывается проявлением кризиса и одновременно попыткой его преодоления – хотя лишь на элементарном уровне, достигаемом благодаря индивидуальной компенсации.

Преобладание в Польше после 1989 г. именно меланхолической поэзии определилось, с одной стороны, творчеством старых мастеров, которые вступили в это время в свой сенильный период (речь идет о таких поэтах, как Збигнев Херберт, Ярослав Марек Рымкевич, Тадеуш Ружевиц), и поэтов среднего поколения – в их числе все более склоняющиеся к меланхолии авторы, принадлежащие к Новой волне (Рышард Крыницки, Юлиан Корнхаузер, Станислав Бараньчак). С другой стороны, повлияли на это явление «сильные дебюты» времени перемен, которые только в самом начале могли рассматриваться в категориях констатации способов проявления общественного и политического ангажирования, а также утверждения нового, свободного от этических и общественных обязанностей письма. Как вскоре оказалось, это были дебюты, которые очень плавно вписались в польскую поэтическую традицию.

Многие дебютировавшие в это время поэты не имели почти ничего общего со стихией меланхолии (в том числе большинство авторов поколения «брулиона»: Милош Беджицки, Гжегож Врублевски, Кшиштоф Яворски, Марцин Сендецки, а также поэты, предпринимающие попытки языкового эксперимента: Тадеуш Пуро, Адам Здродовски, или даже причастные к классицистской традиции «поэты ценностей»: Ярослав Клейноцки, Кшиштоф Келер и позже Войцех Венцель). Однако меланхолия проявилась в творчестве самых ярких среди них, распознаваемых как эталоны



поэтического «сдвига» – речь идет о Марцине Светлицком, а также, как тогда казалось, ориентированном на классицизм (и даже барокко) Эугениуше Ткачишине-Дыцком или постсовременном (хотя не так определяемом в самом начале) Анджее Сосновском.

Позицию поэтической меланхолии укрепили следующие дебютанты, рожденные в поздние 1960-е, в 1970-е и в начале 1980-х: Ежи Ярневич, Мажанна Богумила Келяр, Дариуш Сыска, Бартломей Майзель, Анджей Невядомски, Мариуш Гжебальски, Мацей Мелецки, Гжегож Ольшаньски, Роман Хонет, Томаш Ружицки, Яцек Гуторов, Катажина Эва Зданович, Радослав Коберски, Мацей Возняк, Йоланта Стефко, Юлия Федорчук, Мацей Роберт, Яцек Делень, Юлия Шыховяк, Лукаш Ярош, Йоанна Лех, Рафал Гавин – и по крайней мере еще несколько менее известных поэтов, которые, однако, издают книги в важных для молодых читателей издательствах.

Меланхолия в поэзии, хотя она строится в значительной мере на унификации, размывании своеобразия, вытекает из различных источников, оперирует различными поэтологическими приемами и мотивами, использует разные типы языковой энергии и отсылает к дифференцированным пластам эстетического самосознания. Ту линию, которая оказывается наиболее убедительной с экзистенциальной точки зрения, представляют возрастные поэты.

Об элегичности позднего творчества поэтов последнего десятилетия века (среди прочих – Чеслава Милоша, Збигнева Херберта, Тадеуша Ружевица и Станислава Бараньчака) писала Анна Легежиньска в книге *Жест прощания. Очерки поэтического элегично-иронического сознания* [Legężyńska 1999]. Она указывала, каким образом модель поэзии и свойственный ей климат сентиментального прощания связаны здесь с «новой элегичностью», являющейся смесью возвышенности и (авто)иронии.

Обе эти категории не чужды меланхолии; возвышенное является ее естественной эстетической аурой: благодаря ей предмет утраты объективируется, кажется независимым от переживающего это возвышенное субъекта (вопреки концепции Канта), «настоящим». Ирония же, понимаемая как метод восстановления утраченной аутентичности, может стать лекарством против меланхолии – как понимает ее Жан Старобиньски [Starobiński 1960], и такую функцию она выполняет, по мнению Легежиньской, в поэзии «пожилых поэтов» – или, наоборот, является способом осознания собственной неизбежной неаутентичности – как ее рассматривает Поль де Ман, и такое применение она находит у младших поэтических меланхоликов, прежде всего тех, которые причастны к постсовременности.

Иначе, чем в творчестве Милоша или Херберта, где утрата компенсируется принимаемые и утверждаемые ими культурные и религиозные ценности, в поэзии Ружевица, с самого начала ориентированной на мотив утраты, отсутствия чего-либо – первичному, опережающему утрату, меланхолия предлагает свой язык. На этом языке можно говорить о противоречиях современной культуры, кондиции субъекта, «о том, что невыразимо, но, несмотря на это, требует выражения», что близко «отрицательной эпифании» – такого рода отрицательная эпифания касается, например, исчезающей, но и поддерживаемой в поэтике отрицания метафизики, уходящей поэзии (поэзии после конца поэзии), неэстетической красоты или



полной противоречий веры.

Меланхолия в лирике Ружеви́ча дает также инструменты для критики культуры. Тем, что служит в его творчестве первым и самым существенным объектом утраты, является отрицаемая катаклизмами XX в. (а по сути дела – куда более ранними) модель культуры, понимаемой как мир аксиологического и эстетического порядка. В своих книгах поэт все более напоминает созданного Жаном Бодрияром апокалиптика, который предвещает конец мира, празднующего собственную прозрачность как симулякра. Точкой отсчета является здесь не столько память о до-ироническом времени, сколько стремление вернуться к нему.

Последние книги (особенно *Kup kota w worku [work in progress]*) создают картину освобожденного из-под контроля, стремительно распространяющегося, переполненного обыденностью языка, адекватного тривиальности культуры, от которой субъект только иногда, но зато резко отмежевывается (*Credo*).

На противоположном полюсе от меланхолии, работающей в авангардной поэтике Ружеви́ча, помещается меланхолический классицизм стихотворений Ярослава Марека Рымкевича. Несмотря на самые стандартные ее интерпретации, традиция и язык, т.е. великие умершие поэты, не влияют на нее только положительно, не выстраивают понимание, независимо от времени, но расщепляют субъект и язык, запуская работу меланхолии.

Мертвецы Рымкевича, его не до конца мертвые, но все еще живые трупы являются отвратительно телесными и лишенными речи существами. Сакральная каннибалистическая практика не приводит к ожидаемому «оживляющему» результату, тем более что важные для автора поэты, такие как Бака или Лесьмян, не становятся соединительным звеном «между давним и новым временем», поскольку Рымкевич входит с ними в поэтическое соревнование. Веру в бесконфликтное Вечное Теперь вытесняет облегчающая сознание утраты (прошедшего, языка, жизни) меланхолия.

В сборниках, появившихся после 1989 г. (начиная с книги *Мое по-смертное творение*), распад идеи универсальности культуры и эссенциальности мира виден все более выразительно, но одновременно появляется мысль, что природа может приготовить к уходу из мира сего намного более эффективно, чем культура.

Однако «более телесный язык», язык самого сущего, это следующий этап модернистского кризиса, автоиронического отчуждения от речи, по сравнению с механизмом защиты и гарантией получить обратно то, что утрачено.

В поэзии Станислава Бараньчака, Рышарда Крыницкого и Юлиана Корнхаузера меланхолия вытекает из иной почвы и имеет другие последствия.

Кажется, что самым меланхолическим среди них является Крыницки. Автор *Собирательного организма (Organizm zbiorowy)* с самого начала настроен на пустоту, отсутствие, уход, которые включаются в метафизические, основанные на противоположностях, отношения с нагромождением, разрастанием. Субъект ранних стихотворений Крыницкого замкнут в сети речи, и само стихотворение, которое не в состоянии вполне проявиться, определить собственные границы (расцветающая поэма, уничтожающие структуру скобки, создающие автодистанцию вопросы, автоотрицание),

кажется проявлением модернистского сомнения по отношению к возможностям языка.

Меланхолическая незавершенность существует в поэзии Крыницкого в материальном, осязательном, метафизическом и языковом измерениях – из этого вытекает существенная роль главного для его ранних стихотворений стилистического приема: оксюморона.

Субъект, согласно утверждению Фрейда [Freud 1991], интернализировал утрату, которая уже не относится к внешнему объекту и становится лакуной в структуре «я», размывая границы между внутренним и внешним. В книге *Камень, иней (Kamień, szron)* пустота, которая раньше отсылала к метафизике (соединяла метафизичность Запада и Дальнего Востока), приближается к состоянию, близкому постгуманистическому мышлению: образ космоса из заглавного стихотворения – это картина распада человеческого начала, иллюзии, энтропии.

Ни Бараньчака, ни Корнхаузера нельзя назвать «полноправными» меланхоликами, близкая меланхолии тональность появляется в их позднем творчестве, но – что существенно – это время именно после 1989 г.

Корнхаузер в 90-е гг. очень активно работает в области и поэзии, и критики. Он становится важной точкой отсчета для молодого поколения поэтов как автор не только спокойных, представляющих контемплиацию ухода в прошлое книг (*Kamyk i cień*, 1996; *Było, minęło*, 2001; *Origami*, 2007), но и, прежде всего, книг, идущих навстречу новым поэтическим языкам, которые используют стихию живой речи – я имею в виду книгу *Hurraaa!* Элегийность книг Бараньчака, которую отображает заглавие работы Анны Легежиньской – жест прощания, – непосредственна и декларативна. Похожее *desinteressement* по отношению к постсовременному миру редко проявляется по-другому, чем с использованием ностальгической и пессимистической дистанции.

В поэзии Бараньчака, как правильно подметил Петр Сливиньски [Śliwiński 2007], меланхолия оказывается в некоторой степени потенциальной, является пропущенным звеном, дополнением, которого требует, но не реализует план. Присутствующая в этой поэзии точность, аккуратная конструкция, формальный ригоризм не имеют ничего общего с расслабленной, разливающейся меланхолической фразой – хотя можно понять эти черты (как предлагает Сливиньски) как навязанный самому себе, против собственного убеждения, порядок. Среди различных концепций меланхолии можно найти подтверждение такому предложению (см. *Меланхолия I* Дюрера, ее герой находится среди инструментов, которые должны создать в нем чувство упорядоченности мироздания). Другое дело, что на поэзию после 1989 г. ни такого типа меланхолия, ни вообще поэзия Станислава Бараньчака не воздействовала в заметной степени.

Идеальным воплощением поэтической меланхолии является творчество одного из самых значимых поэтов периода трансформации – Марцина Светлицкого. Меланхолия оказывается основным ключом к пониманию его обширного, но – согласно принципам меланхолии, однородного творчества. Романтически-модернистский субъект, являясь яркой, преобладающей над всеми элементами произведения конструкцией, состоит из тревоги, фрустрации, отвращения, ресентиментов, скорби, адресатами которых являются близкие героя, но также из автоиронии.



Помещенный между миром живых и умерших живой труп, призрак, субъект-герой Светлицкого воспринимает мир как лишенный реального существования, как и он сам, пребывающий в состоянии постоянного стремления к концу существования (см. стихотворение *Музыка изнутри*): мир – это лимб, место ожидания спасения.

Следующие книги Марцина Светлицкого представляют собой отчеты из все более разжиженной постжизни (см. книги *Czynny do odwołania, Nieczynny, Wiersze wyprane, Nieoczywiste, Jeden*).

Вначале меланхолия этого автора кажется немного странной, поскольку в стихах, кроме холодных тонов в представлении мира и субъекта (*Zimne kraje*), появляются бунт и агрессия. Начиная с книги *Музыка середины (Muzyka śródka)*, печаль смягчается, повышается степень иронии, а также возникают внутри- и внетекстовые игры. Меланхолия оказывается здесь конструкцией с высокой степенью самосознания, но все еще находящейся на стороне модернистского опыта экзистенциально ориентирующегося субъекта.

Поэтический мир следующего яркого меланхолического поэта из тех, кто дебютировал после 1989 г., Эугениуша Ткачишина-Дыцкого, крайне монотонен. Однако среди современных поэтов этот автор (и его герой-субъект) в наибольшей степени одержим идеей смерти, болезни и бездостоинства.

В стихотворениях Дыцкого потеря лежит у самого истока речи, и из нее происходит поэзия. Подобным образом рождается субъект, который «потерял прежде, чем потерять» – так понимает меланхолию Жижек [Žižek 2001], реинтерпретирующий более привязанного к экзистенциальному контексту Фрейда. В отличие от Ружевица или Рымкевича, Ткачшин-Дыцки не пытается мифологизировать меланхолический *status quo*, он это состояние только экзистенциально мотивирует.

Особенности его субъекта-героя определяет образ болеющей и умирающей матери – потерянной прежде, чем она потеряна – и отсутствие отца. Это двойное отсутствие, которое все более материализуется, влечет за собой следующее. Поэзия Дыцкого – хоровод смерти: отсутствует и в текстах многократно заново умирает партнер героя, Лешек, все время вспоминаются умершие родственники, друзья. Особо привилегированным местом являются кладбища. Эти самые близкие к смерти мотивы, определяющие статус субъекта, обыгрываются в пространстве отращения, в области семиотического (того, что семиотично) – указывающего на невозможность подчинения «я», а также языка (зловонные стихи – *Ad benevolum lectorem* из книги *Peregrynarz*) процессам символизации.

Отсутствие отца – это одновременно отсутствие логоса-языка, власть семиотического определяет, таким образом, тоже язык: мантрические ретардации Дыцкого, прибавляющие ценности всему, что находится ниже уровня смысла (то, что является ритмом, инкантацией, и чему на языке психоанализа отвечает предсимволический контакт с травмой), – это попытка создания языка, идеально отвечающего смерти и, одновременно, имеющего цель защищать перед лицом смерти. Меланхолия является здесь осознанной сублимационной практикой.

Противоположный характер она получает в поэзии Анджея Сосновского, который деконструирует культурные мифы современности: цело-

го, прогресса, отвечающего самому себе идентитета, референциальности (адекватности слова и вещи). Обнажая мнимую эффективность меланхолической сублимации, Сосновский, парадоксально, поддерживает таким образом работу меланхолии в стихотворении.

Многократно подвергающиеся иронической депрециации модернистские культурные и языковые категории работают в поэзии Сосновского по принципу все менее заслуживающего доверия и в конце концов прозрачного механизма – они становятся героями spectacularных катастроф, которые, однако, не выводят их за пределы языка. Отсутствие, утрата, жажда, желание, однозначно ограниченные языковыми формами, лишлись явных экзистенциальных коннотаций и функционируют по принципу цитаты (или «цитаты цитаты»), хранящей следы своих внеязыковых потенций. Опосредованность оказывается здесь механизмом работы меланхолии.

Сосновский «копирует» ее модернистские концепции, не только указывая их первично экзистенциальное измерение, но и иронизируя на тему их постсовременных, эстетически самоосознающихся ностальгических версий – «Меланхолия? (Нет.)» (*Bebop de luxe* из книги *Konwoj. Opera*).

Опустошение языка, циркуляция вокруг его центра-пустоты, растворение смыслов в потенциальности речи (как в поэзии Джона Эшбери) – все это основывается на определенном сублимационном потенциале: участие в языковом дрейфе приносит удовольствие.

И дело не в восстановлении экзистенциальных, общественных, этических или эстетических «ценностей» – работа меланхолии не является в поэзии Сосновского восстановлением, она оказывается способом извлечения «сути» (состоящей в отсутствии сути) языка: именно потому что опирается на отсутствие, освобожден от эссенциальности, он оказывается почти всемогущим.

Постсовременная меланхолия возникает в своих следующих проявлениях в стихотворениях Мацея Мелецкого, Анджея Невядомского и в какой-то мере Кшиштофа Сивчика. Традиционно переживаемое отсутствие заменяется здесь, хотя в каждом отдельном случае по-своему, «смертельными» философиями языка (на первом месте – происходящей от Мориса Бланшо [см. Blanchot 1996]).

Стихи ставятся на границу отсутствия и избытка, переживают иллюзию мимесиса, но прежде всего для того, чтобы в конечном итоге отбросить миметическую власть языка (Бланшо говорит, что в конце концов смыслом каждой коммуникации оказывается автокоммуникация, поскольку мы находим контакт только с тем, что сами «вкладываем» в язык; см. там же). Отсутствие уже не причиняет боль и не слишком обременяет – оно в большей мере освобождает, разгружает язык и субъекта.

Отчасти по-другому ситуация складывается в поэзии Ежи Ярневича, Яцека Гуторова или Гжегожа Ольшаньского; эти авторы, хотя они одобряют изменения, которые приносит постсовременность (включая ее попкультурный пейзаж – выразительнее всего это видно у Ольшаньского), не отбрасывают утрату. Ностальгически-меланхолические тона их стихотворений являются результатом попытки совместить облегчающую чувство меланхолии философию языка и обременяющее давление «мелочей жизни».



Особое место занимает среди проявлений меланхолии творчество Яцека Денеля. Здесь модернистская формула меланхолии приводится совместно со всеми связанными с ней последствиями – особой риторикой и эстетизированием, и таким образом (как отмечает Анна Калу́жа [Kałuża 2010]) эта поэзия сама придает себе черты постмодернизма. Это современная меланхолия, становящаяся идеальным пастишем самой себе.

В большинстве остальных современных вариантов польской поэтической меланхолии преобладают различные варианты ее экзистенциального переживания и модернистской концептуализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bieńczyk M. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Sic!, 2002.
2. Blanchot M. *Wokół Kafki* / transl. K. Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
3. Felberg K. “Melancholia i ekstaza”. Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2009.
4. Freud Z. *Żaloba i melancholia*. Pospiszył K. Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
5. Hoffmann K. *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*. Szczecin; Bezręcze: Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury im. Henryka Berez, 2012.
6. “Jesień już Pani, a ja nie mam domu.” Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy / red. G. Jankowicz. Kraków: Krakowska Alternatywa, 2001. (In Polish).
7. Kałuża A. *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Wrocław: Biuro Literackie, 2010. (In Polish).
8. Kępiński A. *Melancholia [Melancholy]*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, 1979.
9. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki* / transl. A. Kryczyńska. Kraków: Universitas, 2009.
10. Kristeva J. *Czarne słońce. Depresja i melancholia* / transl. M.P. Markowski, R. Rzyński. Kraków: Universitas, 2007.
11. Kuczyńska A. *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warszawa: WFiS Uniwersytetu Warszawskiego, 1999.
12. Kunz T. *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków: Universitas, 2005.
13. Legeżyńska A. *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań: Biblioteka Literacka “Poznańskich Studiów Polonistycznych”, 1999.
14. *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego* / red. P. Śliwiński. Poznań: WBPICAK, 2011.
15. Pokarmy. *Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* / red. P. Śliwiński. Poznań: WBPICAK, 2012.
16. Starobinski J. *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*. Babel: Geigy, 1960. (Documenta Geigy. Acta psychosomatica. № 4).
17. Świat na brudno. *Szkice o poezji i krytyce* / red. P. Śliwiński. Warszawa: Pró-

szyński i S-ka, 2007.

18. Świeściak A. *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków: Universitas, 2010.

19. *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego* / red. P. Śliwiński. Poznań: WBPICAK, 2010.

20. Zeidler-Janiszewska A. *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*. Warszawa: Instytut Kultury, 1996.

21. Žižek S. *Melancholia i akt etyczny* / transl. M. Szuster // *Res Publica Nowa*. 2001. № 10 (173). S. 94–109.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Žižek S. *Melancholia i akt etyczny*. *Res Publica Nowa*, 2001, no. 10, pp. 94–109. (Translated from English to Polish by M. Szuster).

(Monographs)

2. Bieńczyk M. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warsaw, Sic! Publ., 2002. (In Polish).

3. Blanchot M. *Wokół Kafki*. Warsaw, Wydawnictwo KR Publ., 1996. (Translated from French to Polish by K. Kocjan).

4. Felberg K. “*Melancholia i ekstaza*”. *Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. Warsaw, Instytut Badań Literackich PAN Publ., 2009. (In Polish).

5. Freud Z. *Żaloba i melancholia*. Pospiszył K. Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło. Wrocław, Warsaw, Krakow, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Publ., 1991. (Translated from German to Polish).

6. Hoffmann K. *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*. Szczecin, Bezręcze: Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury im. Henryka Berez Publ., 2012. (In Polish).

7. Jankowicz G. (ed.). “*Jesień już Pani, a ja nie mam domu*.” *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*. Krakow, Krakowska Alternatywa Publ., 2001. (In Polish).

8. Kałuża A. *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przełomu 20 i 21 wieku*. Wrocław, Biuro Literackie Publ., 2010. (In Polish).

9. Kępiński A. *Melancholia*. Warsaw, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich Publ., 1979. (In Polish).

10. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Krakow, Universitas Publ., 2009. (Translated from English to Polish by A. Kryczyńska).

11. Kristeva J. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Krakow, Universitas Publ., 2007. (Translated from French to Polish by M.P. Markowski, R. Rzyński).

12. Kuczyńska A. *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warsaw, WFiS Uniwersytetu Warszawskiego Publ., 1999. (In Polish).

13. Kunz T. *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków, Universitas Publ., 2005. (In Polish).



14. Legeżyńska A. *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań, Biblioteka Literacka "Poznańskich Studiów Polonistycznych" Publ., 1999. (In Polish).

15. Śliwiński P. (ed.). *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*. Poznań, WBPIKAK Publ., 2011. (In Polish).

16. Śliwiński P. (ed.). *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*. Poznań, WBPIKAK Publ., 2012. (In Polish).

17. Śliwiński P. (ed.). *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa, Prószyński i S-ka Publ., 2007. (In Polish).

18. Śliwiński P. (ed.). *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. Poznań, WBPIKAK Publ., 2010. (In Polish).

19. Starobinski J. *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Series : Documenta Geigy, Acta psychosomatica, no. 4. Basel, Geigy, 1960. (In French).

20. Świeściak A. *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków: Universitas Publ., 2010. (In Polish).

21. Zeidler-Janiszewska A. *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*. Warszawa, Instytut Kultury Publ., 1996. (In Polish).

Свьесьциак Алина, Силезский университет в г. Катовице, Польша.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: новейшая польская поэзия, литературная компаративистика, литературная критика, критика перевода.

E-mail: philol.journal@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0459-1242

Alina Świeściak, University of Silesia in Katowice, Poland.

Dr hab., prof. Research interests: contemporary Polish poetry, literary criticism, comparative literature, critical translation studies.

E-mail: philol.journal@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0459-1242

Компаративистика Comparative Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00083

М.В. Каплун (Москва)

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ШВЕДСКОЙ КОМЕДИИ И. МЕССЕНИУСА В РУССКИХ ПЬЕСАХ 1670-Х ГГ. (на примере пьес И.Г. Грегори и Ю. Гивнера)*

Аннотация. В статье рассматривается возможность русско-шведских литературных связей второй половины XVII в. на примере пьес И. Мессениуса, И.Г. Грегори и Ю. Гивнера. В эпоху царствования Алексея Михайловича русско-шведские дипломатические отношения переходят в активную фазу. Свидетелями первых представлений на Руси становятся шведские дипломаты, из докладов которых можно узнать о становлении русского театра. На примере художественной структуры пьес деятелей Немецкой слободы в Москве Иоганна Готфрида Грегори и Юрия Гивнера («Артаксерово действо» 1672 г. и «Темир-Аксаково действо» 1675 г.), а также драматического наследия шведского историка и драматурга начала XVII в. Иоханнеса Мессениуса («Disa» 1611, «Blancamäreta» 1614 и др.) можно выявить ряд общих признаков, характерных для шведской и русской драмы XVII в. В пьесах Мессениуса и русских драматургов немецкого происхождения присутствует схожее построение прологов, сочетающих традиционное обращение к зрителю, краткий пересказ содержания и акцент на поучительном характере представления для зрителя. Принцип историзма (исторической аналогии) позволяет авторам связывать легендарные события с современностью. Шведская и русская драма XVII в. содержит единое понимание драматической формы, как комедии или развлекательного действия, вне зависимости от жанрового деления пьес. Рассмотрение первых русских пьес в контексте скандинавского драматического искусства дает возможность говорить о северо-европейском театре XVII в. и становлении ранней русской драмы последней трети XVII в.

Ключевые слова: Мессениус; Грегори; Гивнер; шведская драма; русская драма; историческая драма; придворный театр; комедия; XVII в.

М. V. Kaplun (Moscow)

Drama Principles of the Swedish Comedy of J. Messenius in Russian Plays of 1670s (On the Example of the Plays of J.G. Gregory and G. Hüfner)**

Abstract. The article examines the possibility of Russian-Swedish literary rela-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00014 А.

** The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-00014 А.



tions in the second half of the 17th century on the example of plays by J. Messenius, J.G. Gregory and J. Hüfner. In the era of the reign of Alexei Mikhailovich, Russian-Swedish diplomatic relations are entering in an active phase. Swedish diplomats become witnesses of the first performances in Russia, of which reports we can learn about the formation of the Russian theater. On the example of the literary structure of the plays of leaders from the German Quarter in Moscow, Johann Gottfried Gregory and George Hüfner (*Artaxerxes Action* in 1672 and *Temir-Aksakovo Action* in 1675) and the dramatic heritage of the Swedish historian and dramatist of the early 17th century. Johannes Messenius (*Disa* in 1611, *Blanckamäreta* in 1614) one can reveal a number of common signs characteristic of Swedish and Russian drama of the 17th century. In plays by Messenius and Russian playwrights of German origin, there is a similar construction of prologues combining traditional appeal to the audience, a brief retelling of the content and an emphasis on the instructive nature of the performance for the viewer. The principle of historicism (historical analogy) allows authors to connect legendary events with modernity. Swedish and Russian drama of the 17th century contains a common understanding of the dramatic form as a comedy or entertaining action, regardless of the genre division of the plays. Consideration of the first Russian plays in the context of Scandinavian dramatic art makes it possible to talk about the Northern European theater of the 17th century and the formation of early Russian drama in the last third of the 17th century.

Key words: Messenius; Gregory; Hüfner; Swedish drama; Russian drama; historical drama; court theater; comedy; 17th century.

Вопрос о русско-шведских литературных связях в конце XVII–XVIII вв. неоднократно ставился в ряде работ, посвященных произведениям русской литературы Петровского времени и шведской литературы Каролинской эпохи [Люстров 2006; Люстров 2012; Кан 1999]. В данном исследовании остановимся на творчестве шведского драматурга начала XVII в. Иоханнеса Мессениуса (Johannes Messenius, 1579–1636) и формировании ранней русской драмы последней трети XVII в. В эпоху царствования Алексея Михайловича русско-шведские дипломатические отношения переходят в активную фазу, связанную как с обострением отношений (Русско-шведская война 1656–1658 гг.), так и с мирными переговорами, о чем говорит ряд посольств в Московию с 1647 по 1674 гг. В 1647 г. в Московию было отправлено посольство королевы Кристины к царю Алексею Михайловичу с целью поздравить царя с восшествием на трон и, вместе с тем, подтвердить Столбовский мирный договор 1617 г., завершивший русско-шведскую войну 1614–1617 гг. [Шведское посольство королевы Кристины 1647]. В 1655 г. сменивший Кристину король Карл X Густав отправил в Москву послов, чья миссия заключалась в необходимости подтвердить мир с Россией и достичь с русским царем Алексеем Михайловичем союза, главной целью которого был раздел Польши между Швецией и Россией [Шведское посольство короля Карла X 1655]. В 1671 г. в Москву прибывает Адольф Эбершилд (Adolph Eberschildt) в качестве чрезвычайного посланника из Стокгольма [Дженсен, Майер 2016, 53]. Исходя из



наиболее современных исследований К. Дженсен и И. Майер, Эбершилд становится свидетелем первого русского спектакля на Руси, февральского балета «Орфей», о постановке которого мы узнаем из немецкой газеты «Nordischer Mercurius» за март 1672 г. [Дженсен, Майер 2016, 32]. Эбершилд остается в Москве до 1674 г., когда ко двору Алексея Михайловича прибывает Шведское посольство, которое возглавляет член государственного совета Густав Оксеншерн [Шведское посольство 1674]. В Москве Эбершилд знакомится с путешественником и дипломатом Яковом Рейтенфельсом [Дженсен, Майер 2016, 53–54]. Из «Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Московии» Рейтенфельса и донесений в Стокгольм Эбершила мы узнаем о начале театральной жизни в Московии [Рейтенфельс 1905; Дженсен, Майер 2016, 156]. Активное дипломатическое сотрудничество со Швецией, продолжительное нахождение шведского посланника в Московии дает возможность говорить о вероятном установлении русско-шведских культурных связей в XVII в. И особую роль в этом становлении могли играть первые театральные представления на Руси, тесно связанные с деятельностью Посольского приказа тех лет.

В октябре 1672 г. в селе Преображенском под Москвой открывается первое театральное здание Комедийная хоромина, репертуар которой разрабатывают деятели Немецкой слободы в Москве – пастор Иоганн Готфрид Грегори и переводчик Посольского приказа Юрий Гивнер (Георг Хюфнер) [см.: Тихонравов 1874, VI–XXIV; Каплун, 2019]. Пьесы И.Г. Грегори и Ю. Гивнера написаны на библейские и исторические сюжеты («Артаксерксово действо» (1672) ориентировано на Книгу Есфирь, «Темир-Аксаково действо» (1675) – на сюжет о противостоянии Тамерлана и Баязида I), включают в себя элементы придворной комедии и содержат отсылки к реальным политическим событиям тех лет. Принцип исторической аналогии использовался во многих западных пьесах XVII в., включая творчество И. Мессениуса. С 1611 г. Мессениус издал ряд исторических трудов («Chronicon episcoporum per sueciam», «Specula», «Retorsio imposturarum» и др.) [Форстен 1896, 147–148]. Но особую популярность в шведском обществе начала XVII в. снискали четыре драмы Мессениуса «Диса» (Disa, 1611), «Сигниль» (Signil, 1612), «Белая Лебедь» (Swanhuita, 1613), «Бланка и Маргарета» (Blanckamäreta, 1614) (на русский язык пьесы Ю. Мессениуса не переведены) [см: Messenius, Schück 1886]. Пьесы ставились в Швеции в течение всего XVII в. (и после смерти автора) с неизменным успехом. Особенностью художественного метода Мессениуса являлось сочетание исторической национальной тематики со сценами из народной жизни [Мелетинский 1987, 275–279]. Как основоположник шведской исторической драмы Мессениус черпал свое вдохновение в средневековых хрониках и фольклоре [Johannes Messenius 1917, 423].

Особое место в пьесах Мессениуса занимали прологи, где автор напрямую обращался к зрителю и рассказывал о грядущем действии. Пьеса «Диса» открывается прологом, в котором автор дает краткий обзор истории, творимой в Упсале, и приглашает зрителя к новой комедии с обраще-



нием к «благородным, священникам, прекрасным девам, честным матронам»: «WArer alle wälkomne til Vbsala by/ Och så til thenna Comoedia ny/ Adel/ Prester/ Kiöpmän och Jungfruer sköna/ Ärlighe Matroner/ hwar skal röna J sanning stoor nytto <...> Vthan hwadh som har hendt i Vbsala/ J Hednisk tidh för twtusend årh och wäl meer/ Som man klarlighen aff Krönikor seer/ <...> Kungen och hans Rådth gjorde i Vbsal beslwt/ Och sände Mandat kringh om Landet vth/ Thet befalte hwar Husfadhер slå til döda/ Them han vthan all nytto gaff födhа. När Disa thet beslwt aff sin Fadher förnam <...> WArer oss gunstigh/ hörer til medh flijth/ Giöra edher lustig haffua wij nyth» [Messenius 1611]. В «Blанckamäreta» (возможный перевод «Бланка и Маргарета»), посвященной эпизодам из шведской истории о двух королевах Бланке Намюрской из Швеции и датской принцессе Маргарете, пролог строится по той же схеме: «WÄlborne Herrar, Fruger tillijke, Wälachtade Män, Matroner slijke, Edle Jungfruger, dygdesamme Möör, Ährlige vngerswenner, iagh kundgiör Ehr summan på then Comoedia ny Som nu celebrera i Stocholms by The edle Studenter aff Slächt och dygdh <...> Christne och Hedningar tagit then weedh, Hålla Comoedier, hwilka lära Vnge Personer all dygdh och ähra, Skickelige seeder, och wärldzens sweek Förnimmer vngdomen i sådan leek, Thär aff the sigh en warnagel taga, Aff wärlden sigh ey låta bedraga <...> Månß Ladulås Konung i Swealan, Tre wäldige Söner thå hade han, Hårtigh Byrger, Erich och Waldemar, Byrger Cronan effter sin Herfar <...> Hwilka begynna skole thetta speel, På lust och löye blijffuer intet feel» [Messenius 1614]. Предисловия к пьесам у Мессениуса имели и воспитательное значение обращения зрителя к истории, как пище для ума и учебе на чужих ошибках. Отметим, что с началом Реформации в XVI в. в Швеции стала господствовать школьная драма, сюжеты которой были одобрены Мартином Лютером [Шведский театр 1967, 1136]. В своих пьесах Мессениус отказывается от догмата школьной драмы (в особенности моралите), но оставляет элементы морализаторства в прологах и эпилогах.

Прологи первых русских пьес также содержали обращение к зрителю, царю Алексею Михайловичу, при дворе которого происходило действие, и краткое описание спектакля. Например, «Артасерксово действо» И.Г. Грегори и «Темир-Аксаково действо» Ю. Гивнера открывались словами:

«О великий царю, пред ним же христианство припадает, великий же и княже, иже выю гордаго варвара попирает! <...> Что же есть дивно, яко Артаксеркс, аще и мертв, повелению твоему последует? Твое убо державное слово того нам жива представляет во образе отрока, хотяи вам сказати, како во свое время, мудростию, силою и советом царство свое утверждая, державы своя распространил есть, яко и арапы, индиане, дары принося, честь ему даяху, и самое счастье, яко раба, могл смиряти, и коликие подданныи от него себе благо восприимаху, я предивнаго счастья пременность много усмотряху, како гордость сокрушается и смирение венец приемлет, Астинь бо отвергается, Есфирь же приемлет коруну, и како Аман гордым есть в научение, его же честь, богатство и славу смиренный приемлет Мардохей» [Ранняя русская драматургия 1972, I, 104-105].



«По вашему царского величества милостивому указу мы паки покорно объявились и сколко мы можем въ юности своей выразумети объявити хощем – вкратце комедию преславного Темир-Аксака, буде Ваше царское величество милостию своею изволите от нас подданных и покорных младенцов послушать про все действия сей комидии, как вначале благочестие служило, а после и печальное время наступило» [Ранняя русская драматургия 1972, II, 59].

В русских прологах отчетливо виден морализаторский тон, призывающий не просто смотреть комедию, но воспринимать разыгрываемого действие как «научение». С традициями моралите, как одним из ведущих жанров Реформации, были хорошо знакомы немцы И.Г. Грегори и Ю. Гивнер.

Мессениус и первые русские драматурги обращались к легендарным или библейским сюжетам, которые были призваны содержать явные отсылки к событиям современности. Мессениус писал драмы в эпоху великодержавия политического величия Швеции, связанного со вступлением на престол Густава II Адольфа (1611) [Швеция 1903, 316–342]. Первая шведская историческая пьеса «Диса» была создана Мессениусом с опорой на краткие фразы из «Истории северных народов» (1555 г.) Улофа Магнуса [Marker, Marker 1996, 20; Олаус Магнус Гот 2019]. Мессениус развил сюжет переселения в связи с голодом, введя образ мудрой женщины и сказочные (невыполнимые) задания, с которыми она сталкивается [Тиандер 1915, 119]. «Диса» Мессениуса начинается с короткого пролога, в котором к действию присоединяются Тор, Один и Фригг. Асы недовольны тем, что люди не уважают их, поэтому за провинность они должны быть наказаны. На тинге король Упсалы решает убить всех не приносящих никакой пользы людей. Цель короля умиловать бога Одина, поэтому старики, инвалиды и больные должны быть принесены в жертву. Когда Дева Диса, дочь вождя Сигстена из замка Веннгарн, узнает об этом, она предлагает королю встречу, но из-за ряда условий, поставленных королем, ее прибытие в замок затрудняется. Диса не может явиться верхом или под парусом, ни одетой, ни раздетой, ни днем, ни ночью, ни во время возрастающей или убывающей луны. Мудрая Диса справляется с трудной задачей и решает вопрос с голодом, отправив фермеров с урожаем ржи в Норрланд, где можно найти средства к существованию. Каждый год фермеры возвращаются в Уппсалу и платят налоги королю [Messenius 1611]. В 1611 г. началась война Швеции с Данией, получившая название «Кальмарская война» (1611–1613), которая продлилась два года и стала известной, благодаря одной из самых кровопролитных битв в истории Северной Европы [см.: Форстен 1893]. В этот же период разгорелась русско-шведская война (1610–1617), имевшая целью оттеснить русских от Балтийского моря и посадить на русский трон шведского королевича Карла Филиппа [см.: Форстен 1893]. В этом контексте обращение к Одину, как богу войны и победы в пьесе, могло содержать исторический подтекст.

Первые русские драматурги И.Г. Грегори и Ю. Гивнер, творившие при дворе Алексея Михайловича, активно использовали исторические па-



раллели в своих пьесах. В «Артаксерковом действе» на сюжет из Книги Есфирь мудрый и щедрый персидский царь Артаксеркс в восприятии современников соотносился с самим Алексеем Михайловичем, а Есфирь и Мардохей с его второй супругой Натальей Кирилловной Нарышкиной и ее воспитателем влиятельным боярином, главой Посольского приказа Артамоном Сергеевичем Матвеевым. В прологе обращение к царю Алексею Михайловичу, как наследователю монархической традиции, было призвано легитимировать власть второго Романова на престоле: «Ты самодержец, государь и обладатель всех россов, еликих солнце весть, великих, малых и белых, повелитель и государь Алексей Михайлович, монарха един достойный коре-не престолу и власти от отца, деда и древних восприяти и оным наследствовати» [Ранняя русская драматургия 1972, I, 103; см.: Каплун 2018, 169–170]. Помимо этого в «Артаксерковом действе» можно обнаружить отсылки к Персии XVII в., дипломатические отношения с которой стали налаживаться в 1660-х гг. В предисловии авторы просят царя Алексея Михайловича оказывать милость не только Персии, но и немцам: «Тогда не на Персию лучь своего милосердия послещи, но во время оно да будут Артаксерковы люди точию немцы» [Ранняя русская драматургия 1972, I, 105].

«Темир-Аксаково действо» Ю. Гивнера, повествующее о войне Тамерлана и турецкого султана Баязида, становится еще более политизированным, отражая ухудшение отношений с Турцией во времена царствования Алексея Михайловича. «Темир-Аксаково действо» открывается прологом, где в духе прологов Мессениуса говорится о воспитательном значении театральных представлений, изображающих исторические события: «Комедия нарицается мастерством потому, что она не токмо живых персон в речении и ризах показывати (может), но и многие потемные и разумительные дела, паче действия приводит, чтобы всего злодейства отстать и ко всему благому приставать» [Ранняя русская драматургия 1972, II, 59–60]. Первое действие, первое явление (в оригинале сень) начинается со стремительного полета бога войны Марса, который «своею воинскою свещею на перед выступит па позорище и речет яростию»: «Гром и большой пушечной наряд, град и стрельяние из мушкетов гранат, и ракеты огненные, молния и град, подкоп и разорвание! Все ли почиваете?» [Ранняя русская драматургия 1972, II, 60]. В русской пьесе Тамерлан (Темир-Аксак) предстает перед зрителями как добродетельный защитник христиан от жестокого гордого султана Баязида I. В 1670-х гг. начинается русско-турецкая война (1672–1681), и историческая пьеса о сокрушительном разгроме могущественного турецкого султана Баязета (Баязида I) в 1402 г. приобретает особое звучание на русской сцене [Ранняя русская драматургия 1972, II, 10].

Первые русские пьесы именуются комедией вне зависимости от жанрового деления и происходящих на сцене событий (трагических или комических), что обусловлено пониманием комедии как любого представления на Руси [Берков 1955, 280–299]. И. Мессениус рассматривал свои пьесы



как «веселые комедии». Пьеса «Диса» получает именование комедия (или новая комедия), о чем говорит заглавие и пролог пьесы: «Thet är en lustigh *Comoedia*» (Это веселая комедия), «WArer alle wälkomne til Vbsala by/ Och så til thenna *Comoedia* ny/» [Messenius 1611]. Пьеса «Blanckamäreta», напротив, именуется «правдивой трагедией», вынесенной в заглавие: «Thet är En Sanfärdigh TRAGOEDIA» (Это правдивая трагедия). Однако в прологе Мессениус трижды характеризует пьесу как «комедию»: «Ehr summan på then *Comoedia*», «Hålla *Comoedier*», «Här om hållß then *Comoedia* i dagh» [Messenius 1614]. Можно сделать предположение, что Мессениус трактует комедию как поучительное представление, призванное не только образовать, но и развлечь зрителя. В прологах «Артаксеркова действа» и «Темир-Аксакова действа» есть указание именно на комедию, творимую при дворе русского царя: «И аще детское сие *комедиа* недостойно зрение очес ваших, обаче милосердием своим недостатки наши презри [Ранняя русская драматургия 1972, I, 105]. «Падаем до земли к ногам Вашего царского величества и милосердия просим, чтоб нас в той *камедии* про Темир-Аксака не осудили, естли мы в чем прибавим или убавим и просим милосердно выслушать» [Ранняя русская драматургия 1972, II, 60].

Типологическое сопоставление пьес И. Мессениуса, И.Г. Грегори и Ю. Гивнера позволяет выявить ряд общих признаков, характерных для драмы XVII в.: схожее построение прологов, единое понимание драматической формы, соблюдение принципа историзма (исторической аналогии). Рассмотрение первых русских пьес в контексте скандинавского драматического искусства дает возможность говорить о северо-европейском театре XVII в. и становлении ранней русской драмы последней трети XVII в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берков П. Н. Из истории русской театральной терминологии XVII–XVIII веков // Труды отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ). Т. 11. Л., 1955. С. 280–299.
2. Дженсен К, Майер И. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М., 2016.
3. Кан А. Шведско-русские культурные связи в XVII–XVIII вв. // Царь Петр и король Карл. Два правителя и их народы / пер. с швед. В. Возгрина. М., 1999. С. 226–243.
4. Каплун М.В. Первые пьесы русского театра и эстетические взгляды пастора Иоганна Готфрида Грегори // Герменевтика древнерусской литературы: сборник 18 / отв. ред. О.А. Туфанова. М.; Берлин, 2019. С. 12–180.
5. Каплун М.В. Символика солнца в пьесах Иоганна Готфрида Грегори // Вестник славянских культур. 2018. Т. 47, март. С. 169–177.
6. Люстров М.Ю. Война и культура: русско-шведские литературные параллели эпохи Северной войны. М., 2012.
7. Люстров М.Ю. Русско-шведские литературные связи в XVIII веке. М., 2006.
8. Олаус Магнус Гот. История северных народов / пер. с лат., комментарии



Я. Лапатка. 2019. URL: http://www.vostlit.info/Texts/rus17/Olaus_Magnus/per.phtml (дата обращения: 15.09.2020)

9. Мелетинский Е.М. Шведская литература // История всемирной литературы: в 8 т. / М., 1983–1994. Т. 4. 1987. С. 275–279.

10. Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в.: в 5 т. М., 1972.

11. Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу тосканскому Козьме третьему о Московии / с латинского перевел Алексей Стакевич. М., 1905.

12. Тиандер К. Шведские сказания // Датско-русские исследования. Петроград, 1915. С. 114–134.

13. Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 гг. В 2 т. Т. I. СПб., 1874.

14. Форстен Г.В. Акты и письма к истории Балтийского вопроса в XVI и XVII столетиях: в 2 вып. Вып. 2. СПб., 1893.

15. Форстен Г.В. Мессений, Иоанн // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907. 1896. С. 147–148. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95%D0%9C%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%98%D0%BE%D0%B0%D0%BD%D0%BD (дата обращения: 3.03.2020).

16. Шведский театр // Театральная энциклопедия / гл. ред. П.А. Марков. Т. 5. М., 1967. Стб. 1136.

17. Шведское посольство королевы Кристины к царю Алексею Михайловичу 1647 года. URL: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.serebryanye-dary-praviteley-shvetsii-rossiyskim-gosudaryam-v-xvii-veke/shvedskoe-posolstvo-korolevy-kristiny-k-tsaryu-alekseyu-mikhaylovichu-1647-goda/> (дата обращения: 3.03.2020).

18. Шведское посольство короля Карла X Густава к царю Алексею Михайловичу 1655–1658 годов. URL: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.serebryanye-dary-praviteley-shvetsii-rossiyskim-gosudaryam-v-xvii-veke/shvedskoe-posolstvo-korolya-karla-kh-gustava-k-tsaryu-alekseyu-mikhaylovichu---1655-1658-godov/> (дата обращения: 3.03.2020).

19. Шведское посольство 1674 года. URL: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.serebryanye-dary-praviteley-shvetsii-rossiyskim-gosudaryam-v-xvii-veke/shvedskoe-posolstvo--1674-goda--dary-korolya-karla--xi--tsaryu-alekseyu-mikhaylovichu/> (дата обращения: 9.03.2020).

20. Швеция // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907. 1903. С. 316–342. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95%D0%A8%D0%B2%D0%B5%D1%86%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 8.03.2020).

21. Johannes Messenius // *Svenskt biografiskt lexicon*. 1917. Bd. 25. S. 423.

22. Marker F.J., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre. Cambridge, 1996.

23. Messenius J. Blanckamäreta. Thet är En Sanfärdigh Tragoedia Om the gruffelighe Mordh, som Konungh Byrger, af Drotning Märetes tilskyndan på sine Brödher: och Konungh Magnus Smeeck på sin Son, genom Drotningh Blanckes råd och dådh, i Swerige fordom bedreffuo. Tryckt i Stocholm af Chr. Reusner. Åhr c1o Ioc XIV. 1614.



URL: https://arkivkopia.se/sak/littbank-MesseniusJ_Blanckamareta (дата обращения: 8.03.2020).

24. Messenius J. Disa. Thet är en lustigh Comoedia/ om then förständighe och höghberömde Sweriges Drotningh Frw Disa/ Hwilken sanferdelighen på Rim vthsatt/ och hållen ähr i Ubsala Marknad/ nemligen then 17. och 18. Februarij/ Åhr effter Gudz bördh 1611/. Tryckt vthi Stockholm aff Anund Olufsons Arffuingar/ Åhr 1611. URL: https://arkivkopia.se/sak/littbank-MesseniusJ_Disa (дата обращения: 8.03.2020)

25. Messenius J., Schück H. Johannes Messenius samlade dramer: 1-2 p. Upsala, 1886.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Johannes Messenius. *Svenskt biografiskt lexicon*. 1917, vol. 25, p. 423. (In Swedish).

2. Kaplun M.V. Simvolika solntsa v p'yesakh Ioganna Gotfrida Gregori [The Symbolism of the Sun in Johann Gottfried Gregory's Plays]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2018, vol. 47, March, pp. 169-177. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Berkov P.N. Iz istorii russkoy teatral'noy terminologii 17–18 vekov [From the History of Russian Theater Terminology of the 17th – 18th Centuries]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury (TODRL)* [Works of the Department of Old Russian Literature (WDORL)]. Vol. 11. Leningrad, 1955, pp. 280–299. (In Russian).

4. Kan A. Shvedsko-russkiye kul'turnyye svyazi v 17–18 vv. [Swedish-Russian Cultural Ties in the 17th – 18th Centuries]. *Tsar' Petr i korol' Karl. Dva praviteleya i ikh narody* [Tsar Peter and King Charles. Two Rulers and Their Peoples]. Moscow, 1999, pp. 226–243. (Translated from Swedish to Russian by V. Vozgrin).

5. Kaplun M.V. Pervyye p'yesy russkogo teatra i esteticheskiye vzglyady pastora Ioganna Gotfrida Gregori [The First Plays of the Russian Theatre and Aesthetic Views of Pastor Johann Gottfried Gregory]. Tufanova O.A. (ed.) *Germenevtika drevnerusskoy literatury: sbornik 18* [Hermeneutics of Old Russian Literature: Collection 18]. Moscow, Berlin, 2019, pp. 12–180. (In Russian).

6. Meletinskiy E.M. Shvedskaya literature [Swedish Literature]. *Istoriya vseirnnoy literatury* [The History of World Literature]: in 8 vols. Moscow, 1983–1994, vol. 4. 1987, pp. 275–279. (In Russian).

7. Shvedskiy teatr [The Swedish Theater]. Markov P.A. (ed.) *Teatral'naya entsiklopediya* [Theater Encyclopedia]. Vol. 5. Moscow, 1967, column 1136. (In Russian).

8. Tiander K. Shvedskiy skazaniya [The Swedish Legends]. *Datsko-russkiya izsledovaniya* [Danish-Russian Studies]. Petrograd, 1915, pp. 114–134. (In Russian).



(Monographs)

9. Dzhensen K, Meyyer I. *Pridvornyy teatr v Rossii 17 veka. Novyye istochniki* [Court Theater in Russia of the 17th Century. New Sources]. Moscow, 2016. (In Russian).
10. Forsten G.V. *Akty i pis'ma k istorii Baltiyskogo voprosa v 16 i 17 stoletiyakh* [Acts and Letters to the History of the Baltic Question in the 16th and 17th Centuries]: in 2 vols. Vol. 2. St. Petersburg, 1893. (In Russian).
11. Lyustrov M.Yu. *Russko-shvedskiy literaturnyye svyazi v 18 veke* [Russian-Swedish Literary Relations in the 18th Century]. Moscow, 2006. (In Russian).
12. Lyustrov M.Yu. *Voyna i kul'tura: russko-shvedskiy literaturnyye paralleli epokhi Severnoy voyny* [War and Culture: Russian-Swedish Literary Parallels of the Northern War]. Moscow, 2012. (In Russian).
13. Marker F.J., Marker L.-L. *A History of Scandinavian Theatre*. Cambridge, 1996. (In English).
14. Messenius J., Schück H. *Johannes Messenius samlade dramer: 1-2 p.* Upsala, 1886. (In Swedish).
15. Tikhonravov N.S. *Russkiye dramaticheskiye proizvedeniya 1672–1725 gg.* [Russian Dramatic Works of 1672–1725]: in 2 vols. Vol. 1. St. Petersburg, 1874. (In Russian).

(Electronic Resources)

16. Forsten G.V. Messeniy, Ioann [Messenius, Johannes]. *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona* [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]: in 86 vols. (82 vols. and 4 compl.). St. Petersburg, 1890–1907. 1896, pp. 147–148. Available at: https://ru.wikisource.org/wiki/ESBE/Messeniy,_Ioann (accessed 3.03.2020). (In Russian).
17. Olaus Magnus Got. *Istoriya severnykh narodov* [The History of Northern Peoples]. 2019. Available at: http://www.vostlit.info/Texts/rus17/Olaus_Magnus/per.phtml (accessed: 15.09.2020). (Translated from Latin to Russian by Ya. Lapatka).
18. *Shvedskoye posol'stvo korolevy Kristiny k tsaryu Alekseyu Mikhaylovichu 1647 goda* [The Swedish Embassy of Queen Christina to Tsar Aleksey Mikhailovich 1647]. Available at: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.serebryanye-dary-praviteley-shvetsii-rossiyskim-gosudaryam-v-xvii-veke/shvedskoe-posolstvo-korolevy-kristiny-k-tsaryu-alekseyu-mikhaylovichu-1647-goda/> (accessed 3.03.2020). (In Russian).
19. *Shvedskoye posol'stvo korolya Karla X Gustava k tsaryu Alekseyu Mikhaylovichu 1655–1658 godov* [The Swedish Embassy of King Karl X Gustav to Tsar Aleksey Mikhailovich 1655–1658]. Available at: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.serebryanye-dary-praviteley-shvetsii-rossiyskim-gosudaryam-v-xvii-veke/shvedskoe-posolstvo-korolya-kh-gustava-k-tsaryu-alekseyu-mikhaylovichu-1655-1658-godov/> (accessed 3.03.2020). (In Russian).
20. *Shvedskoye posol'stvo 1674 goda* [The Swedish Embassy in 1674]. Available at: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.serebryanye-dary-praviteley->



shvetsii-rossiyskim-gosudaryam-v-xvii-veke/shvedskoe-posolstvo--1674-goda--dary-korolya-karla--xi--tsaryu-alekseyu-mikhaylovichu/ (accessed 9.03.2020). (In Russian).

21. Shvetsiya [Sweden]. *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona* [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]: in 86 vols. (82 vols. and 4 compl.). St. Petersburg, 1890–1907. 1903, pp. 316–342. Available at: <https://ru.wikisource.org/wiki/ESBE/SHvetsiya> (accessed 8.03.2020) (In Russian).

Каплун Марианна Викторовна, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела древнеславянских литератур. Научные интересы: поэтика и герменевтика древнерусской литературы, западноевропейские и древнерусские литературные связи, средневековый театр и драматургия, литература и киноискусство.

E-mail: tangosha86@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2427-2855

Marianna V. Kaplun, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher, Department of Old Slavic Literatures. Research interests: poetics and hermeneutics of Old Russian literature; Western European and Old Russian literary relations; Medieval theater and drama; literature and cinema.

E-mail: tangosha86@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2427-2855

G.A. Veligorsky (Moscow)

**ESCAPE FROM THE ESTATE
IN BRITISH AND RUSSIAN CHILDREN'S AND
AUTOBIOGRAPHICAL LITERATURE
(second half of the 19th – early 20th century)***

Abstract. In the late 19th and early 20th centuries in English children's literature emerged a new kind of character, defined as "a naughty child". The writers, who had introduced this character, emphasized his merry adventures, eccentric acts, mischiefs and spoofs, presented now, in contrast with didactic literature of the 1800-1850s, with no negative intention. The edifying lesson was marginalised, and essential was the portrayal of feelings and experiences of a child, his hectic life, full of adventures and events. Thereby, many motifs of didactic literature were rethought, including motifs of punishment, listening, and escape. At the same time, the imaginary of the estate was transformed in children's literature: as idealized by the "sentimentalists" writers (J.H. Ewing, M.L. Molesworth), and developed in their writings as a benevolent Arcadia, the estate became a place of merry games and entertainment, in contrast with the city life and city dwelling as a prison behind dusty and high walls. At the same time, the estate as such, both the manor house and the surrounding lands, was modelled as a closed space perceived by the child as a prison from which he escapes. The cultivation of this motif benefits Richard Jefferies (1848–1887), Robert Louis Stevenson (1850–1894), Kenneth Grahame (1859–1932) and Beatrix Potter (1866–1943). Additionally, we try to identify similar motifs in the Russian literature of the period, tracing hypothetical overlaps.

Key words: estate; children's literature; escape; R. Jefferies; R.L. Stevenson; K. Grahame; B. Potter.

Г.А. Велигорский (Москва)

**Побег из усадьбы в детской и автобиографической литературе
Великобритании и России (вторая половина XIX – начало XX в.)****

Аннотация. В конце XIX – начале XX в. в английской литературе развивается новый тип персонажа, известный как «непослушный ребенок» ("a naughty child"). В произведениях, героем которых он выступает, акцент делается на его веселых приключениях, выходках, проказах и играх, подаваемых теперь, в противовес дидактической литературе первой половины столетия, без однозначного знака «минус». Намного важнее назидательного урока для авторов становится

* This research (IWL RAS, Moscow, Russia) is made under support of the RSF (grant support, project 18–18–00129).

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

изображение чувств, переживаний ребенка, его кипучей жизни, богатой на приключения и события. В данной связи получают переосмысление многие мотивы дидактической литературы – в том числе и мотив наказания, послушания и побега. В это же время в детской литературе переосмысливается и образ усадьбы: идеализированная авторами-«сентименталистами» (Дж.Х. Юинг, М.Л. Моулсуорт и др.) и выведенная в их сочинениях как благостная Аркадия, усадьба становится место веселых игр и развлечений ребенка, противопоставляется городу и городской квартире как тюрьме за пыльными и высокими стенами. Однако и сама усадьба – как господский дом, так и окружающие его уголья – может выступать как замкнутое пространство и восприниматься ребенком как тюрьма, из которой он совершает побег. Развитие этого мотива связано с именами Ричарда Джеффриса (1848–1887), Роберта Луиса Стивенсона (1850–1894), Кеннета Грэма (1859–1932) и Беатрис Поттер (1866–1943). В качестве дополнительной задачи мы пробуем выявить аналогичные мотивы, встречающиеся в русской литературе периода, и проследить возможные переключки.

Ключевые слова: усадьба; детская литература; побег; Р. Джеффрис; Р.Л. Стивенсон; К. Грэм; Б. Поттер.

Despite the fact that the theme of escape is primordial in the world literature [for more details, see: Heilman 1975], its intentional shaping dates back to the end of the 18th – the beginning of the 19th century, associated with the era of Romanticism. (Many articles and studies on the question; see, in particular, the collective research: [Темница и свобода / Dungeon and Freedom 2002].) The nature of such escape is evident from the word semantic field. It is associated with a move (usually hasty) from one place to another, first is considered by the "fugitive" as a prison, and the second as an area of freedom; the one is associated with liberty, breathing, creativity, life, and the other with fetters, wordlessness, coffin, and, finally, death. Hence, the escape demands two opposite spaces; one of the most useful oppositions in this context is the "city – village". Going back to antiquity (the topos "beatus ille", decorated in the poems of Horace, where the serene rural life played contrast to the bustle and hypocrisy of the city), it remains in literature to the present day. But the reputations of the city and the estate have been changing over the centuries. The city in its negative aspect was depicted as a dusty dungeon behind high walls, a cellar, a blazing hell with "satanic mills" (W. Blake), inhabited by real demons (Th. Carlyle) and devil machines (E. Henley), a place of "broil, sin and din", "a damned <...> money-mart" (E. Radford) and a coffin (A. Huxley; see: Рабинович / Rabinovich 2016]. Estate in its negative image was painted as a provincial swamp, a land of sloth with the inevitable "suburban tedium of clapboard villas" – and also as a coffin and a crypt.

However, in children's literature of Great Britain of the late 19th – the early 20th centuries, the conception of the estate was less controversial. Children's literature of the period was under strong impact of romanticism, condemning ruthless urbanization, as we see from the poems by W. Wordsworth, W. Blake, as well as in the statement of the pre-romanticist W. Cooper: "God made the



country, and man made the town” (The Task. Bk I, ln 749). In the 1850–1900-s several influencing groups were established, as critics of urbanization and advocats of rural life; among them were the Pre-Raphaelites, the adepts of William Morris, and also the “ruralists”, to which Richard Jefferies belonged.

At the same time, children’s literature of the period showed other tendencies. It broke with strict didactics of the 1800–1850-s, and in the 1860s–1870s developed a kind of “sentimentalism”: with the growing interest and attention to the feelings of a child, his/her perception, and specific vision of the world [see particularly: Carpenter 1985, 104]. Taking from the poetry of the “lake romantics” (W. Wordsworth’s “Ode: Intimations of Immortality...”, S.T. Coleridge’s “The Midnight Frost” *et al.*), writers of the period started to imagine childhood as a particular period of life, “state of being set apart, a time of special perceptions” [Carpenter 1985, 105], and as a sort of L. Carroll’s “bright summer day”. A trend of children’s “sentimentalism” was represented in the works by Juliana Horatia Ewing (“Mrs Otherway’s Remembrances”, 1869, “A Flat Iron for a Farthing”, 1873), Mary Louisa Molesworth (“Carrots: Just a Little Boy”, 1876) and others. Childhood in this period was much more associated with the happy Arcadia: a sinless land, the golden age of humankind, passing in the bosom of nature, at the parental estate (which, in its turn, was also linked with the image of Arcadia even since the 17th century, the time of English Renaissance [see: Pohl 2003, 224]). The same motif was produced in autobiographical literature of the period, where the estate was perceived as the “Paradise lost”, associated with the eternally irrevocable childhood. As H. Carpenter justly remarks, “search for Arcadia <...> was no doubt partly motivated by the desire to return <...> ‘that peaceful past time of childhood’” [Carpenter 1985, 149].

But, as we remember, “et in Arcadia ego” (death). The writers who invented the “golden kingdoms” of childhood clearly mentioned this formula from the painting by Claude Poussin (and K. Grahame even quoted it in his “Prologue” to “The Golden Age” [Grahame 1895, 8]). Childhood is an Arcadia and a paradise, but however, as the biblical Eden, it has its own limitations; there are prescriptions and prohibitions, and, finally, there is a forbidden fruit, and as a result – the fact of temptation, fall and escape.

* * *

One of the keywords of Victorian pedagogy was certainly the word “restriction” [for details see: Mintz 1983]. With allusion to the famous Victorian maxim “My home is my fortress”, we may say that the children’s room was the sanctuary within this fortress and similarly the dungeon, guarded most carefully, right down to the locked doors and metal bars on the windows. The desire to protect a child from external world, and above all from destructive external influences, was realized in constraining clothes, tight collars, the rules of decency and a strict regime to be observed. Life in such an atmosphere seemed to be a “pretentious over-furnished <...> life of the doll’s house” [Carpenter 1985, 148]. The children were usually entrusted to governess or nanny for the day; and the parental emotions in interactions with them were manifested quite



sparingly, bordering by now standards with insensitivity; sometimes a child had not seen his or her parents for days, remaining locked in the nursery (B. Potter’s situation).

The child received relative freedom only when he/she arrived with his/her parents at the estate. Here he/she was allowed to walk alone, to play not under supervision in the garden or grove, to swim in the pond, and to visit his/her neighbors. Compared to the city with its “doll houses” and cramped dusty streets, the estate became a space of liberty, a place of fun, exploration and creativity, differing thus from the urban Victorian mansion “in which everything is for show rather than use” [Carpenter 1985, 148].

The motif “city as a prison” also manifested in the Russian children’s literature. One of the brightest examples is “Petka at the Bungalow” (“*Petka na dache*”, 1899) by Leonid Andreev, where the idyllic suburban world, represented in the lordly dacha near Tsaritsyno, was stunned with the news from the city. The hero’s reaction when he hears about the demand of return is truly heartbreaking: “He [Petka] did not begin to cry, as town children, thin and half-starved, cry; he simply bawled louder than the strongest-voiced man; and began to roll on the ground, as the drunken women rolled on the boulevard” [Andreev 1916, 101]. We can also meet this motif in the autobiographical writings of the period; compare S.T. Aksakov’s recollection in “Years of Childhood” (“*Det’skiye gody Bagrova-vnuka*”; 1858; modern translation – “Childhood Years of Bagrov Grandson”) about the first visit from Ufa to the Bagrovo estate: “Three years before, on the journey <...>, from the town to the country, I was like an *escaped prisoner*” [Aksakov 1916, 262, italics are mine].

* * *

In the 1880s, a new type of character appeared in children’s literature, “a naughty child”. The means for the appearance of such a type were not only literary frames, but also the biographical outline. All the writers under discussion, Richard Jefferies, Kenneth Grahame and Beatrix Potter, were of those people who “have used their talent and creativity to break free from the prison of their childhood” [Miller 1997, 132]. Turning to their biographies, we see that they shared love for country life, for the estate where they spent their childhood, as well as the motif of escape.

Richard Jefferies grew up on his father’s farm, on the shores of Coate Water, at the foot of Marlborough Downs, “a true Arcadia fringed with marshland” [Carpenter 1985, 110]. According to the biographers, “he was adventurous beyond any norm, and the story is told that he and his cousin, when in their teens, ran away to France, vaguely hoping to get as far as Moscow” [Carpenter 1985, 110].

Kenneth Grahame’s childhood (starting at the age of 4, after the death of his mother) passed in his Granny’s house – the Mount cottage in Berkshire, on the banks of the Thames, in view of the gentle hills of the Downs. Escape from London was a leitmotif in his early essays (“Rural Pan”, “Autumn Encounter”, etc.); later this thirst for wandering remained in the children’s dilogy set in the



village, and in his *magnum opus*, tale “The Wind in the Willows” (1908), where the heroes live in English Arcadia, on the picturesque River Bank.

Beatrix Potter’s childhood passed in the town mansion (“my unloved birthplace” [Lane 1946, 89], as she called it), where “she spent most of her time in her nursery, on the third floor <...> while her parents often entertained away from home” [De Wilde 2008, 16]. However, for summer, they took her to Camfield Place, paternal grandmother’s country house in Hertfordshire, «a perfect whole, where all things are a part» [Carpenter 1985, 113]. Escape is one of the central themes of B. Potter’s later work. First appearing in her early stories (“The Tale of Peter Rabbit”, 1902; “The Tale of Benjamin Bunny”, 1904), it develops in the later ones, peaked in “The Tale of Rigling Bland” (1913) [see: Lane 1946, 116–117].

In 1881–1882 Richard Jeffries, that time a famous ruralist writer, whose essays were widely read in England (being popular until the beginning of the 20th century) published the novels “Wood Magic” and “Bevis: Story of a Boy”. In general, these novels shaped a dilogy united by a boy named Bevis (in honor of Sir Bevis of Hampton, the hero of chivalric novels and popular books) as a protagonist and, according to H. Carpenter, containing “the germ of the great Edwardian children’s narratives” [Carpenter 1985, 109]. Bevis is a boy of 5–6 (in “Wood Magic”) or 9–10 (in “Bevis”) years, the naughty little adventurer, who lives on his father’s farm, unfamiliar with the world outside. Both novels tell about his games and adventures in his father’s farm and neighborhood. However, if in “Wood Magic” the focus has been shifted to the magical forest and its inhabitants, talking animals, rivaling, warring, weaving intrigues, and Bevis’s adventures were almost not described, then in the sequel of 1882 Bevis is already presented as an active character, “an enormous step forward from the saccharine ‘Beautiful Child’ writings” [Carpenter 1985, 112]. The novel is dedicated to the adventures of Bevis and his friend Mark: boys build a raft, float down the river, dig a canal, explore new lands. However, their adventures are rather monotonous; many readers have noted that the novel is unreadable as a whole, and H. Carpenter compares the main heroes with Tom Sawyer and Huck Finn, complaining that the “Bevis” would be a masterpiece if it were much shorter [see: Carpenter 1985, 113].

Kenneth Graham’s dilogy “The Golden Age” (1895) and “Dream Days” (1898) also had location outside the city, in a village manor house, and the heroes were the young storyteller and his brothers and sisters; but they are completely different children from that in the novels by Miss Ewing and Miss Molesworth. In these short stories “the naughty child” finally gets fully embodied. Subtle girls with moralizing behaviour and boys in sailor suits “a-la Lord Fauntleroy” are replaced with an active child, normally a boy, less often a girl with a “boyish twinkle in her eyes”. The focus in these stories is made on adventures and fantasies, and the ebullient life of a child, playing and creating under the shadows of the parental estate is brought to the fore.

Schematically, the space of the estate in children’s literature is assembled as several circles of different diameters into each other. The smallest of them is a



nursery (where, by the case, a child may be “imprisoned” for a time). The circle slightly wider is the manor house, with its storage rooms, attics, closets *et al.* The third circle is the space around the estate: a courtyard with outbuildings, a stockyard, a garden, fields stretching around to the horizon, a far-away forest, *etc.* Finally, the fourth circle, the widest and with blurred edges, is the space outside the estate – the most alluring and mysterious. Consequently, escape from the estate in children’s literature was linked with moving from one of these spaces (“circles”) to another. (In children’s literature, the motif of escape has already been considered [see: Веселова / Veselova 1998], but the escape from the estate as a particular program is analyzed here for the first time.)

The children’s room, the smallest of the named “circles”, can become a “prison” in two cases: if (1) the child is sick or (2) is punished for offense.

The motif of illness is more widespread in the autobiographical literature. Forced to sit locked up on a sunny day, the child feels like a captive: the room turns a prison for him, and the alluring sunny day as an unattainable freedom. Compare, e.g., in S.T. Aksakov’s “Years of Childhood”: “<...> I somehow caught a chill, which led me to a cold and cough, so that I was forced to stay shut up in the house, which to me seemed as *tedious a prison* as any I had read on in my books” [Aksakov 1916, 223; italics are mine]. However, confinement usually becomes a catalyst that activates fantasy and eccentric creativity. The child resigns to “imprisonment” and occupies various kinds of games (like in Stevenson’s poem “The Land of Counterpane”: the blanket is imagined as a snow-covered plain, the bent child’s knees as high hills and mountains, and so forth). The motif of escape in this case, reasonably, is extremely rare and relevant only in allegorical works (as Tom’s escape in chapter II of “The Water Babies” by Ch. Kingsley, ending with death, “change of life” – and his rebirth into a water baby).

Normative was the plot when a punished child escapes from a locked room. If in the didactic literature of the beginning of the 19th century punishment was conceptualized as just compensation, in the 1880s it was progressively associated with the motif of disobedience. Children escape from their room, conceiving it as a “dungeon”; they slip through the window, scramble up the gutter and over the roof, or by means of a “rope”, woven from sheets. Take, for example, the following episode from “The Golden Age”: “<...> when Harold was locked up in his room all day, for assault and battery upon a neighbor’s pig <...> he had very soon escaped by the window <...>, and had only gone back in time for his release <...>” [Grahame 1895, 8].

However, this escape and the following adventures must turn out to be a game on the territory of paternal estate. Having escaped from home, the child wanders for some time, enjoying freedom, but necessary returns before dinner. The essence of such escape is reflected in R.L. Stevenson’s poem “The Keepsake Mill” (from “A Child’s Garden of Verse”, 1885). Having escaped from home and crawled through the loophole in the hedge, the narrator and his companion found themselves in the world out of the estate: “Marvellous places, *though handy to home!*” [Stevenson 1885, 30; italics are mine]. It is quite important



that the adventure is not far from home. It is also significant that the emotional code of the “Keepsake Mill” is the children’s dream of how they, after having adventures in far countries, will finally return to the estate: “Home from the Indies and home from the ocean, / Heroes and soldiers we all shall come home” [Stevenson 1885, 31].

The third “circle”, i.e. the territory of the estate, is much more larger than the world of an apartment or a city mansion, but yet it is limited. However, the characters rarely cross this invisible border. It is seen, for example, in the story “Alarums and Excursions” (“The Golden Age”), where the narrator and his brother Harold, running after the soldiers, pass the outskirts, leave the village, and, walking in the empty unknown fields, go astray [see: Grahame 1895, 44–45]. All ends well: the village doctor picks up the narrator and his crying little brother and takes them home in his gig.

So, as we see, the world turns out to be reduced to the estate. What is outside is portrayed either as hostile and gloomy (it is remarkable that the railway in the southern part of the map goes to “To the Dreary World”), or even completely non-existent, “without form” (“*bezvidny*”) in the biblical sense. This space is hazardous and in all the senses forbidden.

* * *

Having classified the world of the estate, with its “permitted” and “forbidden” spaces, we did not mention one more space, unattainable, unknown, and, in some way, “transcendent”. The description of it is comprehensively given by K. Grahame, in the dialogue between Mole and Water Rat in chapter I of “The Wind in the Willows”:

“And beyond the Wild Wood again?” <...> asked [the Mole]; “where it’s *all blue and dim*, and one sees *what may be hills* or perhaps they mayn’t, and *something like the smoke of towns, or is it only cloud-drift?*”

“Beyond the Wild Wood comes the Wide World,” said the Rat. “<...>. I’ve never been there, and I’m never going, nor you either, if you’ve got any sense at all”. [Grahame 1908, 12; italics are mine]

An obscure space, “where it’s all blue and dim”, is a cross-cutting image in children’s and autobiographical literature of the period. Turning again to the map of “The Golden Age”, we will see that its northern edge is marked by the horizon line: a contoured forest, hills, and above them bushy clouds. This alluring space is known as “Far-far-away” (in English tradition, the name of a magical country, similar to the Russian Far-Away Kingdom (*Tridesyatoye tsarstvo*)) – thanks to the poem of the same name by Alfred Tennyson (1809–1892), where this space with its imperious call was metaphor for spiritual experience. Something not understandable, marked by the horizon line or the object that forms it (forest, river, blue air, hills or the smoke of factory chimneys, merging with floating clouds); often one can hear ringing bells there calling child (“The Water Babies”) – “the mellow ‘lin-lan-lone’ of the evening bells”. The call becomes



an irresistible temptation, where the fabulous is perplexed with the mysterious, forbidden, and even sinful.

Most often this mysterious enticing space near the horizon is outlined by distant blue hills: a principal element of the English scenery, the classic landscape of Berkshire (the cradle of British children’s literature), as well as Dartmoor, southern Scotland *et al.* The image of such hills present in “The Wind in the Willows” (ch. IX), where the Water Rat begins to pine away with a thirst for wandering, realized as the Call of the South. “On this side of the hills was now the real blank, on the other lay the crowded and coloured panorama that his inner eye was seeing so clearly” [Grahame 1908, 196]. The Water Rat cannot resist this, and almost starts to move and welcome, but finally, saved by the Mole, finds a way out in creative work and poetry.

Another common place in describing these distances is their blue color. In English stories we usually watch blue hills, in the Russian autobiographical literature – a blue forest. Mention, for example, in “Childhood” (“*Detstvo*”, 1852) by Leo Tolstoy: “The immeasurable yellow field was closed in only one side by a tall, bluish forest which then appeared to me as a most distant and mysterious place, beyond which the other world came to an end, or uninhabitable countries began” [Tolstoy 1904, 28].

The image of inviting hills is also present in the B. Potter’s “The Tale of the Pigling Bland” (1913), the only story in which the character *actually* escapes from the estate. Pigling Bland, little piglet, together with his brother Alexander, goes to the market, leaving his native farm. The mother of the piglets, Aunt Pettitoes, and the owner of the farm (the storyteller) “equip” them for the journey. Here we can see the classic Victorian “restrictions”, codified in careful brushing and washing (“We brushed their coats, we curled their tails and washed their little faces <...>” [Potter 1913, 17]), in the instructive warnings (“Mind your Sunday clothes, and remember to blow your nose” [Potter 1913, 17–18]), and even in documents for piglets (“licenses”). The loss of the documents is the leitmotif of the story, and the manner to preserve them until the required minute is the way to growing up.

Another leitmotif of the story is the image of the far-away hills, now shrouded in haze, now flooded with sunlight. By the way, this is the only story in which the distance to this loci is explicit (“Over the Hills, 4 miles”), and it turns out to be shorter than to the city where the piglets are heading. The hills beckon the Pigling Bland; this moment is accented on the cover of the book: it depicts a piglet, dreamingly looking at the column with the inscription “Over the Hills”. The idea of “calling hills” takes its final phrase in the song “Tom, Tom the Piper’s son...” that runs as a refrain through the story: “And they all ran to hear him play, / *Over the hills and far away!*” [Potter 1913, 54; italics are mine].

Several times the piglet resists the call – but eventually yields to it and rushes towards the hills together with his friend Pig-Wig. He bypasses the “border guards”, Policeman, Farmer, Greengrocer, Plowman, and crosses the bridge and the river below (a classic image of the border between two worlds).



And by this scene the story ends: “They [Pigling Bland and Pig-Wig] came to the river, they came to the bridge <...>, then over the hills and far away she danced with Pigling Bland!” [Potter 1913, 93–94].

The piglet does not return home (compare the narrator’s words from the beginning of the story: “<...> if you once cross the county boundary you cannot come back” [Potter 1913, 21]). The documents saved by the piglet and the habit to deceive (Pigling Bland pretends to be lame and old) become for him the instrument to growing up, and his native farm forever remains for him beyond the horizon, on the other side of the blue hills.

At the end of the 1910s, the topic of escape from the estate ran low. In the modernist era, the city became the main location for the children’s books, and gunshots and bombs of the First World War destroyed the happy Arcadia. Interest in the estate theme still revives in the children’s literature in the 1950s, due to the further urbanization and the destruction of many old noble nests (cf. the novels “Tom’s Midnight Garden” (1958) by Ph. Pierce, “Green Noah” series (1954–1976) by L.M. Boston). However, the estate appears there as something already non-existent, forever lost, as a fragment of the old world, in no sense associated with the motif of escape [see: Hall 2003, 154–157].

Now it is obvious, that the escape from estate varies in plot and essence, from fantasy and scenic hoax to the metaphor of growing up; the latter, however, is demonstrated only in few cases. In general, the literature of the time is marked by a child’s stay within the boundaries, and the alluring distances remain for him/her a forbidden fruit, tantalizing but unattainable. The estate is still perceived as a blessed Paradise, a happy Arcadia, and escape from it often appears as a fun as there are many in this sun-shined and still carefree world.

Translated by the author, edited by A. Markov.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Веселова А.Ю. Сюжет побега из дома в советской детской литературе // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства / сост. Е. Кулешов, И. Антипова. М., 2003. С. 393–404.
2. Рабинович В.С. Поместье как модель мира в романе О. Хаксли «Желтый Кром» // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Филологические науки. 2016. № 10. С. 183–187.
3. Темница и свобода в художественном мире романтизма / отв. ред. Н.А. Вишневецкая, Е.Ю. Сапрыкина. М., 2002.
4. Aksakov S.T. Years of Childhood / transl. from the Russian by J.D. Duff. London, 1916.
5. Andreev L.N. The Little Angel and Other Stories / transl. from the Russian by W.H. Lowe. New York, 1916.
6. Carpenter H. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature. Boston, 1985.
7. DeWilde M.L. Victorian Restriction, Restraint, and Escape in the Children’s Tales of Beatrix Potter. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements



- for the Degree of Master of Arts at Grand Valley State University. Allendale (MI), 2008.
8. Grahame K. The Golden Age. Chicago, 1895.
 9. Grahame K. Dream Days. London; New York, 1898.
 10. Grahame K. The Wind in the Willows. New York, 1908.
 11. Hall L. “House and Garden”: The Time-Slip Story in the Aftermath of the Second World War // The Presence of the Past in Children’s Literature / ed. by A.L. Lucas. Westport (CT); London, 2003. P. 153–158.
 12. Heilman R.B. Escape and Escapism Varieties of Literary Experience // The Sewanee Review. 1975. Summer. Vol. 83. № 3. P. 439–458.
 13. Lane M. The Tale of Beatrix Potter: A Biography. London; New York, 1946.
 14. Miller A. The Drama of the Gifted Child: The Search for the True Self. Revised Edition. New York, 1997.
 15. Pohl N. Lanyer’s “The Description of Cookham” and Johnson’s “To Penhurst” // A Companion to English Renaissance Literature and Culture / ed. by M. Hattaway. Malden (MA); Oxford, 2003. P. 224–232.
 16. Potter B. The Tale of Pigling Bland. New York, 1913.
 17. Stevenson R.L. A Child’s Garden of Verses. London, 1885.
 18. [Tolstoy L.N.] Childhood; Boyhood; Youth; The Incursion / The Complete Works of Count Tolstoy: in 24 vol. / transl from the Original Russian and ed. by L. Wiener, Assistant Professor of Slavic Languages at Harvard University. Boston, 1904. Vol. 1.

REFERENCES (Articles from Academic Journals)

1. Heilman R.B. Escape and Escapism Varieties of Literary Experience. *The Sewanee Review*, 1975, Summer, vol. 83, no. 3, pp. 439–458. (In English).
2. Rabinovich V.S. Pomest’ye kak model’ mira v romane O. Khaksl’i “Zheltyy Krom” [The Estate as a Model of the World in the Novel by A. Huxley “Crome Yellow”]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, filologicheskiye nauki*, 2016, no. 10, pp. 183–187. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Hall L. “House and Garden”: The Time-Slip Story in the Aftermath of the Second World War. Lucas A.L. (ed.) *The Presence of the Past in Children’s Literature*. Westport, London, 2003, pp. 153–158. (In English).
4. Pohl N. Lanyer’s “The Description of Cookham” and Johnson’s “To Penhurst”. Hattaway M. (ed.). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden, Oxford, 2003, pp. 224–232. (In English).
5. Veselova A.Yu. Syuzhet pobega iz doma v sovetskoy detskoy literature [The Plot of the Escape from Home in Soviet Children’s Literature]. Kuleshov E., Antipova I. (eds.). *Detskiy sbornik: stat’i po detskoy literature i antropologii detstva* [Children’s collection: Statistics on Children’s Literature and Anthropology of Childhood.] Moscow, 2003, pp. 393–404. (In Russian).



(Monographs)

1. Carpenter H. *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*. Boston, 1985. (In English).
2. Lane M. *The Tale of Beatrix Potter. A Biography*. London, New York, 1946. (In English).
3. Miller A. *The Drama of the Gifted Child. The Search for the True Self*. Revised Edition. New York, 1997. (In English).
4. Vishnevskaya N.A. Saprykina E. Yu. (eds). *Temnitsa i svoboda v khudozhestvennom mire romantizma* [Dungeon and Freedom in the Artistic World of Romanticism]. Moscow, 2002. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

5. DeWilde M.L. *Victorian Restriction, Restraint, and Escape in the Children's Tales of Beatrix Potter*. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts at Grand Valley State University. Allendale, 2008. (In English).

Georgy A. Veligorsky, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, researcher at the Research Laboratory "Rossica: Russian Literature in the World Cultural Context". Research interests: Victorian literature, estate literature, comparative literature, English children's literature.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4316-4630

Велигорский Георгий Александрович, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте». Область научных интересов: викторианская литература, усадебная литература, сравнительное литературоведение, английская детская литература.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4316-4630

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00085



Н.А. Бакши (Москва)

**ГЕНРИХ БЕЛЛЬ В КРУГУ СОВЕТСКИХ ДИССИДЕНТОВ:
на пути к подписанию Московского договора**

Аннотация. Объектом данной статьи являются взаимоотношения Генриха Белля и советских диссидентов – литературоведа-германиста Льва Копелева и его супруги Раисы Орловой, Владимира Адмони и его супруги Тамары Сильман, переводчика и литературоведа Ефима Эткинда – в рамках широкого контекста новой восточной политики. Один из главных вопросов, ставящихся в статье: что объединяло католика Белля и советскую интеллигенцию и как эти дружеские взаимоотношения повлияли на политику Вилли Брандта. Автор доказывает, что сближение происходило не на основе общечеловеческих гуманитарных ценностей, а на более глубоком христианском уровне. Политическая и христианская риторика были неразрывно связаны для Белля и рождали смешанный религиозно-политический дискурс, привлекавший русскую интеллигенцию. Основным понятием здесь был радикализм, сближающий христиан и коммунистов. Этот радикализм Белль называет по аналогии с Коммунистическим интернационалом Интернационалом спиритуализма. Политике сближения аппаратов разных стран Белль противопоставлял политику сближения отдельных людей и считал, что изменение восточной политики не в последнюю очередь связано с его личным влиянием на Вилли Брандта, социалистические установки которого писатель также пытался вписать в христианский контекст. Белль видел возможности настоящего сближения ФРГ и СССР не на политической арене, а на уровне личностных взаимоотношений и культуры.

Ключевые слова: советские диссиденты; Генрих Белль; Владимир Адмони; Лев Копелев; Вилли Брандт.

N.A. Bakshi (Moscow)

**Heinrich Böll in the Circle of Soviet Dissidents:
On the Way to Signing the Moscow Treaty**

Abstract. The object of this article is the relationships between Heinrich Böll and Soviet dissidents – the German literary critic Lev Kopelev and his wife Raisa Orlova, Vladimir Admoni and his wife Tamara Silman, the translator and literary critic Efim Etkind – within the broad context of the new Eastern policy. One of the main questions posed in the article is as follows: what united Catholic Böll and the Soviet intelligentsia and how these friendly relations influenced Willy Brandt's policies. The author argues that the rapprochement did not take place on the basis of universal humanitarian values, but on a deeper Christian level. For Böll, the political and Christian rhetoric were inextricably linked, and gave rise to a mixed religious and political discourse that attracted the Russian intelligentsia. The main concept here was radicalism,



bringing together the Christians and the Communists. By analogy with the Communist International, Böll calls this radicalism “the International of Spiritualism”. Böll opposed the policy of rapprochement of apparatus of different countries to the policy of rapprochement of individuals and believed that the change in the Eastern policy was not least connected with his personal influence on Willy Brandt, whose socialist attitudes he also tried to fit into the Christian context. Böll saw the possibilities of a real rapprochement between Germany and the USSR not on the political arena, but on the level of personal relationships and culture.

Key words: Soviet dissidents; Heinrich Böll; Vladimir Admoni; Lev Kopelev; Willy Brandt.

Объект данной статьи – взаимоотношения Генриха Белля и советских диссидентов в рамках широкого контекста новой восточной политики. Генрих Белль (Heinrich Böll, 1917–1985) был, бесспорно, одной из важнейших фигур в русско-немецких культурных взаимоотношениях с конца 1950-х гг. После Второй мировой войны в СССР переводили главным образом произведения восточногерманских писателей. Среди них были такие крупные писатели, как Анна Зегерс и Ганс Фаллада, Бертольт Брехт и Иоганнес Р. Бехер. Генрих Белль был практически единственным западногерманским автором, имевшим невероятный успех у советского читателя и воспринимавшимся в этом ряду как писатель «с другого берега». Именно встреча через него с послевоенной немецкой реальностью воспринималась в СССР как новое открытие Германии.

Во время своей первой поездки в СССР в 1962 г. в составе делегации немецких писателей, прибывших по приглашению Союза писателей, Белль знакомится с будущими диссидентами, с которыми его затем будет связывать многолетняя дружба – литературоведами-германистами Львом Копелевым и его супругой Раисой Орловой, Владимиром Адмони и его супругой Тамарой Сильман, переводчиком и литературоведом Ефимом Эткиндо. Белль встретился с ними в ходе своего первого официального визита в 1962 г., и сразу же между ними завязались дружеские отношения. Контекст всех их встреч в 1965, 1966, 1970, 1972 гг. был скандальный: в 1963 г. «Новый мир» публикует повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича»; в 1964 г. – отставка Хрущева и конец «оттепели», в том же году – «дело Бродского», на котором защитниками выступают Адмони и Эткиндо; в 1965 г. – арест Синявского и Даниэля, осужденных в 1966 г. В это же время зарождается «диссидентское движение», появляется академик Сахаров.

С другой стороны, Белль при всей своей значимости в Германии, также был в каком-то смысле диссидентом в своей стране, т.е. инакомыслящим, апеллирующим не к общечеловеческим ценностям, а к правовым основам государства и защите прав человека. Он принял активное участие в деле группы Баадера-Майнхоф, немецкой леворадикальной террористической организации, ведущей борьбу против буржуазии, которая совершила более 30-и убийств, ограблений банков, поджогов. Арестованные участники



группы – журналистка Ульрике Майнхоф, а затем и Андреас Баадер – были найдены мертвыми в своих камерах еще до суда. Белль, сомневающийся в их самоубийстве, написал статью против насилия, употребив выражение «откровенный фашизм», после чего началась травля: была подложена бомба, его дом был подожжен.

Один из главных вопросов, ставящихся в статье: что сближало католика Белля и советскую интеллигенцию – и как эти дружеские взаимоотношения повлияли на политику Вилли Брандта. В России до сих пор считалось, что объединяли их общечеловеческие ценности, гуманизм общего толка. Однако сближение это происходило на более глубоком, христианском уровне. Католицизм Белля был не догматически-национальным, а скорее довольно радикальным. Белль писал Копелеву: «Я всегда рассматривал католицизм как проявление свободы... Чем свободней я становлюсь, тем католичней» (письмо Копелеву от 4 апреля 1969 г.) [Zylla 2011, 127]. Именно с этих позиций он подходил и к государственным системам – западно-германской и советской. Его политическая и христианская риторика идут рука об руку и рожают смешанный религиозно-политический дискурс, так привлекавший русскую интеллигенцию. Так, Белль пишет о Вилли Брандте как истинном представителе «плебса» или «демоса», при этом ассоциируя настоящее христианство с плебейством, т.е., по его терминологии, с народом. Для него это близкие категории («Es ist Zeit, dass Deutschland von der “plebs” regiert wird, und bedürfe dieses Wort nicht einer umfangreichen und umständlichen Reinigung, hätte es nicht immer noch einen Beiklang, der als kränkend empfunden werden könnte, so würde ich Willy Brandt als das bezeichnen, womit ich mich selbst ohne weiteres bezeichnen werden: als Plebejer».) Таким образом, говоря о социализме Брандта, Белль вписывает его в христианский контекст. И хотя Брандт в личном письме отвечает, что ему явно не хватает «католического бэкграунда», «а разделение на господ и плебеев кажется ему несколько устаревшим», все же он соглашается с оценкой Белля в том, что касается непривилегированного рабочего класса, который почувствовал себя важным, а его эмансипация привела к солидарности, которую необходимо сохранить» [Lindlau 1972, 110].

Белль отчужденно относился к государственной политике любого государства – как своего, так и ГДР и ФРГ. Он признавался, что был воспитан в антибисмарковском и антипрусском стиле. Его родители, как и вся рейнская область, были против объединения Германии как искусственного новообразования прусского образца, что не принесло в Германию дружелюбия. Поэтому разделение само по себе, если бы в ГДР не было тоталитарной системы, он вполне принимал бы. Считается, что политика сближения с СССР вызывала у него большие симпатии. Однако при ближайшем рассмотрении и это оказывается не совсем так. Его отношение было двойственным, поскольку он расценивал эту политику как сближение двух аппаратов. Намного важнее было для него сближение в человеческом плане, на уровне отдельных людей. Исходя именно из этого, он гордо пишет в 1970 г. в письме Л. Копелеву, что по-человечески



сблизился с Вилли Брандтом, поддерживает все его начинания и уверен, что беседы с ним не пройдут бесследными: «Мы теперь часто видимся, и я думаю, что все, что он будет делать и уже сделал, хоть немного связано с нашими разговорами» [Zylla 2011, 156]. Т.е. Белль считает, что изменение восточной политики не в последнюю очередь связано с его личным влиянием на Вилли Брандта. В воспоминаниях о Вилли Брандте позднее он скажет, что благодаря политике разрядки и избавления от последствий войны социал-демократическая партия вышла на иной уровень, однако этот уровень, это величие ограничивается фигурой Вилли Брандта. Потому что он был не просто прагматиком. В настоящий же момент, т.е. в конце 70-х, в Европе господствует политика прагматизма, что совершенно уравнивает христианских демократов и социал-демократов. Беллю они были в равной степени неинтересны [Böll 1977, 587]. Вилли Брандт был для Белля шире своей политической функции и потому интересен.

Неоднократно в текстах и Белля и его советских друзей всплывают разговоры о потерянных ценностях, о разочарованности в прошлых идеалах, что обычно интерпретируется в общегуманитарном ключе. Однако сближения они ищут даже не на уровне человечности, а на уровне непреходящих ценностей, потому что все другие подвели. Такой ценностью становится религия. Именно поэтому Белла Ахмадулина шепотом просит Раису Орлову попросить Белля молиться о них [Орлова, Копелев 1990, 170]. Она просит не о письмах в поддержку, как принято считать, а в первую очередь о молитве. Адмони пишет о романе Белля «Глазами клоуна» статью «С позиций человеческой души», где цензура заменяет христианское слово «душа» на расплывчатое «человечность» [Азадовский 2016, 165]. Интересно, что Белль и Адмони вспоминают один важный разговор в 1966 г. о Селинджере: Адмони говорит, что обращение к душе как к активному жизненному началу, о котором пишет Селинджер и сам Белль, при смятенности и неясности мыслей может вылиться в разрушительные акции и анархические бунты, что в скором времени и произойдет в Берлине 1968 г. [Азадовский 1999, 64]. Таким образом, Адмони фактически поддерживает Белля в его духовных исканиях. Он призывает немецкого писателя обратиться с манифестом к молодежи. Неслучайно тот пишет вскоре после этого «Письмо молодому католику». Беседы с Беллем, по словам Адмони, были «самыми русскими из всех, которые мы когда-либо вели», и сводились они к духовной жизни человека [Сильман, Адмони 1993, 412].

Именно поэтому важен для Белля Достоевский, о котором он в 1969 г. пишет сценарий к фильму «Писатель и его город: Достоевский в Петербурге». В 1970 г., в год подписания Московского договора, Белль в послесловии к «Войне и миру» Толстого [Böll 2008, 348] констатирует всплеск религиозных настроений в СССР, о чем свидетельствует очередная волна интереса к Достоевскому.

Белль считает, что радикализм – как раз то, что сближает христиан и коммунистов: «Все, что когда-либо пыталось удержать мир в движении,



происходило из радикальных устремлений, в церквях, вне церквей, в либерализме, вне либерализма» [Böll 1977, 165]. Этот радикализм он называет по аналогии с Коммунистическим интернационалом Интернационалом спиритуализма. Более того: «Многие люди из коммунистической, социалистической, материалистической традиций приходят к осознанию, что в этих материях заложено больше, чем материя. Как раз во Франции есть много или несколько теоретиков коммунизма, движущихся по пути, который в любой момент может превратиться в религиозность и метафизику» [Böll 1977, 65]. Именно этим радикализмом ему было долгое время близок Солженицын, в котором Белль видит возрождение христианства. Позднее он поймет, что христианство Солженицына было совершенно иного, не беллевского толка.

При этом в свете политики разрядки, рассуждая о будущем Востока и Запада, немецкий писатель формулирует довольно горькую мысль: «Запад будет и дальше развеивать знамена христианства, а Восток официальное знамя атеизма. Оба знамени будут обманывать поверхностного наблюдателя. Социальный материализм, восходящий на Западе, будут считать преходящей модой, так же, как и религиозный ренессанс в Советском Союзе. Фронты так и будут сохраняться. Западные прогрессисты будут считать новое развитие в Советском Союзе реакционным, а на Востоке будут рассматривать западные представления как социальные иллюзии» [Böll 2008, 348–349]. Белль, как и его друзья Копелев, Эткинд, Адмони, видели неоднозначность и недостаточность политики сближения, поскольку сближения на политическом уровне было явно недостаточно. Именно поэтому при активной поддержке Белля Копелев начинает с 1985 г. свой Вуппертальский проект, историко-литературный проект, направленный на узнавание, примирение и сближение русского и немецкого народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский К.М. Генрих Белль и советские «диссиденты» // Литература и идеология. Век двадцатый. М., 2016. (Литература. Век двадцатый. Вып. 3). С. 160–173.
2. Азадовский К.М. Генрих Белль. Письма к Адмони // Всемирное слово. 1999. № 12. С. 60–66.
3. Орлова Р., Копелев Л. Мы жили в Москве. 1956–1980. М., 1990.
4. Сильман Т., Адмони В. Мы вспоминаем. Роман. СПб., 1993.
5. Böll H. Eine deutsche Erinnerung: Interview mit René Wintzen. Kiepenheuer & Witsch, 1979 // Balzer B. (Hg.). Heinrich Böll – Werke. Interviews 1. 1961–1978. Köln, 1977.
6. Böll H. Annäherungsversuch. Nachwort zu Tolstois Roman “Krieg und Frieden” (1970) // Böll H. Werke. Kölner Ausgabe. Bd. 16. 2008. S. 331–354.
7. Lindlau D. (Hg.) Dieser Mann Brandt. Gedanken über einen Politiker von 35 Wissenschaftlern, Künstlern und Schriftstellern. München, 1972.

8. Zylla E. (Hg.) Heinrich Böll – Lew Kopelew. Briefwechsel. Göttingen, 2011.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Azadovskiy K.M. Genrikh Bell'. Pis'ma k Admoni [Heinrich Böll. Letters to Admoni]. *Vsemirnoye slovo*, 1999, no. 12, pp. 60–66. (In Russian).

(Articles from Proceedings of Collection Papers)

2. Azadovskiy K.M. Genrikh Bell' i "sovetskiye dissidenty" [Heinrich Böll and Soviet "Dissidents"]. *Literatura i ideologiya. Vek dvadtsaty* [Literature and Ideology. The 20th Century], Series: Literatura. Vek dvadtsaty [Literature. The 20th Century], issue 3. Moscow, 2016, pp. 160–173. (In Russian).

(Monographs)

3. Lindlau D. (ed.). *Dieser Mann Brandt. Gedanken über einen Politiker von 35 Wissenschaftlern, Künstlern und Schriftstellern*. Munich, 1972. (In German).

4. Zylla E. (ed.). *Heinrich Böll – Lew Kopelew. Briefwechsel*. Göttingen, 2011. (In German).

Бакши Наталия Александровна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, лицензиат теологии, профессор кафедры германской филологии Института филологии и истории, директор Российско-Швейцарского учебно-научного центра, член президиума Российского союза германистов. Область научных интересов: немецкоязычная литература XIX–XXI вв., религиозная тематика в литературе, культурный трансфер, русско-немецкие связи.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4282-2606

Natalia A. Bakshi, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, licentiate of Theology, professor at the Department of German philology, Institute for Philology and History, Director of the Russian-Swiss Centre, member of Presidium of the Russian Association of Germanists. Research area: the 19th – 21st centuries literature in German, religious themes in literature, cultural transfer, cultural relations between Russia and Germany.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4282-2606

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00086

В.А. Мескин, Го Сывэнь (Москва)

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И.С. ТУРГЕНЕВА В КИТАЕ

Аннотация. Роман И. Тургенева «Отцы и дети» является определенной парадигмой для мировой литературы, для авторов, пишущих о взаимоотношении поколений. В статье анализируется тема отцов и детей в прозе старого и, более подробно, нового Китая. Особое внимание уделяется известному роману Ивана Тургенева «Отцы и дети» (1861), неизменно привлекавшему повышенное внимание и литературоведов, и писателей. Этот феномен объясняется тем, что социально-историческая ситуация, сложившаяся тогда в Китае, который недавно освободился от феодальных отношений, имела сходство с российской ситуацией в кризисные годы создания романа. Чтобы показать влияние творчества Тургенева, авторы статьи обращаются к нравственному аспекту отношений родителей и детей в реальной жизни Китая, в истории китайской литературы и к изменениям по мере распространения произведений русского писателя в Китае. Авторы интересуются, какие различия и сходство присутствуют в произведениях писателей других стран. При этом раскрывается роль отца в семье, черты характера отца и детей, отношения отцовского и нового поколений, конфликты между разными поколениями и причины их возникновения, способ разрешения конфликтов. Значительное внимание уделяется выявлению и анализу генетических и типологических связей романа Тургенева и произведений китайских прозаиков, в частности, рассказам Дин Лин (1927), роману «Семья» (1931) Ба Цзиня, роману «Сюй Мао и его дочери» (1980) Чжоу Кэциня.

Ключевые слова: Иван Тургенев; Дин Лин; Ба Цзинь; Чжоу Кэцинь; «Отцы и дети»; Базаров; новый человек; разночинец; нигилист; конфликт.

V.A. Meskin, Siwen Guo (Moscow)

The Reception of I.S. Turgenev's Works in China

Abstract. Ivan Turgenev's novel "Fathers and Sons" is a certain paradigm for world literature, for authors writing about the relationship between generations. The article analyzes the theme of fathers and children in the prose of the old and, in more detail, the new China. This paper is mainly devoted to the famous novel by Ivan Turgenev "Fathers and Sons" (1861), which has invariably attracted increased attention from literary scholars and writers. This phenomenon is explained by the fact that the socio-historical situation prevailing in China of that period, recently freed from feudal relations, had similarities with that in Russia during the crisis years of when the novel was created. To show the influence of Turgenev's work, the authors of the article refer to the moral relations between parents and children in real life of China, in the history of Chinese literature and its change as the work of the Russian writer spreads across China. The authors are interested in what differences and similarities exist in the works of writ-



ers from these two countries, revealing the role of the father in the family, the character traits of the father and children, the relationship of the father's generation and the new one, the conflicts between different generations and the reasons for their occurrence, as well as the method of conflict resolution. Considerable attention is paid to identifying and analyzing the genetic and typological relationships between Turgenev's novel and the works of Chinese prose writers, in particular, Ding Ling's stories (1927), Ba Jin's novel "Family" (1931), and Zhou Keqin's novel "Xu Mao and his Daughters" (1980).

Key words: Ivan Turgenev; Ding Ling; Ba Jin; Zhou Keqin; "Fathers and Sons"; Bazarov; new person; commoner; nihilist; conflict.

Тема взаимоотношений родителей и детей в ее этическом аспекте – вечная тема мирового искусства, в частности, словесности. Это одна из главных в мифах народов мира, в фольклоре, в первых письменных памятниках – встречается у древнегреческого певца VIII в. до Н. э. Гомера, у древнекитайского мудреца V в. до Н. э. Конфуция, в Книге Книг, положившей начало христианской культуре, в житиях и в первых светских сочинениях. Взаимоотношения младших и породивших их старших меняются в движении истории, и эти обстоятельства обеспечивают неисчерпаемость темы. При этом в давнопрошедшие столетия за истину часто бралась аксиома: младшие должны подчиняться старшим. «Почтительный сын, –ставлял Конфуций, – это тот, кто огорчает отца и мать разве что своей болезнью» [Конфуций 2002, VII, 14]. Еще строже поучала Библия: «Ибо Бог заповедал: почитай отца и мать; и: злословящий отца или мать смертью да умрет» (Мф. 15:4). Жестоко страдали во всех литературных памятниках все те, кто не внял этим наставлениям и поучениям.

Длительное время иерархические отношения сохранялись на Востоке. В Китае они диктовались сверху и были особенно строгими. Учение упомянутого философа Конфуция столетия лежало в основе государственности Поднебесной, регламентируя отношения отцов и детей: «Государь должен быть государем, чиновник – чиновником, отец – отцом, сын – сыном». Во II в. до Н. э. конфуцианец Дун Чжуншу выдвинул идею «Трех устоев» – абсолютная власть государя над подданным, отца над сыном, мужа над женой, – которая так или иначе принималась всеми правителями феодальной империи до ее падения в 1912 г. «Три устоя» включали пять, объявлявшихся незыблемыми, правил: «Человечность, справедливость, вежливость, разумность и верность» [Дун Чжуншу 1975]. Эти правила предполагали абсолютное послушание детей родителям, априорную правоту родителей во всех возможных конфликтных ситуациях. Само собой разумеется, конституционные правила оказывали ощутимое влияние на искусство слова.

В древнекитайских литературных произведениях отец всегда выступал как всемогущая глава семейства, соответственно, дети описывались как существа бесправные, находящиеся в тотальном его подчинении. Это положение дел достаточно ярко отражено в цикле классических китайских романов XVIII в. и в самом известном из них, имеющем название «Сон



в красном тереме» (1791). Этот роман, возможно, представляет собой первую семейную сагу нового времени в мировой литературе. Его сюжет строится на описании истории взлета и падения четырех феодальных семейств, архаичных правил общежития, основанных на всевластии и подчинении. Наказанию подлежит самое малое нарушение этих правил.

Положение дел в семье и в литературе – в своеобразном зеркале жизни – стало меняться в Китае в XX в., с падения феодальных отношений. Литература отразила порожденный переходной эпохой социально-политический конфликт поколений. Его течение было во многом связано с девальвацией «Трех устоев», с постепенной утратой власти «по праву старшинства».

Именно тогда Китай познакомился с зарубежной, прежде всего с русской литературой. Так случилось, что И. Тургенев был в числе первых европейских литераторов, на которого обратил внимание читающий Китай. Все началось с перевода его «Стихотворений в прозе» (1915), потом пришло время собственно прозы, большой и малой: «Накануне» (1920), «Отцы и дети» (1922), «Новь» (1924), «Рудин» (1928), «Дворянское гнездо» (1929), «Дым» (1929), «Муму» (1931) и т.д. Повышенное внимание тогда и позже привлекал роман «Отцы и дети», причем как в рядовых читательских кругах, так и в кругах академических. В 1919 г. литературовед Тянь Хань опубликовал большую статью «Идейные тенденции русской литературы». Главное внимание он уделил разбору разногласий между разночинцем-нигилистом Базаровым и братьями-дворянами Кирсановыми. Симпатии автора были на стороне первого. С концептом «русская литература» китайцев познакомил известный ученый Цюй Цюбай. Творчеству Тургенева в его «Истории русской литературы» (1921–1922) уделялось особое внимание. Китайские ученые немало заимствовали из российского литературоведения. Так, исследуя типологию базаровских героев, ученый выходит к проблеме «лишних людей», причисляя к ним, в частности, Базарова [Цюй Цюбай 1986, 179]. Знаковые публикации принадлежат таким исследователям, как Чжэн Чжэньдо – «Очерк по истории русской литературы» (1924), Чжи Чжи – «Тургеневские "Отцы и дети"» (1935), Чан Фэн – «Тургеневские "Отцы и дети"» (1948). От анализа содержания тургеневских вещей шел медленный поворот к анализу тургеневской формы. Что несомненно, так это то, что русский писатель повернул китайских литераторов к теме отцов и детей.

Как правило, в китайской прозе тех лет отцы представляли старые феодальные силы, соответственно, дети – силы новые, антифеодальные. В ряду наиболее значительных произведений новой эпохи на тему борьбы консервативных и прогрессивных сил в жизни китайского общества стоят рассказы писательницы Цзян Бинчжи, писавшей под псевдонимом Дин Лин, прежде всего, «Мэн Кэ» (1927), «Дневник Софьи» (1928) и трилогия Ба Цзиня (настоящее имя Ли Яотан) «Стремительное течение», образованная романами «Семья» (1931), «Весна» (1938), «Осень» (1940), а также его роман «Сад отдыха» (1944).



В центре повествования у Дин Лин судьбы молодых женщин, девушек, родившихся в состоятельных буржуазных семьях. Они обеспечены всем необходимым, они любимы, но их угнетает рутинная домашняя уюта, бездуховность. Родители убеждены, что дети должны повторить их жизненные пути. Особенно трудно складываются обстоятельства жизни у Мэн Кэ, чья мать умерла, а отец «все заботы сосредоточил на единственной дочери», на устройстве ее личной жизни [У Лина 2003, 6]. Автор подчеркивает взаимное непонимание отцов и детей. Для этого в рассказе о Софье Дин Лин удачно использует форму дневниковых записей. «Я всегда хочу, – пишет девушка, – чтобы кто-то мог понять меня. Если меня не понимают, зачем мне нужна их любовь и забота» [У Лина 2003, 45]. В финале бунтующие героини покидают родные стены.

Не сложно заметить, что характеры и Мэн Кэ, и Софьи имеют много общего с характерами «тургеневских девушек», точнее, тех из них, которые сами устраивали свои судьбы. И это не случайно, писательница была почитательницей русской классики вообще и Тургенева в частности. В откровенной статье «Говоря о своем творчестве» (1980) Дин Лин отметила, что самое сильное влияние на нее оказала русская литература, «такие писатели, как Толстой, Тургенев и Горький» [Дин Лин 1980]. Ее героини так же мужественны и целеустремленны, как Елена в романе «Накануне», так же страдают, разочаровавшись в объекте своей любви, как Наталья в романе «Рудин». Как и Тургенев, Дин Лин не описывает жизнь своих героинь за пределами сюжетных поворотов, но убеждает читателя, что они не поддадутся отчаянию и утвердятся в жизни. У них, как справедливо пишут исследователи творчества писательницы, «есть идеалы и дух сопротивления» [Юань Лянцзюнь 2011, 297].

Ба Цзинь описывает жизнь нескольких поколений феодальной семьи Гао на рубеже второго и третьего десятилетия XX в. Здесь взаимное непонимание, противоречия между молодыми, старшими и стариками представлены в более острых формах. Подобная острота отношений, как утверждает автор, запрограммирована распадом феодальной системы, стремлением молодежи к другому стилю жизни. Убедительно и выразительно указанная проблематика заявлена в романе «Семья» (о нем подробнее пойдет речь ниже).

В последующий период, со времени образования Китайской Народной Республики (1949) и до начала так называемой культурной революции (1966) в литературу пришли другие конфликты, связанные с пафосом революционного строительства, противостояние отцов и детей практически не занимало литераторов. В драматичную эпоху «культурной революции» (1966–1976) эстетическое развитие общества по сути прекратилось. Литература выполняла пропагандистские функции, художественных произведений, заслуживающих внимания, создано не было.

С конца 1970-х гг. Китай вступил в эпоху реформ, быстрого развития экономики, и это нашло отражение в китайской «семейной» прозе тех лет. Литературу поздних 1970-х – 1990-х гг. именуют «Литературой нового



периода». Ее начало ознаменовалось появлением направления, концентрировавшего внимание на теме «душевных ран», на резком неприятии «культурной революции» и всего того, что она внесла в жизнь китайского народа. Тема отношений отцов и детей в этот период вновь обрела актуальность. Ярким событием стала публикация романа Чжоу Кэциня «Сюй Мао и его дочери» (1979), повествующего о трудной жизни многодетной крестьянской семьи, преимущественно в угарные годы «культурной революции». Книга привлекла внимание читателей и была удостоена главной литературной премии страны – премии Мао Дуня.

Это сложное социально-психологическое произведение. Автор ставит вопрос о влиянии внешних факторов, прежде всего, государственной политики, на характер человека, на его психику и далее – о влиянии психических состояний на взаимоотношения людей в обществе, в семье. В центре авторского внимания – характер крестьянина Сюй Мао, точнее три периода его жизни. В начале романа он предстает человеком добрым, трудолюбивым и чадолюбивым. Все меняется с началом «культурной революции», со сменой жизненных обстоятельств меняется человек. Чжоу Кэцинь связывает материально-экономическую деградацию с морально-нравственной деградацией человека. Постепенно Сюй Мао теряет свои лучшие человеческие качества, становится эгоистичным, равнодушным, злым. Большое внимание автор уделяет страданиям дочерей от метаморфоз отца. Счастливый финал романа связан с изменениями в общественно-политической жизни в стране, с окончанием «культурной революции». Сюй Мао как бы обретает свои прежние качества, он мирится со своими детьми, принимает их такими, какие они есть. Вероятно, Чжоу Кэцинь можно заподозрить в некоторой социально-политической ангажированности, в стремлении написать именно злободневный роман, но сила его произведения заключается в детальном описании китайской реальности, в психологической убедительности созданных характеров. Он действительно достоверно показал определенный период китайской истории, «катастрофические последствия крайне левой политики в сельских районах, депрессию экономики и депрессию крестьянства» [Ляо Сыпин 2012, 49].

Два последних названных литератора создали наиболее значительные произведения на указанную тему. При этом можно заметить, что оба автора имеют генетические и типологические связи с творчеством И. Тургенева. В этом смысле наиболее основательно сопряжен с наследием русского классика Ба Цзинь.

Этот известный прозаик неоднократно выражал свое глубокое уважение к И. Тургеневу. Среди зарубежных писателей, – писал он, – «я предпочитаю Тургенева, Толстого, Достоевского» [Ба Цзинь 1947, 138]. И далее: «Когда я пишу – Тургенев – мой учитель» [Ба Цзинь 1993, 521]. Возможно, Ба Цзинь еще и потому хорошо понимал Тургенева, что у них много общего в происхождении и в жизненном опыте. Китайский писатель, как и его русский коллега, родился в аристократической семье. На него также оказало значительное влияние унижение простых людей, обслуживавших



его семью. Как и Тургенев, именно в детстве он заразился сочувствием к угнетенным. В его автобиографической повести есть такое признание: «Я не хочу быть молодым баринном, я хочу быть своим в их среде» [Ба Цзинь 1947, 143].

Конечно, на творчестве того и другого автора лежат печати разных эпох, но оба писателя смотрели на движение времен сквозь призму конфликтов поколений. Настройку этой призмы Ба Цзинь в значительной мере перенимает у Тургенева. Думается, не случайно до написания своего, может быть, главного романа «Семья» он взялся за перевод тургеневских «Отцов и детей» и потом более тридцати лет вносил в свой перевод разного рода поправки. Тургенев писал свой известный роман в XIX в., в российскую эпоху заката феодализма, рождения радикальной разночинной интеллигенции. Ба Цзинь – писатель XX в., эпохи, вобравшей в себя рудименты самых разных социально-экономических отношений. Но при этом оба писателя исследуют столкновение разных идеологий и указывают на перспективность той идеологии, которую несут более молодые герои, поколение детей.

Конфликт в романе «Семья» строится на сопоставлении трех поколений в феодальной аристократической семье. Как и Тургенев, Ба Цзинь уделяет большое внимание обрисовке социального фона того времени. Узловые события сюжетной линии происходят в богатой фамильной резиденции, ее глава – старый Гао. Старейшина и его дети – защитники старой жизни, старых устоев и негуманных, унижающих женщин, патриархальных традиций. Нравственная атмосфера общества у Ба Цзиня, как и у Тургенева проверяется отношением к женщине, ее возможностями в семейной иерархии. Сторонниками новых отношений выступают внуки старого Гао, дети его сыновей. Самый решительный из них – Гао Цюехуэй. Он полон решимости провести в жизнь свои идеалы.

Типологически Цюехуэй близок тургеневскому герою Евгению Базарову. Это молодой интеллигент и революционер-демократ, который пропагандирует новые идеи, обучается наукам. Оба героя связывают развитие общества с развитием научной мысли. Тургенев достаточно много уделяет внимание отношениям Базарова и Аркадия. По сути Аркадий предстает учеником Базарова. Есть типологически похожие отношения молодых людей и в романе «Семья». Цюехуэй выступает учителем своих двоюродных братьев и друзей. Интересно то, что и в романе Ба Цзиня главный герой остается одиночкой, те, кого он воспитывал, стали конформистами.

Конечно, в романе китайского прозаика сказалась национально-историческая специфика. Понятно, что Тургенев создавал образ революционера, и при возможности Базаров, несомненно, участвовал бы в радикальных движениях. В этом плане он сродни борцу с тиранией Инсарову, герою романа «Накануне», написанному непосредственно перед романом «Отцы и дети». У Цюехуэя есть такая возможность. Он принял участие в радикальном антиимпериалистическом и антифеодальном «Движении четвертого мая» (1919), основывает пропагандистский еженедельник «Ли Мин»

(«Рассвет»), публикует статьи в поддержку движения.

Как и Тургенев, Ба Цзинь проверяет своего героя любовью. Базаров влюбляется в богатую вдову Одинцову. Не последнюю роль в несостоявшемся союзе сыграло их разное социальное и имущественное положение. Ба Цзинь рисует любовные отношения в зеркальном отражении. Возлюбленная Цюэхуэя – девушка из бедной семьи, Минфэн, она служанка в имении Гао, как Фенечка в имении Кирсановых. Брак молодой пары не мог состояться по тем же социально-имущественным причинам. В итоге Минфэн кончает жизнь самоубийством, т.е. и у Тургенева, и у Ба Цзиня отношения прерывает смерть. Ба Цзинь признавался, что именно под влиянием Тургенева проверял своих героев «в любовных отношениях» [Ба Цзинь 2002, 441].

Еще одно примечательное сходство Тургенева и Ба Цзиня – существенная роль природы в композиции произведений того и другого прозаика. Надо сказать, что это уже отмечал китайский литературовед Ли Чжоу, в статье которого подробно сравниваются описания природы в произведениях русского и китайского прозаиков и делается вывод, что у них обоих «природа поэтична, многоцветна, полнится звуками и ароматами» [Ли Чжоу 1982, 65]. Продуктивное сопоставление творчества двух авторов содержится в статьях «Ба Цзинь и Тургенев» [Сунь Найсюй 1986] и «Ба Цзинь: предшественник исследования Тургенева в Китае» [Ван Лие 2008]. В частности, отмечается тот факт, что природа у них как бы аккомпанирует сюжетному действию. Это действительно так, приведем лишь один пример. Вот у Тургенева два здоровых молодых человека едут в имение одного из них, впереди им видится целая жизнь. О начале начал говорит здесь и описание природы: «Весна брала свое. Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханьем теплого ветра» [Тургенев 1980, 334]. Осенью Базаров умирает. Движение тургеневского романа можно охарактеризовать как движение от мажора к минору. Ба Цзинь использует обратно-зеркальное отображение событий, движение от минора к мажору. Начало романа «Семья»: «Дул резкий ветер. Снежные хлопья, похожие на клочья ваты, беспомощно кружились в воздухе и бесцельно опускались на землю... Ветер резкими порывами относил зонты прохожих то в одну, то в другую сторону, порой вырывая их из рук». Понятно, что непогода, зимнее ночное омертвление природы автор связывает с социальным злом, со старым миром. Надо ждать весны, чтобы природа ожила. Мертвенно-зимняя композиция переходит в соответствующее ей описание жизни в имении Гао. Затем автор концентрирует внимание на прозрении, на внутреннем движении Цюэхуэя. Победительное звучание его идеалов в конце дано в сочетании с весенним пробуждением природы. Финальные строки романа Ба Цзиня таковы: «Небо казалось удивительно чистым и ясным, солнце, ярко сверкая, освещало стены особняков. На ветках софоры чирикали воробьи, весело приветствуя утреннее солнце».

Дин Лин, Ба Цзинь – самые крупные писатели нового Китая, основоположники ее новой литературы. В духе времени основная тематика



их произведений была связана с отображением социальных и семейных конфликтов в Поднебесной, конкретно – с отображением конфликтов отцов и детей. Известно, что перемена во взаимоотношениях поколений в конце 1920-х – в 1930-х гг. была разительной, по сути, уходили в прошлое многовековые семейные традиции, заложенные еще Конфуцием, и эту разительность названные авторы отразили в своей прозе. Позже им на смену пришли другие создатели семейных хроник, Чжоу Кэцин и др. Большую помощь китайским прозаикам в отображении всей этой тематики оказала русская словесность, и прежде всего – произведения И. Тургенева, всемирно известного классика, одного из зачинателей темы отцов и детей в новейшей европейской литературе.

ЛИТЕРАТУРА (на кит. яз.)

1. Ба Цзинь. Мое детство. Шанхай, 1947.
2. Ба Цзинь. О моих рассказах // Ба Цзинь. Полное собрание сочинений: в 26 т. Т. 20. Пекин, 1993.
3. Ба Цзинь. Избранные собрания: в 10 т. Т. 4. Сычуань, 2002.
4. Ван Лие. Ба Цзинь: предшественник исследования Тургенева в Китае // Русское искусство и литература. 2008. № 3. С. 106–108.
5. Дин Лин. Говоря о своем творчестве. 1980. URL: http://www.zww.cn/baike/ebook/1/384232/384260_4.htm (дата обращения 24.03. 2017).
6. Дун Чжуншу. Обильная роса летописи Чунью. Шанхай, 1975.
7. Конфуций. Лунь Юй // Чжан Минлин. Китайские классики. Пекин, 2002.
8. Ли Чжоу. Ба Цзинь и Тургенев // Вестник Фуцзяньского педагогического университета. 1982. № 4. С. 60–67.
9. Ляо Сыпин. Художественное исследование повествования о душевных ранах – О романе «Сюй Мао и его дочери» // Современный литературный круг. № 5. 2012. С. 49–52.
10. Сунь Найсюй. Ба Цзинь и Тургенев // Зарубежная литература. 1986. № 11. С. 74–83.
11. Тургенев И.С. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1980. (На рус. яз.)
12. У Лина. Собрание сочинений. Дин Лин. Ухань, 2003.
13. Юань Лянцзюнь. Обзор исследований о Дин Лине. Пекин, 2011.
14. Цюй Цюбай. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 2. Пекин, 1986.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Van Liye. Ba Tszin': predshestvennik issledovaniya Turgeneva v Kitaye [Ba Jin: A Predecessor of Turgenev Studies in China]. *Russkoye iskusstvo i literatura*, 2008, vol. 3, pp. 106–108. (In Chinese).
2. Li Zhou. Ba Tszin' i Turgenev [Ba Jin and Turgenev]. *Vestnik Futszyan'skogo pedagogicheskogo universiteta*, 1982, vol. 4, pp. 60–67. (In Chinese).
3. Liao Siping. Khudozhestvennoye issledovaniye povestvovaniya o dushevnykh



ranakh – O romane “Syuy Mao i ego docheri” [A Literary Study of the Story of Mental Wounds – On the Novel “Xu Mao and His Daughters”]. *Sovremennyy literaturnyy krug*, 2012, vol. 5, pp. 49–52. (In Chinese).

4. Sun' Naysyuy. Ba Tszin' i Turgenev [Ba Jin and Turgenev]. *Zarubezhnaya literatura*, 1986, vol. 11, pp. 74–83. (In Chinese).

(Monographs)

5. Yuan Liangjun. *Obzor issledovaniy o Din Lin* [The Survey of Research on Ding Ling]. Beijing, 2011. (In Chinese).

Мескин Владимир Алексеевич, Российский университет дружбы народов. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы.

E-mail: vameskin@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-2260-8060

Го Сывэнь, Российский университет дружбы народов.

Аспирантка кафедры русской и зарубежной литературы.

E-mail: 1316884491@qq.com

ORCID: 0000-0002-8729-6945

Vladimir A. Meskin, RUDN University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of literature.

E-mail: vameskin@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-2260-8060

Siwen Guo, RUDN University.

PhD student at the Department of literature.

E-mail: 1316884491@qq.com

ORCID: 0000-0002-8729-6945



ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Материалы раздела предоставлены
Калмыцким научным центром РАН

Problems of Kalmyk Philology

Section materials are provided by the Kalmyk Scientific Center of the RAS

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00087

Д.В. Убушиева (Элиста)

МОТИВ ЧУДЕСНОГО РОЖДЕНИЯ ГЕРОЯ В РАННИХ ЦИКЛАХ ЭПОСА «ДЖАНГАР»*

Аннотация. Мифологическая основа калмыцкого эпоса «Джангар» прослеживается в его ранних циклах – Багацохуровском (1853–1862 гг.) и Малодербетовском (1862 г.). Они основаны на архаических сказочно-эпических мотивах и мифологических архетипах. Рассмотрение эпических нарративов двух ранних циклов калмыцкого эпоса «Джангар» выявило мотивы о рождении героя, имеющие различную основу. Малодербетовский цикл демонстрирует рождение героя, восходящее к архаическому сказочному эпосу, основой которого является мотив вымаливания ребенка бездетными стариками. Недетородный возраст Ага Шавдал вынуждает Джангара оставить ее и отправится в странствие. Он встречает волшебную деву, которая рождает ему сына Шовшура. Налицо трансформация мотива рождения героя у бездетных стариков с соблюдением условий чудеснорожденности. Эпическое повествование Багацохуровского цикла представляет сложное переплетение древних воззрений с многочисленными разностадийными напластованиями, сохранившимися в имплицитном виде, иногда утратившими свою первоначальную семантику. Цикл сохранил в сюжете представления об архаических мифах рождения: о появлении Солнца, воплощенного в эпическом тексте в своем основном символе – трех маралах; о материнском начале Земли, что отразилось в рудиментах мотивов петрогенеза и растениях-прародителях. В Багацохуровском цикле типологически устойчивая формула рождения героя-первопредка, обозначающая неведение о своем происхождении, трансформирована в особый локус, обеспечивающий входение в иной мир. Поздний пласт представлений о рождении героев в ранних циклах «Джангара» представлен понятием перерождений, основанным на буддийской мифологии.

Ключевые слова: героический эпос; мифология калмыков; ранние циклы; архаические мотивы; чудесное рождение.

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



D.V. Ubushieva (Elista)

The Motif of the Miraculous Birth of the Hero in the Early Cycles the *Jangar* Epic**

Abstract. The mythological fundamentals of the Kalmyk *Epic of Jangar* can be traced in its early cycles – the 1853/1862 *Baya Tsokhor* and the 1862 *Baya Dorbet* ones – based on epic-and-tale motifs and mythological archetypes. The insight into the epic narratives of the two cycles reveals that the motifs of the hero's birth differ inherently. *The Baya Dorbet cycle* depicts the birth of a hero typical of heroic epic and going back to such archaic patterns as a childless old couple begging for a baby to have. Aga Shavdal's non-childbearing age already forces *Jangar* to leave her and set forth on travels. He meets a magic maiden who gives birth to his son *Shovshur*. So, this is actually a transformed variant of the above-mentioned motif (an old childless couple) with some retained elements of magic birth. Meanwhile, *the Baya Tsokhor* texts include a complex of ancient beliefs intertwining with numerous further implicit admixtures some of which have lost their initial semantics. The cycle's plot has retained the archaic birth myths, namely: the emergence of the Sun in the form of its key symbol – three deer, the ideas of Mother-Earth mirrored in the epic text as a rudimentary motif of petrogenesis and subsequent beliefs of plant forefathers. In *The Baya Tsokhor* the typologically stable formula of the primal ancestor's birth (which implies ignorance of the latter's origin) is transformed into a special paradigm, thus guaranteeing an access to the other world. The concept of reincarnation spotted in the early cycles of the *Jangar* proves a later formation borrowed from Buddhist mythologies.

Key words: heroic epic; Kalmyk mythology; early cycles; archaic motifs; magic birth.

Мифологическая основа калмыцкого эпоса «Джангар» прослеживается в его ранних циклах – Багацохуровском (1853–1862 гг.) и Малодербетовском (1862 г.). Они основаны на архаических сказочно-эпических мотивах и мифологических архетипах.

В настоящем исследовании предлагается рассмотреть мотив чудесного рождения героя, восходящий к мифологическим воззрениям калмыков.

Мотив чудесного рождения героя представлен в фольклоре многих народов. В.Я. Пропп на материалах русской сказки выявил, что «...этот мотив не одинаков и не однороден по своему происхождению. В основном намечаются три группы: представления, связанный с тотемизмом, представления, связанные с живительной силой растительной природы (тоже иногда с элементами тотемизма), и мотивы, восходящие к мифам о создании первых людей» [Пропп 1976, 237]. В.М. Жирмунским отмечена типологическая общность мотива: «...легенды о чудесном зачатии и рож-

** The paper was prepared within the research project 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 reg. no. АААА-А19-119011490036-1).



дении будущего героя имеют одинаково широкое и повсеместное распространение в эпосе, мифе и сказке» [Жирмунский 1962, 12]. Архаическую основу мотива выделяет Е.М. Мелетинский: «...героем в мифе и вообще в архаическом фольклоре может быть только мифологический персонаж. На это часто указывают его чудесное рождение, умение говорить во чреве матери, магические способности и т.д.» [Мелетинский 2006, 227]. В калмыцкой фольклористике мотив чудесного рождения героя ранее исследован А.Ш. Кичиковым [Кичиков 1997], Б.Э. Мутляевой [Мутляева 1978], Е.Э. Хабуновой [Хабунова 2006] и др.

Рассмотрение эпического нарратива двух ранних циклов выявило три непосредственных акта рождения – богатыря Хонгора, сына Джангара – Шовшура и сына Шара Мангаса.

В Багацохуровском цикле представлено появление на свет богатыря Хонгора: I песнь Багацохуровского цикла (далее – Б.Ц.) – 17 (26) *mergen güši zandan* 18 (1) *gerelīn xōrin xoyor nasun-duni ɣarçi* (2) *genei: udirduqçi ulān xongɣor gedeq* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 17–18] (Мудрой Гюши Зандан Герел в двадцать два года рожденный, говорят, / Предводитель, Улан Хонгор именуемый). Казалось бы, здесь нет никаких предпосылок чудеснорожденности богатыря, но указание возраста матери Хонгора отсылает нас к мотиву рождения героя у бездетных стариков. Е.Э. Хабунова отмечает, что «...указанный возраст по эпическим канонам вполне соотносим со старостью, поскольку юным определяется трехлетний возраст» [Хабунова 2006, 25].

Малодербетовский цикл транслирует рождение сына Джангара – богатыря Улан Шовшура: I песнь Малодербетовского цикла (далее – М.Ц.) – 32 (21) *altan šara* (22) *basing xarɣad irbe: ɣalbār zandān* (23) *terzērni xalībe: <...>* 33 (2) *oro ɣaqsaخان aragini kūken sunai: <...>* (4) *jangɣār ɣalbār zandān* *terzēr* (5) *orād odba: dungba saɣān ɣurāsuni* (6) *abād dayamanaɟi orkād ɣarba: zērde* (7) *dērēn ɣarād yobabi: keseq üyūdēn* (8) *gūlgēd orçulonggib kürül saɣān teng-* (9) *gēsīn köbēdü ere saɣān çilūɣar basing* (10) *baribē: nökör naiɟinar bolba: tūndēn* (11) *nutuq usun bolba: tere xatun sātai* (12) *bolba: arban sarīn nūr üzed kübün* (13) *ɣarba: biligīn šarbang nerte üldēr* (14) *xara bolod kīsini kerçēd aba* [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 4, 1 тетрадь, 32–33] (Встретился золотисто-желтый дворец / Посмотрел он в его волшебные сандаловые окна <...> Сидела только одна девушка фея <...> Джангар вошел через волшебное сандаловое окно, / Взяв за белоснежные руки и положив ее в свой карман, вышел. / Вскочив на своего Зерде, отправился в путь. / Несметное число столетий проскакав, / На берегу всемирного бронзово-белого (бело-золотого) моря / Из дикого белого камня выстроил дворец. / Стали супругами. / В этом [дворце], став семьей, стали жить. / Та фея зачала, / И по прошествии десяти месяцев родился мальчик. / Мечом, именуемым «Поражающий без промаха», / Черную стальную пуповину его перерезал).

Оба примера связаны с недетородным возрастом, в первом эпизоде Зандан Герел, матери Хонгора, во втором – Ага Шавдал, супруги Джан-



гара. Если рождение Хонгора не получает развернутого описания, то появление Шовшура обретает сюжетную линию. Старость Ага Шавдал вынуждает Джангара оставить ее и отправиться в странствие. Как считает А.Ш. Кичиков, «...вместо жалобы на бездетность – таинственное и, видимо, скорбное молчание стареющего богатыря и правителя державы» [Кичиков 1999, 25] ассоциируется с вымалыванием ребенка, которое «...мотивируется задним числом – когда он на чужбине обретает наследника (Шовшура)» [Кичиков 1997, 35]. См. III песнь М.Ц. 37 – (8) *ɟiraɣalini mini* (9) *dutuni çi bilēçi: çamai xaiɣād ɣaralābi: (10) ara bumbān orarān dolīd abasun ɣunuxūn* (11) *ulān šobšūr mini* [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 4, 1 тетрадь, 37] (Ты тот, кого не хватало в моей жизни! / Я отправился на поиски тебя, / Я обменял тебя на свою страну Бумбу, / Мой трехлетний Альф Шовшур).

Джангар находит волшебную деву, которая рождает ему сына. Как пишет Е.Э. Хабунова, «...появление богатыря Шовшура связано с суррогатной матерью-чужестранкой» [Хабунова 2006, 25], соответственно здесь произошла трансформация мотива рождения героя у бездетных стариков, но с соблюдением условий чудеснорожденности. О чудесном рождении говорит и стальная пуповина Улан Шовшура, перерезание которой рассматривается в одном семантическом поле с мотивом рождения из скалы (петрогенез) [Неклюдов 2019, 77]. Как замечено А.Ш. Кичиковым, «...сыну Джангара присущи основные черты чудеснорожденного героя <...> стальная пуповина <...>, рождение от чудесной девы <...>, фантастически быстрый рост...» [Кичиков 1999, 25].

В Багацохуровском цикле описано чудесное рождение мангаса, противника эпического героя. По наблюдению С.Ю. Неклюдова, «...мангас является персонажем именно эпической мифологии» и имеет еще добуддийский характер [Неклюдов 2019, 107]. Антагонисты главных героев в калмыцком эпосе предстают весьма сильными существами, обладающими магией и ничем не уступающими главным героям, что в свою очередь показывает силу и мощь самих богатырей, способных подавить этих противников.

В III песне «О Шара Мангасе» Багацохуровского цикла представлено целое семейство мангасов: сам мангас, его жена и их сын, что встречается крайне редко в эпических повествованиях: III песнь Б.Ц. – 39 (28) *tere sōni bīdeni tere mangɣus xāni xatuni* (29) *tere sōi kūkūlji baiɟi: köbün ɣarād ülid unuqsan dūgīni sonsuba* (30) *bi: busu saradan töröbebi: bolzoq saradān dungsī ɣarbabi: boqdo jangɣar* (31) *çamalai ɣučin tabun nasundān çamala esergeceɟi ese dailaldadaq bolxuni...* [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 17, 39] (Хатун того хана мангасов / В ту ночь рожала. / Родился мальчик, / Я услышал его плач: / – Не в тот месяц родился я, / Недоношенным родился я. / С тобой, богдо Джангар, / В свои тридцать пять лет сражусь...).

Недоношенность родившегося мангаса выражает его «крайнюю беспомощность», отчего будет замедленным и его рост, что читается в словах о готовности сразиться с Джангаром лишь при достижении тридцатипятилетнего возраста. Как отмечает С.Ю. Неклюдов, «...явно негативная



окраска детства такого типа подчас довольно отчетливо бывает связана со скрытой исключительностью героя – с обладанием тайным магическим, колдовским знанием» [Неклюдов 1974, 137].

Багацохуровский цикл сохранил в сюжете представления и об архаических мифах рождения. Приведем пример, который, на наш взгляд, восходит к лунно-солнечному календарю скотоводческих народов Центральной Азии и Сибири и появлению Солнца.

III песнь Б.Ц. – 39 (4) *naran ɣaraxuın ömnö züq dödü debēn gedeq ūla baiduq bolnai: <...> (9) tere ūlān orō dēreni altan bindaraya önggö- (10) tei arban sayıxan zandan modun kürēlen uruɣuqsan: moduni dotoroni ɣurban önggö cecegēr (11) küreleqseni dotoroni šara ulān kökō ɣurban altan maral: dunduki maraliyin dotoroni ɣurban (12) altan zulzuɣün bayinei genēla: amini tere genē: ayūxu metü mangɣos xāna amini biyedüni (13) ügei* [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 17, 39] (В стороне восходящего солнца / Находится гора Деде Девян <...> На вершине той горы / Цвета золота и бирюзы / Десять прекрасных сандалов, / Круг образуя, выросли. / В том круге деревьев, / Излучающих три цвета – / Желтый, красный, синий, / Три золотые маралухи [находятся]. / Во чреве средней маралухи / Три золотых детеныша есть, говорят. / Они душа [*мангаса*], говорят. / У грозного Мангас-хана в теле нет души, говорят).

Представление о бессмертии эпического героя, в частности мангаса, генетически восходит к образу «внешней» души. Э.П. Бакаева пишет, что «...у калмыков были развиты представления о понятиях витальности, или, в иной терминологии, о “душах”. Человек, по представлениям калмыков, состоит из трех элементов: тела, жизненной силы (“души-дыхания”) амин (эмн) и “двойника” (“души-сознания” или “души-тени”) сумсн (сүмсн)» [Бакаева 2003, 157]. Но в вышеприведенном примере обращаем внимание на животное, которое является хранителем этой души. В цикле это три золотые маралухи, прогуливающиеся у выросших кругом золотых деревьев, которые, в свою очередь, растут на горе.

В эвенкийских сказаниях две небесные женщины-оленихи являются хозяйками солнечных лучей [Эвенкийские героические сказания 1990]. В тувинской мифологии три маралухи поднимаются на небо и превращаются в звезды, гнавшийся за ними охотник так же превращается в звезду, как и его конь и собаки [Мифы, легенды и предания тувинцев 2010, 43]. «В эпосе алтайцев сохранилось поверье о солнечных лучах и лунных лучах, по которым являлись на землю зародыши (сус или кут) для рождения людей и животных» [Галданова 1987, 17].

Н.Б. Дашиевой выявлено, что основой лунно-солнечного календаря бурят «...выступает универсальный для скотоводческих народов Центральной Азии и Сибири сюжет космогонического мифа о трех маралах (три звезды пояса созвездия Орион) и небесном стрелке (Сириус) <...> Главной отличительной чертой этого мифа является то, что на смену идее о краже Солнца и его возвращении, свойственного архаическим календарным мифам охотников, приходит представление о творении Солнца в



течение ночи и его рождение на рассвете. <...> Новые идеи отводят небесным маралам роль матерей-прародительниц, источника рождения Солнца. Последнее в мифе выражено в акцентировании места попадания стрелы небесного стрелка в живот – *умай* одной из трех самок небесного марала» [Дашиева].

Отсутствие в приведенном примере образа стрелка можно объяснить сказительской интерпретацией сюжета, но калмыцкие мифы еще удерживают этот образ, например, в мифе «Большая медведица» [Мифы, легенды и предания... 2017, 42–45]. На наш взгляд, и эпические три маралухи и мифологический стрелок – это рудименты сюжета космогонического мифа о трех маралах и небесном стрелке, которые являются источниками рождения Солнца. Также следует отметить обозначение в эпическом тексте того, что деревья растут кругом и излучают цвета; вероятно, это связано с символическим изображением солярно-лунарного круга. Как пишет Г.Р. Галданова, «...солнце изображается в виде восьми кругов, с отходящими от внешнего круга лучами – восьмилучевое солнце; луна – в виде девяти кругов, без лучей» [Галданова 1987, 20].

Данный цикл сохранил представление и о материнском начале Земли, что также сохранилось лишь во фрагментарном виде. Как отмечает Л.С. Дампилова, «...мифологическое представление о предковом начале Земли и Неба, Луны и Солнца, присутствующее в обрядовых текстах, является основой мировоззрения в эпических текстах тюрко-монгольских народов» [Дампилова 2016, 14]. Г.Р. Галданова считает архаическим представление о материнском начале в созидании относительно земли: «Из ее “чрева”-пещеры якобы вышли первые люди и животные, она дала жизнь деревьям и травам...» [Галданова 1987, 41].

По нашему мнению, именно с таким появлением, в частности с петрогенезом, связан эпизод временного замуравывания в расщелине скалы плененного богатырем Хонгором Шара Мангаса: III песнь Б.Ц. – 44 (9) *öndör sayān xadān yozūrtani: xadān zabsariyin angduni alayaqlajı xāyād ükü- (10) riyin činēn xara čilūyār darūlād zūn jildu ködölši ügei bolɣoba* [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 17, 44] (У подножия высокой белой скалы, / Через расщелину во внутрь скалы / Истерзанного [Шара Мангаса] закинул / И замуравил черным камнем с корову величиной так, / Что сделал его беспомощным на сто лет).

Следует отметить, что рудимент мотива чудесного рождения из скалы (петрогенез) можно прочесть, если развернуть мотив с его финальной точки. В. Хайссиг, подробно исследовавший данный мотив в монгольском эпосе, отмечает, что «...этот весьма древний мотив широко распространен в Тибете и Монголии, проявляясь в представлениях о горном ущелье как о материнской утробе. <...> Умерший богатырь возвращается туда, откуда он пришел» [цит. по: Неклюдов 1984, 91–92].

В этом же семантическом ключе можно трактовать эпизод с оставлением того же самого Шара Мангаса в дупле дерева: III песнь Б.Ц. – 47 (9) *köqšin zandan moduni köndöi ödüni aldar šara mangɣos xāgi alayaqlajı bai-*



(10) *γād xaɣaba* [РО БВФ СПбГУ. *Calm*. С. 17, 47] (В дупло старого сандала, славного Шара Мангас-хана истерзав, закинул).

По нашему мнению, данный эпизод можно трактовать, как и предыдущий, но восходящий к мотиву *E32. Растения-прародители* [Березкин, Дувакин], что отражает анимистическое представление о духе дерева (хозяйине леса).

Сюжеты, основанные на данном мотиве, обнаруживаются в мифологии калмыков и их предков – ойратов.

«Чорос, Цорос первопредок дербетских и джунгарских княжеских родов, был найден ребенком, лежащим под деревом или в дупле, питающимся стекающим в рот древесным соком. В другом варианте дерево с наростом (или сам нарост, или три дерева) и сова оказываются родителями; в некоторых текстах отец – дерево, мать – сова, в других наоборот. <...> С этими архаическими мотивами сливается более поздний, обосновывающий небесное происхождение Чороса [Неклюдов 1982, 632–633]. Отцом Чороса выступает Йобогон Мерген, а его матерью – дочь Хормусты-тенгрия. Когда Йобогон Мерген погибает, дочь Хормусты-тенгрия возвращается к отцу. Отец говорит ей, чтобы она очистилась от грязи, приобретенной в Нижнем мире, оставив ее там же. Тогда его дочь, спустившись на землю, отправляется в лес и, родив там мальчика, оставляет его. Сок, стекавший с ивы, попал ему в рот, а сова, сидевшая на этом дереве, приносила ему корм» [Мифы, легенды и предания калмыков 2017, 211–212].

В якутском олонхо «Хан-Джаргыстай» аналогичный мотив демонстрирует рождение героя из пня: «...новорожденного Хаан Джаргыстай, олицетворяющего третье богатырское поколение, уносит вихрь и опускает его в пустой осиновый пенёк. В течение последующих десяти лет дядя по материнской линии Бэриэт Бэргэн вскармливает его каплями живительной влаги от верховного божества Юрюнг Аар Тойона. Через десять лет Хаан Джаргыстай выходит наружу, потянувшись, разнеся кору своего пня» [Илларинов, Илларионова 2016, 115].

Рождение в эпическом нарративе обозначается и в типологически устойчивых формулах. В якутских и алтайских сказаниях формула – «не знали от земли ли, имея корни, появились, или с неба с дождем выпали» – связана с рождением богатыря, так одинокий герой-первопредок представляет себя, обозначая неведение о своем происхождении [Мелетинский 2004, 300–301].

Аналогичная формула присутствует и в Багацохуровском цикле: III песнь Б.Ц. – 45 (1) *dēre tenggerin oronāsu unād* (2) *ireqsēni olji yadaba: doro ɣazarin angɣāsu ɣarād ireqsēni čigi olji yada-* (3) *ba* [РО БВФ СПбГУ. *Calm*. С. 17, 45] (Ни из Верхнего мира тенгриев пришедшего не могли найти, / Ни из расщелины Нижнего мира вышедшего не могли найти).

В настоящем цикле произошла трансформация места данной формулы в эпическом повествовании. Здесь формула утратила свое отношение к рождению героя, но изначальная связь с космогоническим представлени-



ем о зарождении сохранилась. В цикле это особое место, которое обеспечивает вхождение в иной мир. Как пишет Е.Э. Хабунова, «...константная лексема “qarx” (выходить, выделяться, появляться) <...> отражает мифологические истоки народных представлений, допускающих появление человека на земле не только от его биологических родителей. Появление предполагает выход откуда-то. Согласно реликтовым представлениям монгольских народов, рождение человека означает его выход из иного мира» [Хабунова 2006, 23].

Отдельно следует отметить присутствие в ранних циклах «Джангара» напластований из буддийской мифологии, которые касаются перерождений (лат. *reincarnatio* – «повторное воплощение»). Согласно буддийскому представлению о перерождении, «в момент смерти происходит переход в другое местопребывание в зависимости от предыдущих деяний», что отражено и в эпическом нарративе.

Верхний мир в ранних циклах представлен миром благоденствия и процветания, местом для избранных, каковыми являются эпические богатыри, которые в своих клятвах выражают надежду попасть в верхний мир в своих будущих перерождениях: I песнь Б.Ц. – 59 (10) *arban törölin üyedü* (11) *šara torɣon ulbainin xormaigini* (12) *bariülji: erketü dēdü tenggerin* (13) *oron-du: ejin umai-du eqce* (14) *mingyun ɣalab-tu erke biši xamtu* (15) *töröye geji angxarba* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 59] (В десяти перерождениях, желтый шелковый подол *ульвы* держа, / В могущественном верхнем мире *тенгриев*, / В материнском лоне / Тысячелетиями обязательно будем вместе перерождаться! – воскликнул);

III песнь М.Ц. – 53 (12) *eceq-* (13) *gen sümsündan ɣurban mü zayatanāsu zailji* (14) *airlaqsan soko bodi xutuq xamdan oloī* [РО БВФ СПбГУ. *Calm*. С. 4, 2 тетрадь, 53] (Последнюю душу от трех плохих судеб оградим, милость хутухта Сукавади вместе обретем!).

В калмыцком языке исходная форма – *ома/ума* в эпическом тексте отразилось как *ejin umai-du* (в материнском лоне). В мифологии различных народов (эвенков, нанайцев, негидальцев, орочей и др.) трактуется как душа человека (зародыша и ребенка до года) и животного. «Считалось, что до рождения ребенка оми в виде птичек обитали на ветвях мирового дерева во владениях покровительницы деторождения <...> Попадая в женщину, оми дает начало жизни ребенку» [Мифологический словарь 1991, 415]. Как отмечает Е.Э. Хабунова, «...почитание материнский утробы *ома* у калмыков можно рассматривать как реликтовую форму древнего культа матери-прародительницы, отдельные функции и признаки которой в процессе эволюции мифологических представлений и развития буддизма были перенесены на различные божества» [Хабунова 2006, 53].

Перерождение же богатырей в нижнем мире рассматривается как наказание за провинность, клятвopеступление. В анализируемом цикле подземный мир ассоциируется с негативными перерождениями в насекомых, обитающих в болоте: III песнь Б.Ц. – 50 (23) *eces xoitö töröldēn: erliq nomin xāni zasaqlai* (24) *xarɣād erütü ayus xara tamın yoröldüni: köködöq kütün xara*



balčigīn doto- (25) roni kilencetü ulān xorxo bolji törösü bi: [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 17, 50] (В последующем перерождении, / Суду Эрлик Номин-хана подвергнувшись, / На дне черной преисподней, / В засасывающей холодной черной грязи / Грешным красным червем пусть я перерожусь!).

Таким образом, эпический нарратив двух ранних циклов калмыцкого эпоса «Джангар» содержит мотивы рождения героя, имеющие различную основу. Так, Малодербетовский цикл демонстрирует рождение героя, восходящее к архаическому сказочному эпосу, основой которого является мотив вымалывания ребенка бездетными стариками. Эпическое повествование Багацохуровского цикла представляет сложное переплетение древних воззрений с многочисленными разностадиальными напластованиями, сохранившимися в имплицитном виде, иногда утратившими свою первоначальную семантику.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15 – Научный архив Русского географического общества. Оп. 1. Разряд 53. Д. 15. Рукопись на ойратской письм.
2. РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 17 – Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Calm. С. 17. Ед. хр. 1770. Л. 1–28. Строки 30–31. Рукопись на ойратской письм.
3. РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 4 – Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Calm. С. 4. Ед. хр. 1834. Л. 1–30. Строки 28–30. Рукопись на ойратской письм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. Добуддийские верования калмыков. Элиста, 2003.
2. 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 20.05.2020).
3. Галданова Г.Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск, 1987.
4. Дампилова Л.С. Мифологические персонажи в эпических и обрядовых материалах тюрко-монгольских народов // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова. Серия: Эпосоведение. 2016. № 2 (02). С. 13–18.
5. Дашиева Н.Б. Бурятский лунно-солнечный календарь по созвездиям Ориона и Сириуса. URL: http://irkipedia.ru/content/buryatskiy_lunno_solnechnyy_kalendar_po_sozvezdijam_oriona_i_siriуса (дата обращения 14.05.2020).
6. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. М.; Л., 1962.
7. Илларионов В.В., Илларионова Т.В. Записи олонхо «Хаан Джаргыстай» И.А. Худякова и «Юрюнг Уолан» Н.С. Горохова: сравнительный анализ текстов // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова. Серия: Эпосоведение. 2016. № 5 (55). С. 112–120.



8. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1997.
9. Кичиков А.Ш. Предисловие // Джангар. Малодербетовская версия / сводный текст, пер., вступит. ст., коммент., словарь А.Ш. Кичикова. Элиста, 1999. С. 5–38.
10. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2006.
11. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: ранние формы и архаические памятники. М., 2004.
12. Мифологический словарь. М., 1991.
13. Мифы, легенды и предания калмыков. М., 2017.
14. Мифы, легенды, предания тувинцев. Новосибирск, 2010.
15. Мутляева Б.Э. Мотив чудесного рождения героя в тюрко-монгольском героическом и сказочном эпосе // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста, 1978. С. 51–62.
16. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. М., 1984.
17. Неклюдов С.Ю. «Героическое детство» в эпосах Востока и Запада // Историко-филологические исследования. М., 1974. С. 129–140.
18. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М., 2019.
19. Неклюдов С.Ю. Чорос // Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. М., 1982. С. 632–633.
20. Пропп В.Я. Мотив чудесного рождения // Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 205–240.
24. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов-на-Дону, 2006.
25. Эвенкийские героические сказания. Новосибирск, 1990.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Dampilova L.S. Mifologicheskiye personazhi v epicheskikh i obryadovykh materialakh tyurko-mongol'skikh narodov [The Mythological Characters in the Epic and Ceremonial Materials of the Turk-Mongolian Peoples]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta imeni M.K. Ammosova*, Series: Eposovedenie [Epic Poetry Studies], 2016, no. 2 (02), pp. 13–18. (In Russian).
2. Illarionov V.V., Illarionova T.V. Zapisi olonkho “Khaan Dzhargystay” I.A. Khudyakova i “Yuryung Uolan” N.S. Gorokhova: sravnitel'nyy analiz tekstov [The Recordings of Olonkho ‘Khaan Dzhargystay’ by I.A. Hudyakov and ‘Uriying Uolan’ by N.S. Gorohov: A Comparative Analysis of the Texts]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta imeni M.K. Ammosova*, Series: Eposovedenie [Epic Poetry Studies], 2016, no. 5 (55), pp. 112–120. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Kichikov A.Sh. Predisloviye [Foreword]. Kichikov A.Sh. (ed.). *Dzhangar*.



Maloderbetovskaya versiya [The Jangar: Baya Dorbet Version]. Elista, 1999, pp. 5–38. (In Russian).

4. Mutlyayeva B.E. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v tyurko-mongol'skom geroicheskom i skazochnom epose [The Motif of the Hero's Miraculous Birth in the Turco-Mongolian Heroic and Magic Epic]. *Tipologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti "Dzhangara"* [The Typological and Artistic Features of the Jangar]. Elista, 1978, pp. 51–62. (In Russian).

5. Neklyudov S.Yu. Choros [Choros]. *Mify narodov mira: entsiklopediya* [The Myths of the World: An Encyclopedia]. Vol. 2. Moscow, 1982, pp. 632–633. (In Russian).

6. Neklyudov S.Yu. "Geroicheskoye detstvo" v eposakh Vostoka i Zapada [A Heroic Childhood in the Epics of the East and West]. *Istoriko-filologicheskiye issledovaniya* [Historical and Philological Studies]. Moscow, 1974, pp. 129–140. (In Russian).

7. Propp V.Ya. Motiv chudesnogo rozhdeniya [The Motif of Miraculous Birth]. *Fol'klor i deistvitel'nost'* [Folklore and Reality]. Moscow, 1976, pp. 205–240. (In Russian).

(Monographs)

8. Bakaeva E.P. *Dobuddiyskiye verovaniya kalmykov* [The Pre-Buddhist Beliefs of the Kalmyks]. Elista, 2003. (In Russian).

9. Galdanova G.R. *Dolamaistskiye verovaniya Buryat* [The Pre-Lamaist Beliefs of the Buryats]. Novosibirsk, 1987. (In Russian).

10. Khabunova E.E. *Geroicheskyy epos "Dzhangar": poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noye izucheniye natsional'nykh versiy)* [The Heroic Epic of Jangar: Poetic Constants in the Hero's Life Cycle (Comparative Studies of National Versions)]. Rostov-on-Don, 2006. (In Russian).

11. Kichikov A.Sh. *Geroicheskyy epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epic of Jangar: A Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, 1997. (In Russian).

12. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, 2006. (In Russian).

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

14. Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyj landshaft Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [The Folklore Landscape of Mongolia: Written and Oral Epics]. Moscow, 2019. (In Russian).

15. Neklyudov S.Yu. *Geroicheskyy epos mongol'skikh narodov* [The Heroic Epic of the Mongols]. Moscow, 1984. (In Russian).

16. Zhirmunskiy V.M. *Narodnyy geroicheskyy epos* [The Folk Heroic Epic]. Moscow, Leningrad, 1962. (In Russian).

(Electronic Resources)

17. Berezkin Yu.E., Duvakin E.N. Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskyy katalog [The Themat-



ic Classification and Territorial Distribution of 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: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 20.10.2019). (In Russian).

18. Dashieva N.B. *Buryatskiy lunno-solnechnyy kalendar' po sozvezdijam Oriona i Sirusa* [Orion and Sirius: the Buryat Lunar-Solar Calendar]. Available at: http://irkipedia.ru/content/buryatskiy_lunno_solnechnyy_kalendar_po_sozvezdijam_oriona_i_sirusa (accessed 14.05.2020). (In Russian).

Убушиева Данара Владимировна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

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

Candidate of Philology, 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

Б.Б. Манджиева (Элиста)

СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЕ МОТИВЫ В ЭПИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ ДЖАНГАРЧИ ТЕЛТЯ ЛИДЖИЕВА*

Аннотация. В статье рассматриваются сюжетобразующие мотивы героического эпоса «Джангар» в песнях джангарчи Телтя Лиджиева. Эпический репертуар джангарчи Телтя Лиджиева представлен десятью песнями «Джангара», которые являются известными песнями прославленного рапсода из Ики-Бухусовского аймака Малодербетовского улуса Ээлян Овлы. Телтя Лиджиев, с детства слушая героические поэмы в исполнении однохотонца Окона Бадмаева, который перенял «Джангар» у Окона Шараева, племянника Ээлян Овлы, усвоил тексты уже в сложившемся виде. Так как певцы относились к традиционной консервативной школе исполнителей «Джангара», то сюжетно-композиционная структура, темы, эпизоды и мотивы в песнях сохранились в том виде, в каком джангарчи получили их от своих предшественников. В эпических песнях Телтя Лиджиева имеются мотивы, стадильно относимые к эпосу государственной формации: угона табуна, ультиматума, скачки, стрельбы из лука в погоне, преследования богатыря, пребывания богатыря в ставке антагониста, бумбайского знамени, богатырского поединка, ломки копья, восстановления копья, мотив триединства богатыря (конь – оружие – герой), клятвы богатырей, боевого клича «ура», вознаграждения Джангаром богатыря, пленения антагониста, богатырского сожаления, клеймения антагониста, расправы над антагонистом, победоносного возвращения. В данной статье мы попытались рассмотреть элементы, которые строятся по единой модели эпического сюжета и включают в себя ряд сюжетобразующих мотивов. В результате проведенного анализа мы пришли к выводу, что сюжетобразующие мотивы в эпическом репертуаре джангарчи Телтя Лиджиева, являясь частью повествовательной структуры, предстают в виде предикативной конструкции, имеющей свою последовательность, где каждый комплекс мотивов имеет неразрывную связь между собой. Так, мотив угона табуна и мотив ультиматума, представляющие конфликтную ситуацию, повлекли за собой самовыбор богатыря и отправление его в боевой поход, где ему предстояло преодолеть препятствия в пути, совершить героический подвиг, вступив в единоборство с противником, пережить временное поражение и вместе с прибывшими на помощь богатырями победить антагониста и восстановить целостность страны.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; джангарчи; текст; песнь; мотив; сюжет; герой; богатырь; оружие; конь.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер AAAA-A19-119011490036-1).

Plot Motifs in Jangarchi Teltya Lidzhiev's Epic Repertory**

Abstract. The article studies plot motifs in the *Jangar* epic songs recorded from *jangarchi* Teltya Lidzhiev. His repertory contained ten *Jangar* texts belonging to the tradition of renown Eelyan Ovla (Rus. Ovla Elyaev; Iki-Bukhus aimag, Maloderbetovsky District). Since early childhood, Teltya Lidzhiev had been listening to heroic narratives recited by his fellow villager Okon Badmaev who had learnt them from Okon Sharaev, Eelyan Ovla's nephew, thus inheriting already existing texts. Representing the conservative *Jangar* tradition, the tale-tellers would consistently preserve somewhat original plot-and-composition structures, themes, episodes, and motifs. Teltya Lidzhiev's epic songs contain motifs chronologically identified as ones typical for statehood formation epic: raiding of horses, ultimatum, horse races, chase and bow shooting, manhunt for the hero, his stay in the enemy's camp, the imperial banner, single combat, spear broken and restored, triumph of the hero (war horse – weapon – hero), oaths, 'hurrah' shouts, award from Khan Jangar, enslavement of the enemy, regret, stigmatization and punishment of the enemy, victorious return. The paper attempts to examine motifs that follow universal epic patterns comprising a number of plot motifs. Our analysis concludes that the plot motifs traced in *jangarchi* Teltya Lidzhiev's epic repertory act as parts of narrative structures in the form of predicative constructions with a certain internal order, each and every bundle of such motifs being deeply interrelated. So, the motif of horse raiding and that of ultimatum constituting the conflict situation – result in the fact that the hero initiates a military expedition during which he overcomes obstacles, accomplishes a great feat, clashes with the enemy, gets temporarily defeated to further receive support from the newly arrived compatriots and outfight the opponent, thus restoring the integrity of the borders.

Key words: *Jangar* epic; *jangarchi*; text; song; motif; plot; hero; warrior; weapon; war horse.

В создании эпического произведения в целом велико значение мотивов как значимых и необходимых единиц фольклорной поэтики. Мотив «трудноуловим и трудноопределим, неясно соотношение его синтагматических и парадигматических ракурсов, морфологической схемы и текстовой реализации, универсальных структур и национально специфических редакций, его корреляций с компонентами модели / картины мира, с одной стороны, и с «общими местами» текста, *loci communes*, с другой» [Неклюдов 2004, 236]. Тем не менее, исследователям эпоса приходится продумывать и искать свой подход в трактовке мотива, определении его границ и функций. Следовательно, возникает необходимость охарактеризовать мотив, имеющий прямое отношение к героическому эпосу, к изучению его

** The reported study was funded by government subsidy – project name 'Oral and Written Heritage of Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions' (state reg. no. AAAA-A19-119011490036-1).



сюжетно-повествовательных единиц.

В отечественной фольклористике и литературоведении выделяются четыре основные теории мотива: семантический, морфологический, тематический и дихотомический. Семантический подход связан с именами А.Н. Веселовского, А.Л. Бема, О.М. Фрейденберг. В их понимании основой для целостности мотива является неделимый образ; придавая мотиву определенную автономность, исследователи указывают на локальность его возникновения и известный схематизм. Морфологический подход получил наиболее яркое выражение в работе В.Я. Проппа «Морфология сказки» [Пропп 1928], в которой ученый подменяет семантический критерий неразложимости мотива логическим. В.Я. Пропп отказывается от мотива как целостной единицы повествовательной формы и вводит принципиально иную единицу нарратива – функцию действующего лица. Попытка позитивного решения проблемы дуальной природы мотива, как элемента художественного языка и речи, была предпринята в работе А.И. Белецкого «В мастерской художника слова» [Белецкий 1923]. Выделяя «реальный» и «схематический» мотив, А.И. Белецкий соотносит первый из них с реальным событийным составом конкретного произведения, а второй – с инвариантной «сюжетной схемой» и впервые связывает их в единую систему. Дихотомическая теория мотива А.И. Белецкого получила свое окончательное оформление в работах второй половины XX в. (А. Дандеса, Л. Парпуловой, Н.Г. Черняевой, Б.Н. Путилова, Н.Д. Тамарченко). В рамках тематической концепции Б.В. Томашевского мотив рассматривается на микроуровне, в трактовке же Б.В. Шкловского это итог фабульного развертывания и смысловой «атом» сюжета в целом [Шкловский 1929, 69–70].

Дальнейшее развитие различных концепций мотивов в фольклористике проходит на основе дихотомической теории. Одной из наиболее важных является структурно-семантическая модель, разработанная Е.М. Мелетинским на методологической базе структурализма. Ученый предлагает рассматривать мотив как одноактный микросюжет, выделяя при этом его предикативность: «Под мотивом мы подразумеваем некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и глубинный смысл», основой которого является действие [Мелетинский 1983, 117]. С.Ю. Неклюдов отмечает, «что не только действие (постоянная величина сюжета) требует тех или иных персонажей-выполнителей (переменные величины), но и, с другой точки зрения, – значение функции (предиката) зависит от аргументов (“семантических ролей”» [Неклюдов 2004, 242]. Б.Н. Путилов, основываясь на наблюдениях А.Н. Веселовского, расширил и углубил понятие, определив мотив как «одно из слагаемых эпического сюжета, это элемент эпической системы» и уточнив, что «эпический мотив – это типовая формула, являющаяся специфическим средством реализации одного из типовых элементов эпического сюжетного арсенала» [Путилов 1975, 144].

Изучение сюжетобразующих мотивов, повествующих о героических коллизиях в эпосе, весьма актуально. Целью нашего исследования явля-



ется рассмотрение сюжетобразующих мотивов эпического репертуара джангарчи Телтя Лиджиева. Для реализации данной цели мы рассмотрим элементы, которые строятся по единой модели эпического сюжета и включают в себя ряд сюжетобразующих мотивов, имеющих устойчивую последовательность: 1) конфликт (нарушение целостности страны героя); 2) выбор / самовыбор богатыря (отправление в поход); 3) преодоление препятствий в пути; 4) героический подвиг; 5) восстановление мира.

Эпический репертуар джангарчи Телтя Лиджиева (1906–1970) представлен десятью песнями «Джангара», которые являются известными песнями прославленного рапсода из Ики-Бухусовского аймака Малодербетовского улуса Ээлян Овлы (1857–1920). Телтя Лиджиев, с детства слушая героические поэмы в исполнении однохотонца Окона Бадмаева, который перенял «Джангар» у Окона Шараяева, племянника Ээлян Овлы, усвоил тексты уже в сложившемся виде. Поскольку певцы относились к традиционной консервативной школе исполнителей «Джангара», в песнях сохранились сюжетно-композиционная структура, темы, эпизоды и мотивы в том виде, в котором джангарчи получили их от своих предшественников.

Калмыцкий героический эпос «Джангар» характеризуется тематическим разнообразием, поэтико-стилевой выразительностью и композиционной стройностью песен. Эпические песни «Джангара» связаны сюжетной нитью, которая объединяется набором типовых мотивов, единой образной системой и одним главным героем – Джангар-ханом.

В эпическом репертуаре Телтя Лиджиева сохранились архаические (сказочно-мифологические) мотивы: смены обличья, предназначенного оружия (коня), обладания чудесными свойствами коня (оружия, богатыря), чудесного исцеления богатыря, неуязвимости, внешней души, иного мира, предсказания. Наряду с архаическими мотивами, связанными с представлениями о магических свойствах, выявляются и другие мотивы, стадийно относимые к эпосу государственной формации: угона табуна, ультиматума, скачки, стрельбы из лука в погоне, преследования богатыря, пребывания богатыря в ставке антагониста, бумбайского знамени, богатырского поединка, ломки копья, восстановления копья, мотив триединства богатыря (конь – оружие – герой), клятвы богатырей, боевого клича «ура», вознаграждения Джангаром богатыря, полонения антагониста, богатырского сожаления, клеймения антагониста, расправы над антагонистом, победоносного возвращения. В песнях Э. Овлы, исполняемых Т. Лиджиевым, также наличествуют и мотивы, характерные для эпоса государственной формации: богатырское сватовство, получение приданого, отправление богатыря в путь, мотив пира.

Эпические песни джангарчи Телтя Лиджиева характеризуются, в целом, сюжетной самостоятельностью и повествуют о героических подвигах главных богатырей Джангара в борьбе с противниками Бумбы, такими как: Аля Монхула в «Песне об угоне восьмидесятитысячного табуна Джангара Аля Монхулей, сыном Дууты, внуком Дуутхулы», Мангна хан в «Песне о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозым Мангна ха-



ном, владеющего чалым конем Араг Манза», свирепый Хара Килган хан в «Песне о Савре тяжелоруком», могучий Кюдер Зарин Зан-гайджи хан в «Песне о Санале», богатырь Тёга Бюс в «Песне о женитьбе Хонгора». В песнях Телтя Лиджиева общая тема от начала до конца повествования разработана как напряженное противоборство сторон, как борьба с могучим, уверенным в своем преимуществе противником, и конечная победа воспринимается как победа духа – морального превосходства богатырей Джангара над храбростью и силой захватчика.

В эпическом репертуаре Телтя Лиджиева так же, как и в цикле песен Ээлян Овла, мотив угона табуна является одним из сюжетообразующих мотивов. Данный мотив присутствует в трех песнях джангарчи: «Песнь об уgone восьмидесятитысячного табуна Джангара Аля Монхулей, сыном Дууты, внуком Дуутхулы», «Песнь о том, как Мингъян пригнал Джангару табун золотисто-рыжих скакунов Тюрк Алтан хана» и «Песнь о подчинении Алтан Чеджи [Джангару]» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи].

Повествование песни «*Дуутхулын ач Дуутын көвүн Аля Моңхля Жаңһрин түмн нээмн миңһн цусн зерд агт көөгсн бөлг*» («Песнь об уgone восьмидесятитысячного ярко-рыжего табуна Джангара Аля Монхулей, сыном Дууты, внуком Дуутхулы») начинается с описания спокойной ситуации: «*Эңгдэн долан дуңһру күңжэ суусн / Дүүвр хар арзин сүүр дунд / Нэарин сэдһэр нээрлэж / Жирһлин икэр жэирһжэ суусн [цагт]*; В то время, когда [богатыри], образовав семь кругов, / За крепкой прозрачной арзой / Прекрасно пируя, / В благоденствии пребывая, восседали» (здесь и далее перевод автора статьи) [НА КалмНЦ РАН Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи]. Однако картина благополучия резко меняется и действие принимает неожиданный поворот, когда в разгар пира прибывает враждебный богатырь Аля Монхуля и угоняет восьмидесятитысячный табун Джангара.

Мотив угона табуна, разработанный в эпосе «Джангар», являет собой конфликтную ситуацию. В рассматриваемой песне действия угонщика поражают своей недопустимой дерзостью. Сам факт угона для Монхули предстает предметом гордости, в то время как для Джангар-хана похищение табуна означает не только нанесение ущерба, но и удар по его авторитету: «*Агтан көөлгнэ гисн / Алдршго му нерн*; Дать угнать свой табун – / Обесчестить имя свое» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи]. Похищенный табун должен быть незамедлительно возвращен в бумбайскую страну, поэтому Джангар с богатырями решительно отправляются в погоню за антагонистом.

Число угоняемых коней в песнях «Джангара» дается гиперболизировано: *тавн сай көк һалзн адун*; пятиллионный табун сивых с лысиной коней (Телтя Лиджиев) [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи], *нээмн түмн маңһн көк һалзн адун*; восемьдесят тысяч сивых с лысиной коней (Ээлян Овла) [Джангар 1978, I, 354], *түмн нээмн миңһн цусн зерд агт*; восемьдесят тысяч ярко-рыжих меринов (Т. Лиджиев; Э. Овла) [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи; Джангар 1978, I, 391], *Һасһнта Түрг Алтн*

хаани / Түмн шар цоохр агт; Грозного Тюрк Алтан-хана / Десять тысяч золотисто-чубарых коней (Т. Лиджиев; Э. Овла) [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи; Джангар 1978, I, 391].

Мотив угона табуна движет сюжет эпической песни. Так, богатыри, соревнуясь в быстроте своих скакунов, настигают угонщика. Напряженное противоборство сторон являет собой кульминацию повествования. Первым вступает в борьбу Савар, который на скаку ударяет Монхлю секирой, но конь противника уворачивается. В ответ Монхля попадает стрелой в ногу Кюрюнг Галзана, но боевой скакун, удержавшись от падения, спасает Савара. Вслед за Саваром Санал, настигнув антагониста, в единоборстве пронзает его штыком, однако Монхля, развернув скакуна, ударом секиры выводит своего преследователя из противоборства. Следующим в борьбу вступает богатырь Хонгор. Произнося клятву, Хонгор на скаку встает на своего скакуна Кёке Галзана и, подняв Монхлю вместе с его конем, бросает богатырской дружине. Враг побежден, табун возвращен, вместе с возвращением утраченного восстанавливается целостность Бумбы.

Являясь одним из распространенных мотивов в эпосе «Джангар», мотив угона табуна встречается в песне «О Замбал хане» Багацохуровского цикла, где «второй ход сюжета посвящен похищению и возвращению девятидесяти тысяч табуна Джангар-хана» [Убушиева 2019, 66], а также в цикле джангарчи Давы Шавалиева (1894–1959): вражеский богатырь Монхуля в песне «*Ке шар цоохр мөртэ Келмән көвүн Моңхуляла дээлдгсн бөлг*» («Песнь о поединке [Джангара и его богатырей] с Монхуля, сыном Кермина, владеющим красивым солово-чубарым конем») угоняет девятидесяти тысяч табуна Джангара. Настигнув угонщика, *богдо* хан решает, что его богатыри поочередно будут сражаться с Монхуля. Первым в поединок вступает Хонгор, но терпит временное поражение, вслед за ним борется Алтан Чеджи, которому также не удастся победить. Тогда Джангар отправляет меткого лучника – богатыря Цагана. Пущенная им стрела попадает вражескому воину в мочевою пузырь (наиболее уязвимое место), но противнику удается вырваться. Вступивший в борьбу Джангар, пронзив антагониста пикой, приказывает уничтожить его, разрубив на части и раскидав куски в разные стороны. Благородство Хонгора спасает противника от бесчестной, по его мнению, казни: вопреки приказу Хонгор заточает Монхулю в пещеру и придавливает горой. Богатыри вместе с табунном возвращаются в Бумбу [Шавалиев 2005, 69–79].

Согласно повествованию «Песни о том, как Мингъян пригнал Джангару табун золотисто-рыжих скакунов Тюрк Алтан хана» джангарчи Телтя Лиджиева, Джангар-хан, обладая даром предвидения, узнает о враждебных намерениях Тюрк Алтан хана, который готовится отправить для захвата Бумбы десять тысяч богатырей на крылатых конях. Джангар, чтобы предотвратить нависшую над Бумбой угрозу, приказывает Мингъяну угнать и доставить табун крылатых скакунов Тюрк Алтан хана. Герой отправляется в страну противника и угоняет табун, вслед за ним по велению хана-антагониста направлена погоня. На помощь Мингъяну прибывают



богатыри Савар и Хонгор. Джангаровы богатыри пленяют противников, после клеймения отправляют их с табуном домой [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи].

В другой песне сказителя Телтя Лиджиева «Песнь о подчинении Алтан Чеджи [Джангару]» мотив угона табуна лежит в основе конфликта пятилетнего Джангара и богатыря Алтан Чеджи в борьбе за иерархический статус. Согласно сюжету песни, Бёке Мёнген Шигширги, пытаясь упредить предначертание Джангара стать великим правителем, решает погубить малолетнего героя, приказав угнать пятимиллионный табун Алтан Чеджи. Юный Джангар, оседлав Зерде скакуна, отправляется в трудный и опасный поход. Описание бега угоняемого Джангаром табуна дается посредством формулы: «*Мөрнэ дегд хурднд / Дел сүл хойрасни / Биив ятхин дун һарад, / Деернь һарсн тоосн / Оһтһуд хадад йовна*; Кони так мчались, / Что развевающиеся гривы и хвосты / Мелодии бивэ и ятхи издавали, / Пыль, поднятая [табуном], / Высоко к небу поднималась» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи]. В погоне за Джангаром Алтан Чеджи пронзает его стрелой. Хонгор спасает Джангара от гибели – страшной расправы отца, который приказывает своей жене Зандан Герел разрубить угонщика на куски, а мясом вскормить собак и птиц. Хонгор обращается к своей матери Зандан Герел с просьбой извлечь стрелу из тела смертельно раненого Джангара. Данный мотив – ритуальный обряд чудесного исцеления богатыря женщиной, часто встречаемый в архаическом эпосе. Зандан Герел, трижды перешагнув, исцеляет Джангара. Мотив перешагивания воплощает архаичный мотив усыновления, так по древнему обычаю женщина, совершившая этот обряд, становилась матерью, поэтому Хонгор и Джангар делаются братьями (побратимами), сыновьями Зандан Герел, соответственно их отцом стал Шигширги. После лишения Шигширге власти престол должен занять старший сын, кем и является Джангар. Как известно из «показа» уделов в прологах «Джангара», Шигширги не был сурово наказан или даже уничтожен, потому что запрещено убивать отца. Исцелившийся Джангар и его спаситель Хонгор прекращают вражду между Шигширги и Алтан Чеджи. По совету мудреца Алтан Чеджи Джангар закладывает основы государственного объединения: *Төр шажн хойран һартан авсн / Цолан дуудулж бээдг*; Государство и религию в руки свои взяв, / Власть (букв. титул) свою провозгласил» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи]. Таким образом, песнь завершается мирным разрешением конфликта и восстановлением эпической гармонии, провозглашением Джангара правителем Бумбы. «Калмыцкий Джангар – это уже “все-ленский” монарх, имеющий дружину эпических воинов, в ряды которой более мелкие удельные владыки вступают добровольно, утрачивая таким образом свою самостоятельность, или же принудительно, потерпев поражение в войне (дальнейшее развитие темы “вассалитет через побратимство”». Здесь, по существу, получают завершение некоторые фабульные линии, связанные с “централизаторским” пафосом героического эпоса» [Неклюдов 1984, 103].



Присутствие в эпических песнях «Джангара» мотива угона табуна обусловлено тем, что в культуре номадов конь представлял особую ценность и играл важную роль в кочевом хозяйстве. Мотив угона табуна как причины конфликта между племенами сохранился в одном из древнейших литературных памятников монголов – «Сокровенном сказании монголов» (1240 г.). Так, поводом для конфликта между Темуджином и его побратимом Джамухой стала смерть Тайчара, брата Джамухи, убитого табунщиками во время набега на табуны. Отказ выдать стрелков в ответ на требование Джамухи спровоцировал войну, в которой Темуджин потерпел поражение. В последующем, когда Темуджин стал великим Чингис-ханом, угон табунов был запрещен под страхом смертной казни [Козин 1941, 28].

Наряду с мотивом угона табуна мотив ультиматума является «сюжетообразующим, порождающим конфликтную ситуацию – требования одного государства к другому, сопровождаемые угрозой разрыва мирных отношений или применения вооруженной силы в случае их невыполнения» [Селеева 2018, 124]. Это один из распространенных мотивов героического эпоса «Джангар». Он присутствует в Багацохуровском цикле, в репертуарах джангарчи Ээлян Овлы, Мукебюна Басангова, Давы Шавалиева, в песне сказителя Насанки Балдырова [Джангар 1978, I–II]. Мотив ультиматума бытует и в синьцзян-ойратской версии «Джангара», в песне «О битве Алого Хонгора Благородного со Свирепейшим Мангна ханом» [Джангар 2005, I, 333–346].

Завязкой песни «Арслнгин Эср Улан Хоңһр Арг Манзин Буурлта Ээх Догшин Маңна хаанла бээр бэрлдгсн бөлг» («Песнь о поединке Алого Хонгора Благородного с устрашающе-грозым Мангна ханом, ездящим на чалом коне Араг-Манзы») джангарчи Телтя Лиджиева служит прибытие в разгар пира во дворце Джангара посланца враждебного Мангна хана с ультимативным требованием пяти «вещей»: *аранзала* Зерде, ханши Ага Шавдал, скакуна Санала – Бурал Галзана, богатыря Мингъяна и богатыря Улан Хонгора. Ультимативное требование предъявляется с целью подчинить своей власти Джангар-хана, богатырскую семью и народ Бумбы.

Содержание ультиматума крайне унижительно для Джангар-хана: *аранзалу* Зерде и Бурал Галзану, боевым скакунам, уготована участь стать ездовыми лошадьми для преодоления пути, богатырю Хонгору – сделаться слугой-посыльным в чужедальние страны, богатырю Мингъяну – быть распорядителем на пиру, а ханше Ага Шавдал – прислугой ханши врага. Требуемые ханом-антагонистом «вещи», являясь драгоценностями Бумбы, символизируют ее государственность: Ага Шавдал – супруга Джангар-хана, отдать ее в услужение вражескому хану равносильно потере своей власти; богатырь Хонгор – лучший из богатырей, опора Бумбы, потерять опору означает разрушить государство; *аранзал* Зерде – скакун Джангара, если хан теряет свою власть, то и скакун ему незачем; Бурал Галзан – лучший из скакунов, которому уготована унижительная участь пастушьей лошади. Если отдать требуемые пять «вещей», то Бумба опустеет, а ханство Мангна хана станет еще могущественнее. Джангар, не зная, что предпри-



нять, обращается за советом к ясновидцу Алтан Чеджи. Старый богатырь припоминает давние события, когда отец Джангара едва живым вышел из поединка с грозным и могучим Мангна ханом. Соппротивление Хонгора решению Джангара – отдать требуемое – вызвало гнев *богдо*, который приказывает богатырям пленить возмутителя. Богатыри готовы схватить Хонгора, но напоминание Санала о клятве в верности боевому содружеству останавливает их. По совету Санала Хонгор отправляется в путь, вслед за ним Мингъян с конями *аранзалом* Зерде и Бурал Галзаном едет в страну Мангна хана. Хонгор упрощает Мингъяна отдать ему аранзала Зерде. Заполучив коня, герой превращает его в плохонького жеребенка, а сам принимает вид плешивого мальчика. Известно, что в сказке мотив плешивого мальчика (паршивца-*тарха*) развертывается до уровня самостоятельного сюжетного повествования о приключениях превращенного героя. Но в данной песне события разворачиваются стремительно: богатырь Хонгор, чтобы пройти незамеченным, принимает вид паршивца-*тарха* и, подбравшись к врагу, отнимает знамя, передает его через Мингъяна Джангару.

Единоборство – богатырский поединок – в героическом эпосе калмыков, как и у других народов, занимает важное место. Этот мотив является кульминацией песни. Именно в описании этой сцены эпическое повествование достигает наивысшего накала. Рапсод, изображая битву Хонгора с могучим противником, концентрирует внимание слушателя, переживающего за ход событий. Силы оказываются неравными: Хонгор терпит временное поражение, но верный *аранзал* Зерде выводит его из поля боя.

Мотив временного поражения богатыря способствует введению в действие новых героев, выполняя функцию группировки и перегруппировки персонажей. Так, получив от Мингъяна знамя врага, Джангар с богатырями прибывает на выручку Хонгору. С разрешения Джангара Савр вступает в единоборство с ханом, но не может одолеть врага. Вслед за ним сам Джангар вступает в поединок с грозным противником. Разворачивается великая битва: богатыри, проявляя свое мужество, храбрость, воинский опыт, сражаются из последних сил, слушатель с певцом переживает за богатырей; в этот момент повествование достигает наивысшего накала, Джангар пускает в ход свою знаменитую пику-*арам*, но в решающий момент она разрушается. Требуется неотложное восстановление пики, поскольку враг может быть побежден только с помощью оружия Джангара.

Сюжет о поломке и восстановлении пики / копья построен на основе мотива триединства богатыря: конь – оружие – герой. Личное оружие, имеющее отношение к статусу героя, служит атрибутом богатыря, четко выделяя его среди других. Так, богатырь Савар мастерски владеет секирой, богатырь Санал – саблей, богатырь нойон Гюмбе – копьем, богатырь Хавтын Онге – стрельбой из лука, богатырь Хонгор – мечом и плетью (иногда он в битве использует в качестве оружия огромное сандаловое дерево), хан Джангар – пикой, копьем. В эпосе «Джангар» оружие наделено собственным именем, например, меч Хонгора называется Шаджин Шарбанг, его плеть – Хашил Тарни, секира Савара – Шабар Шюгин.



Согласно эпической симметрии, могущественного противника Мангна хана может поразить только Джангар-хан, причем в повторном поединке с помощью пики, восстановленной волшебным кузнецом, на своем Зерде-скакуне. Эта сюжетная схема разработана в «Джангаре», в частности, в песнях Малодербетовского и Багацохуровского циклов, в репертуаре джангарчи Ээлян Овла, сюжеты которых включают эпизод с разрушением и восстановлением «седым кузнецом» оружия Джангара.

Аналогичный мотив «поломки копья (пики)» встречается в монгольской версии «Джангара», где события разворачиваются так, что в поединке с противником богатырь терпит временное поражение, связанное с поломкой оружия героя. Так, в поэме «Хара-Сойо» Джанграй вступает в битву на своем коне со своим личным оружием, которое, не выдержав «тысячи воинов», ломается. Разрушение пики повлекло за собой поездку к кузнецу, который, в отличие от калмыцкой версии, умирает, выковав последнее в своей жизни оружие – меч, разом отрубавший десять тысяч вражеских голов [Жамцарано 1918, 123–155].

Данный мотив сохранился и в песне «Алдр богд Жаңһрахн Ээх Догшн Мангна хаанла бээр бэрлдгсн бөлг» («О битве богатырей славного богдо Джангара с Грозным ханом мангасов Мангна») сказителя Насанки Балдырова (1888–1971): разрушение пики перед решающим поединком повлекло поездку героя к старому кузнецу, который восстанавливает его главное оружие.

Богатырская пика, являясь аналогом мирового древа, объединяет три уровня в эпической картине мира – подземный, земной и небесный. «Взаимосвязь героя, исполнившего в своем “последнем поединке” собственное предназначение, предназначение своего небесного коня Зерде, священной пики и покровительствующего ему магического кузнеца, нерасторжима» [Кичиков 1992, 292] и влечет за собой восстановление мировой гармонии.

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать вывод, что сюжетобразующие мотивы в эпическом репертуаре джангарчи Телтя Лиджиева, являясь частью повествовательной структуры, предстают в виде предикативной конструкции, имеющей свою последовательность, где каждый комплекс мотивов имеет нерасторжимую связь между собой. Так, мотив угона табуна и мотив ультиматума, представляющие конфликтную ситуацию, повлекли за собой самовыбор богатыря и отправление его в боевой поход, где ему предстояло преодолеть препятствия в пути, совершить героический подвиг, вступив в единоборство с противником, пережить временное поражение и вместе с прибывшими на помощь богатырями победить антагониста, восстановив тем самым целостность страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. Харьков, 1923.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
3. Джангар. Калмыцкий героический эпос / сост. А.Ш. Кичиков; ред.



Г.И. Михайлов. Т. 1, 2. М., 1978.

4. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов. На калмыцком языке: в 3 т. Т. 1. Элиста, 2005.
5. Жамцарано Ц.Ж. Образцы народной словесности монгольских племен: произведения народной словесности бурят. Тексты. Т. 1. Вып. 3. Пг., 1918.
6. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангара»: сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1992.
7. Козин С.А. Сокровенное сказание. Монгольская хроника 1240 г. Юань-чао би-ши. Монгольский обыденный изборник. Т. 1. М.; Л., 1941.
8. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 115–125.
9. Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Фонозаписи эпических песен репертуара Телтя Лиджиева.
10. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов (устные и литературные традиции). М., 1984.
11. Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / отв. ред. С.М. Толстая. М., 2004. С. 236–247.
12. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928.
13. Путилов Б.Н. Об эпическом подтексте (на материале былин и юнацких песен) // Славянский фольклор. М., 1972. С. 4–16.
14. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент. Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 144–182.
15. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 2003.
16. Селеева Ц.Б. Проблемы эволюции поэтических форм эпоса «Джангар» // Вестник Северо-восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия: Эпосоведение. 2018. № 3 (11). С. 121–127.
17. Убушиева Д.В. Мотивы «тууль-улигера» (архаического эпоса) в героическом эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 57–69.
18. Шавалиев Д. Джангар. Эпический репертуар / сост., подгот. текст., исслед. и прилож. В.З. Церенова. Элиста, 2005. С. 140–157.
19. Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Seleva Ts.B. Problemy evolyutsii poeticheskikh form eposa “Dzhangar” [The Issues of the Poetic Forms Evolution in the Epic ‘Dzhangar’]. *Vestnik Severo-vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova*, Series: Eposovedeniye [Epic Poetry Studies], 2018, no. 3 (11), pp. 121–127. (In Russian).
2. Ubushieva D.V. Motivy “tuul'-uligera” (arkhaicheskogo eposa) v geroicheskom epose “Dzhangar” [The Motifs of ‘Tuul-Uliger’ (Archaic Epos) in the Heroic Epos



‘Dzhangar’]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 1 (48), pp. 57–69. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Meletinskiy E.M. Semanticheskaya organizatsiya mifologicheskogo povestvovaniya i problema sozdaniya semioticheskogo ukazatelya motivov i syuzhetov [The Semantic Structure of Mythological Narrative and the Issue of Creating a Semiotic Directory for Motifs and Plots]. *Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [University of Tartu: Scholarly Notes]. Tartu, 1983, vol. 635, pp. 115–125. (In Russian).
4. Neklyudov S.Yu. Motiv i tekst [Motif and Text]. Tolstaya S.M. (ed.) *Yazyk kul'tury: semantika i grammatika. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity Il'icha Tolstogo (1923–1996)* [The Language of Culture: Semantics and Grammar. Celebrating the 80th Anniversary of Birth of Acad. Nikita I. Tolstoy (1923–1996)]. Moscow, 2004, pp. 236–247. (In Russian).
5. Putilov B.N. Ob epicheskom podtekste (na materiale bylin i yunatskikh pesen) [On the Epic Subtext Revisited (on the Material of Yunatsky Skaz and Songs)]. *Slavyanskiy fol'klor* [Slavonic Folklore]. Moscow, 1972, pp. 4–16. (In Russian).

(Monographs)

6. Beletskiy A.I. *V masterskoy khudozhnika slova* [In A Workshop of a Wordsmith]. Kharkov, 1923. (In Russian).
7. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Leningrad, 1940. (In Russian).
8. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epос “Dzhangara”*: sravnitel'no-tipologicheskoe issledovanie pamyatnika [The Heroic Epic of “Jangar”: a Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, 1992. (In Russian).
9. Kozin S.A. *Sokrovennoe skazanie. Mongol'skaya khronika 1240 g. Yuan-chao bi-shi. Mongol'skiy obydennyy izbornik* [The Sacred Skaz. The Mongol Chronicles of 1240. Yuan-Chao Bishi. The Secret History of the Mongols]. Moscow; Leningrad, 1941. (In Russian).
10. Neklyudov S.Yu. *Geroicheskiy epос mongol'skikh narodov (ustnye i literaturnye traditsii)* [The Heroic Epic Traditions of the Mongolic Peoples: Oral and Literary Traditions]. Moscow, 1984. (In Russian).
11. Propp V.Ya. *Morfologiya skazki* [The Morphology of Folktale]. Moscow, 1969. (In Russian).
12. Putilov B.N. *Motiv kak syuzhetoobrazuyushchiy element. Tipologicheskoe issledovaniya po fol'kloru* [Motif as a Plot Element. Typological Studies in Folklore]. Moscow, 1975. (In Russian).
13. Putilov B.N. *Fol'klor i narodnaya kul'tura* [The Folklore and Folk Culture]. St. Petersburg, 2003. (In Russian).
14. Shklovskiy V.B. *O teorii prozy* [About a Theory of Prose]. Moscow, 1929. (In Russian).



Манджиева Байрта Барбаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

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

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

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00089

Р.М. Ханинова (Элиста)

ЧАСТУШКА В КАЛМЫЦКОЙ ЛИРИКЕ XX В.*

Аннотация. Частушка появилась в калмыцком фольклоре в 1920-е гг. под влиянием русского аналога. В 1930-е гг. она повлияла на создание литературной частушки в калмыцкой лирике. Поскольку этот жанр находился на периферии интересов этнографов, фольклористов, литературоведов, писателей, записи народных частушек не были опубликованы, за исключением некоторых образцов, а литературные частушки привлекли внимание лишь немногих калмыцких поэтов. Как фольклорные, так и литературные частушки, таким образом, не были объектом и предметом исследования. Нами обнаружены только четыре частушки, написанные Пюрвей Джидлеевым, Басангом Дорджиевым, Мутулом Эрдниевым, Санджи Эрдюшевым и опубликованные в конце 1930-х – 1940-м гг. в республиканской печати. Среди упомянутых литературоведами частушек этого периода и «Пионерские частушки» Константина Эрендженова, текст которых пока не найден. Все тексты четырех поэтов имеют подзаголовок «частушка», что указывает на целенаправленное жанровое освоение авторами литературной частушки. Из них частушки П. Джидлеева и М. Эрдниева написаны на политическую тему, частушки других поэтов – на любовную. Политические частушки, адресованные руководителю советского государства, приобретают характер маггала-восхваления новой жизни, тем самым размывая границы жанра. Лирические частушки Б. Дорджиева и С. Эрдюшева предназначены для двух исполнителей, первая частушка указывает на возможность исполнения под известную народную песню, вторая имеет припев. В политических частушках калмыцких поэтов нет сатиры, иронии, сарказма, критики, характерных для русской фольклорной частушки подобного типа. В лирических частушках калмыцких авторов отсутствуют сатира, ирония, юмор. Все тексты созданы в основном в традициях национального стихосложения. Влияние калмыцкой народной частушки на создание и формирование литературной частушки в калмыцкой лирике XX в. проследить не удастся в связи с малым количеством таких материалов в опубликованном виде. Предпринятый сравнительно-сопоставительный анализ четырех литературных частушек показал, с одной стороны, попытки освоения нового жанра калмыцкими поэтами в 1930–1940-е гг., с другой стороны – малую продуктивность в их создании, исчезновение в дальнейшем в истории калмыцкой литературы прошлого столетия. На русский язык недавно переведена лишь частушка С. Эрдюшева без указания жанра.

Ключевые слова: калмыцкая частушка; калмыцкая литературная частушка; традиция; трансформация; русский перевод.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА-А19-119011490036-1).

R.M. Khaninova (Elista)

Chastushka in the 20th Century Kalmyk Lyrics**

Abstract. The chastushka (humorous rhyme) appeared in the Kalmyk folklore in the 1920s under the influence of its Russian counterpart. In the 1930s, it influenced the creation of literary ditties in Kalmyk lyrics. Since this genre was on the periphery of the interests of ethnographers, folklorists, literary critics, and writers, recordings of folk ditties were not published, with the exception of some samples, and literary ditties attracted the attention of a few Kalmyk poets. Both folklore and literary ditties of Kalmyk poets, therefore, were not the object and subject of research. We managed to discover only four ditties written by Purvia Dzhidleev, Basang Dordzhiev, Mutul Erdniev, Sandzhi Erdyushev and published in the late 1930s – 1940s in the Republican press. Among the ditties mentioned by the literary critics of that period, there are Konstantin Erendzhenov's «Pioneer Ditties», the text of which has not yet been found. All the texts of the four poets have the subtitle “chastushka”, which indicates the purposeful genre development of the literary chastushka by the authors. Amongst them, the ditties by P. Dzhidleev and M. Erdniev are written on a political topic, the couplets of the other poets are about love. These political ditties, addressed to the leader of the Soviet state, take on the character of magtal-praising the new life, thereby blurring the boundaries of the genre. Lyrical ditties by B. Dordzhiev and S. Erdyushev are intended for two performers, the first chastushka indicates the possibility of imitating a famous folk song, the second one needs a chorus. The political ditties of the Kalmyk poets contain no satire, irony, sarcasm, and criticism typical of the Russian folk ditties of this type. In the lyrical ditties of the Kalmyk authors there is no satire, irony, humor. All texts are created mainly within the traditions of their national versification. The influence of the Kalmyk folk chastushka on the creation and formation of literary chastushka in the Kalmyk lyrics of the 20th cannot be traced due to the small number of such materials published. The comparative analysis of four literary ditties showed, on the one hand, the Kalmyk poets' attempts to develop a new genre in the 1930s and 1940s, on the other hand, a low productivity in their creation, and their subsequent disappearance in the history of Kalmyk literature of the last century. Only the chastushka by S. Erdyushev has been recently translated into Russian, however, without specifying its genre.

Key words: Kalmyk chastushka (humorous rhyme); Kalmyk literary chastushka; tradition; transformation; Russian translation.

Как уже отмечалось, «дореволюционной Калмыкии частушки не были знакомы, впервые они получили распространение (по словам сказителей) в 20-х годах нашего столетия» [Народное творчество Калмыкии 1940, 293]. В «Истории калмыцкой литературы» позднее сообщено: «Одной из особенностей связи калмыцкой поэзии и фольклора в 30-е годы было также влияние народнопоэтического жанра частушки. Особенно это относит-

ся к современному живому фольклору. В частушках воспевалась радость жизни, родная природа, любовь и дружба (“Красота” М. Эрдниева, “Любовь” С. Эрдышова, “Пионерские частушки” К. Эрендженова...). Нередко частушки использовались авторами, как вставки, в других произведениях поэзии» [История калмыцкой литературы 1980, 92]. В то же время в этой главе «Поэзия» нет никаких цитат из перечисленных литературных частушек, нет и примеров со вставками частушек калмыцких поэтов в другие жанры. Как писала Б. Лиджиева-Бадмаева в статье, адресованной творчеству народного поэта Калмыкии Константина Эрендженова, «характерной чертой произведений, написанных в это время, является их органическая связь с бурно меняющейся, преобразующейся на глазах жизнью (“Марш калмыцких стахановцев”, “Максиму Горькому”, “Пионерские частушки”, “Богач, сменивший лицо”, “Степная искра” и другие). Автор сумел выразить величие перемен, которые пришли в жизнь калмыцкого народа вместе с Советской властью» [Лиджиева-Бадмаева 1982, 106]. Этот автор также не обращался к тексту тех же «Пионерских частушек» Эрендженова. Несмотря на то, что в своей монографии «Калмыцкий песенный фольклор» современный фольклорист Н.Ц. Биткеев указал, что «появляются все новые и новые частушки», ни одна из частушек – ни старая, ни новая – в его исследовании не представлена, их анализ отсутствует [Биткеев 2005, 60].

Калмыцкая поэзия 1930-х гг. характеризуется активным освоением новых жанров, экспериментальным поиском новых форм, в том числе под влиянием национального устного народного творчества, русского фольклора и литературы, – басня, баллада, колыбельная песня [Ханинова 2018, 58–68; Ханинова 2019, 194–206; Ханинова 2020, 187–203]. Одним из таких нововведений стал жанр литературной частушки. Термин «частушка» в калмыцком фольклоре и литературе передавался русским термином с усечением окончания (‘частушк’) или во множественном числе с добавлением окончания (‘частушкс’). Так, лишь в одном из послевоенных сборников калмыцких песен, составленном Б. Джимбиновым, опубликован единственный образец жанра, озаглавленный просто «Частушкс» (‘Частушки’). «Этцн мөрнд гүүдл бээдв? / Элстэ хазрт мал идшлдв? / Угатэ күүнэ үнн хатлдв? / Усна хэрэр керм гүүдв? // Дегд цаһань киртэд оддг, / Деегүр санан зелэд хуврдг, / Дорд үзгин салькн / Деед үзгтэн хардг. // Уңһн дааһн гидгнь / Тоглэд, наадад йовна! / Угата күн гидгнь / Түрэд өлсэд йовнал. // Ан, аң дотрас / Арат мектэ болдг, / Бүкл эн орчлгас / Байн ховдг болдг» [Дуулич, тегм, дуул 1958, 318]. Текст составлен из четырех куплетов-четверостиший, организованных разными видами анафоры – парной, сплошной, перекрестной, синтаксической. По содержанию это социально-политические частушки. В первой строфе звучат риторические вопросы: у тощего коня возможен ли бег? На песке разве пасут скот? Правда бедняка востребована ли? По мелководью плывет ли корабль? На все эти риторические вопросы в следующих строфах следует утверждение, что бедняк всегда голоден, из зверей хитрее всего лиса, жадней всего на свете богач. Использован параллелизм, характерный для частушки: мир природы и

** The study was conducted as part of the state subsidized project “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: cross-border traditions and interactions” (registration number AAAA-A19-119011490036-1).



мир человека.

В довоенном сборнике «Народное творчество Калмыкии» опубликованы ранние лирические «Частушки», записанные экспедицией в 1929 г., в переводе К. Новоспасского. «Дальней дороги не бойся – / Двое коней довезут. / Сомненья, тревоги – не бойся – / Два сердца друг друга найдут. / Камыш среднего озера / Косили мы, напевая. / Меня поллюбила ты крепко, / Могу ли я не любить? / Дул северный ветер резкий, / А мне он казался южным, / Я шума не слышал степного, / Я думал – ты возле меня» [Народное творчество Калмыкии 1940, 71]. Тема взаимной любви в этих частушках показана через монолог юноши с помощью отрицательного параллелизма, риторического вопроса. За неимением оригинального текста данных частушек, учитывая приведенный перевод, укажем на их близость содержанием и формой со старинной калмыцкой лирической песней «Бичкн арлин хулсн» («Камыш маленького острова»), например, в следующих строках: «Дунд арлин хулсиг / Дуулн йовж хадлав. / Дуран күрсн чамд / Дурго юнгад болхвв. <...> Хол гиж бичэ сан, / Хойр мөрн күргх, / Хоома гиж бичэ сан, / Хойр зүркн хархх» [Дуулич, теегм, дуул 1958, 284–285]. Смысловой перевод: «Камыш среднего озера я, напевая, косил. Могу ли я не любить тебя, полюбившую меня? Не думай, что мы далеки, два коня довезут. Не думай, что все безнадежно, два сердца встретятся».

Как фольклорные, так и литературные частушки калмыцких поэтов, таким образом, не были объектом и предметом исследования. Из четырех обнаруженных нами литературных частушек два текста Пюрви Джидлеева (1913–1940) и Мутула Эрдниева (1914–1940) относятся по тематике к политическим, имеют подзаголовок «частушки». В названии произведения Джидлеева прямо заявлена его адресность: «Элвг эн жирһлим – энкр Сталин өглэ» («Эту мою счастливую жизнь дал дорогой Сталин») [Жидлэн П. 1938, 2]. Текст, адресованный руководителю советского государства, приобретает характер магтала-восхваления; здесь нет сатиры, иронии, критики, часто используемых народной частушкой на общественно-политическую тематику. Джидлеевский текст большего объема по сравнению с частушками других авторов, в газетном варианте не разделен на строфы, в книжном варианте 1940 г. имеет куплетную форму [Жидлэн П. 1940, 15–17]. Несмотря на авторскую интенцию в отношении жанра, это стихотворение сложно соотнести с частушкой. Начальная картина всеобщего изобилия, счастливой жизни, стахановского соревнования, воспетая в песне, подводит к рефрену, заявленному в заглавии и выполняющему функцию припева-лозунга: «Элдв эн жирһлим / Энкр Сталин өглэ! / Залу чилгр насим / Зальта омгар аксла!» [Жидлин П. 1938, 2]. В смысловом переводе: «Эту счастливую жизнь мне дал дорогой Сталин! Он вдохновил меня в мои молодые годы!». Эти повторы участвуют в построении стихотворения, «выполняют прежде всего функцию структурной, в определенном смысле структурно-смысловой, организации частушечного текста, выделяя наиболее значимые компоненты содержания» [Доброва 2018, 170]. Сопоставление звезд на небе и колхозных посевов, морских волн и



численности колхозного скота дано поэтом в параллелизме с утверждением приоритета результатов социалистического труда. В колхозном табуне много прославленных скакунов, среди метких охотников есть и старики, молодежь готова к защите своей родной страны. Пограничники не пропустят врагов из капиталистического окружения, внутренних же скрытых врагов уничтожит знаменитый сталинский нарком Ежов. Завершает картину авторское заявление о том, что о победной колхозной жизни поют песни, певцы передают привет Сталину в Кремле. Сплошной текст поэта структурирован в основном парной анафорой, перекрестной рифмовкой, мужской рифмой. Отдельные слова (амбары, колхоз, стахановцы, граница, пограничники, нарком) являют безэквивалентную лексику, хотя некоторые из них имеются в калмыцком языке (граница = межэ, пограничник = харулч).

Частушка Мутула Эрдниева своим названием «Сээхн» («Красота») также указывает на авторское отношение к современной действительности. В содержательном плане она нацелена на политическую оценку советской жизни, семантически близка утверждению «хорошо» по аналогии с поэмой В. Маяковского. В духе времени психологический параллелизм в начальных строках частушки обусловлен сравнением «вечного» Сталина, ведущего народ к лучшей жизни, с живительным солнцем: «Жилмүд кедсн / Шарһ нарн / Жилэкэд үзгднэ, / Деерэс халулна. / Жирһлүр көтлсн / Мөңк Сталин / Зүркнд ивтрнэ, / Өөрэс зална!» [Эрднин М. 1940, 3]. По мнению Эрдниева, как солнечный жар опалает весной и летом, так и мудрый сталинский разум подчиняет своей воле все ближнее и дальнее: «Халун заль / Нарни толэнь / Хавр зун / Хойрхнд цонна, / Хурц, күңкл / Сталинэ ухань / Хол, өөр – / Делгүд таална!» [Эрднин М. 1940, 3]. Для поэта среди звезд нет ничего прекрасней пятиконечной звезды: «Тенгрин одлудиг / Тастнь һээхвчн / Тавн талтаһас / Сээхнь олдхш!» [Эрднин М. 1940, 3]. В данном контексте она становится символом советской страны и Красной Армии. Поэтому в сравнении с соколами автор не знает никого проворнее, чем соколы Сталина («Сталинэ харцхс»), т.е. советские летчики. Как река сильна своими горными истоками, так и Красная Армия («Улан Церг») горда и могуча, защищая страну от врагов. «Уулин ораһас / Эклсн холин / Усна урхсл / Омлһн сүркэ. / Өшэтнэ өмгэс / Сөрж дэврсн / Улан Церг / Омгта болн / Сүртэ!» [Эрднин М. 1940, 3]. Здесь политическая декларация также связана с именем Сталина, с его ролью и влиянием в жизни советского народа. Текст также отмечен пафосом, лозунгами, декларативностью, восклицательными маркерами. Стихотворение построено «лесенкой», не характерной для частушки, каждая строка состоит из двух слов, анафора носит произвольный характер (в основном парная, сплошная), рифмовка перекрестная, рифма мужская. В двух текстах композиция одночастная со сквозным развитием темы, параллелизм (психологический, синтаксический), образная символика, обусловленная современностью (например, солнце – Сталин, звезды – пятиконечная звезда, соколы – сталинские летчики).



Исследователи отмечают, что народная частушка всегда связана с современностью, отражает события, называет конкретные имена и героев, имеет адресацию, отличается реализмом, экспромтом, экспрессией, обычно небольшим объемом, куплетной строфикой, ритмом, хореическим размером, перекрестной рифмовкой [Лазутин 1960; Бахтин 1966; Мешкова 2000; Самоделова 2010]. Те же признаки характеризуют и литературную частушку. Частушки «на общественно-политические темы часто имеют сатирическую направленность» [Зуева 2001, 1193]. Исследованные примеры литературных частушек двух калмыцких поэтов на общественно-политическую тематику, по нашему мнению, не отвечают в полной мере заявленному авторами жанру – эти произведения, скорее, близки песне, гимну, магталу по своему содержанию и форме. Благопожелание выступает как словесная формула, входящая в состав частушки [Мешкова 2011, 100], народной и литературной, как императивная формула, маркированная восклицательными знаками. И частушка, и магтал-восхваление, и йорьял-благопожелание коммуникативно направлены, нацелены на публичное исполнение. Тем не менее, можно говорить о механизме ассимиляции этих жанров у калмыцких поэтов. Так, Джидлеев уже названием своего произведения провозглашает благопожелание советской действительности, связанной с именем Сталина, раскрывая эту формулу в самом тексте. Эрдниев также в названии «Красота = Хорошо» актуализирует благопожелание, аргументируя этот императив.

Две частушки Басанга Дорджиева (1918–1969) и Санджи Эрдюшева (1912–1943) соотносятся с любовной тематикой. Поэтика заглавия первой из них транслирует диалог юноши и девушки: «Хойр седклин ханьцлһн» («Единение двух душ», 1939). На музыкальное сопровождение указывает развернутый подзаголовок: «(Көвүн күүкн хойр “Бичкн арлин хулсн” гидг дууна айсар дуулх частушк)», «(Юноша и девушка поют частушку на мелодию песни “Камыш маленького острова”»». Упоминание этой народной лирической песни, исполняемой под домбру, свидетельствует о ее популярности среди молодежи. Ср. с указанной ранее калмыцкой частушкой 1929 г. в русском переводе. Восемь куплетов молодые люди поют попеременно, девятый – хором: «Дуулий, иньг, дуулий! / Дуһрад, эргэд биилий! / Дурарн ханьцгсн бидн / Дангин жирһл эдлий!» («Споём, друг, споём! Кружась, станцуем! Соединенные любовью, всегда будем благополучны!») [Доржин Б. 1939, 54]. Это образец литературной частушки, под пение которой танцуют. Юноша в первом куплете обращается к девушке с признанием, что как только увидел ее, пожелал с ней познакомиться: «Түрүн чамаг үзн / Туслц седклм тусла. / Таньлдхар түүнэс нааран / Төрүц дангин санав» [Доржин Б. 1939, 53]. Девушка тоже признается юноше (по имени Санджи), что готова ответить на его чувство. Санджи рад, что их сердца соединились, а времена запрета на взаимную любовь, подобно черной скале, разрушены. Девушке же нужно согласие родителей, она ожидает их совета: «Болв аав-ээжэсн / Би зөвшэл сурлав. / Эврәннь уханла хамцулх / Эднэ селвг күләнэв» [Доржин Б. 1939, 53]. Юноша убеждает любимую,

что к ней стремится его сердце, что счастье зовет их. Она соглашается, что перед ними открыты двери в эту счастливую жизнь, их чистые души накрепко соединены: «Үзгдсн тер жирһлин / Үүднь манд сэкэтэ. / Хар уга седкл / Хамдан батар хадата» [Доржин Б. 1939, 54]. Юноша, радуясь тому, что мечта его исполнилась, обнимает прекрасную подругу и просит дать окончательное согласие (выйти замуж): «Седкл мини күцв. / Сээхн иньгән теврнэв. / Күцц зөв өгхичнь, / Күүкн, чамасн сурнав» [Доржин Б. 1939, 54]. Она же сообщает ему, что сегодня родители дали согласие, теперь она будет жить с ним в любви.

Эта частушка тоже одночастная, с развернутым сюжетом о знакомстве молодых людей, об их взаимном признании в любви, о согласии родителей на их брак. Прошлое и настоящее показано в контрасте с прежним обычаем создавать семьи по настоянию родителей без взаимного чувства, а ныне для взаимной любви нет никаких преград. Развитие сюжета передано глагольными формами, экспрессия – восклицательными возгласами. В тексте есть анафора сплошная (1–3, 9 куплеты), парная (4, 6–7 куплеты), перекрестная (8 куплет), неполная парная анафора (5 куплет), неполная перекрестная рифмовка, мужская рифма. Среди художественно-образительных средств (эпитет красоты – «сээхн», сравнение препятствия с крепкой скалой – «хар хад»), встречаются метафоры открытых дверей в счастливую жизнь для влюбленных, зова грядущего счастья, устремленных друг к другу сердец. Если у юноши в частушке есть имя Санджи, то девушка безымянная.

Стихотворение Санджи Эрдюшева «Дурн» («Любовь», 1938) с подзаголовком «частушк» («частушка») близко рассмотренной нами частушке Б. Дорджиева. Оно также состоит из диалога юноши и девушки, при этом автор в примечании к газетному варианту 1939 г. указал, что первой начинает петь девушка, припев же (использовано русское слово «припев» вместо калмыцкого «давтр») исполняется совместно. Текст в журнальном и газетном вариантах структурирован девятью куплетами-четверостишиями; сплошная анафора, включая припев, есть в начальных куплетах (1–4), в остальных куплетах – парная (5–6, 8) или неполная анафора (7, 9), припев построен «лесенкой». В современном переиздании этого произведения поэта снят подзаголовок, а припев не обозначен [Поэзия Калмыкии 2009, 69]. Припев в авторских вариантах несколько различается. В журнальной публикации: «Йовий-йовий, / йовхмн, / Йовн йовж / күүндхмн. / Дурн-дурн / – дурнлм, / Дурна ашнь – / жирһллм» [Эрдүшэ С. 1938, 34]. В смысловом переводе: «Пойдем, пойдем, пойдем, / Будем идти и разговаривать. / Любовь-любовь – моя любовь, / Итог любви – мое счастье». В газетной публикации актуализирована музыкальность жанра: «Дуулий, дуулий, дуулия, / Дуулн йовж күндия. / Дурн, дурн, дурнлм, / Дурна ашнь – жирһллм» [Эрдүшэ С. 1939, 4]. В смысловом переводе: «Споём, споём, споём, / Будем петь и разговаривать. / Любовь, любовь, моя любовь, / Итог любви – мое счастье». Обычно калмыцкие частушки пелись под аккомпанемент домбры.



В начале частушки девушка радуется прохладе вечера, тому, что она идет под руку с любимым человеком. Он отвечает ей, что над ними светит месяц, а перед ним сияет ее лицо: «Өмн үзг талас / Өрэл сар шаһана, / Өңгтэ чини чирэчн / Өмнм ирж мандлна» [Эрдүшэ С. 1938, 34]. Традиционно калмыцкое фольклорное сравнение красоты девушки с луной. Девушка, обращаясь к другу, признается, что хотела бы ласково обнять его. Если она упоминает о зеленой траве под ногами, то он поет о том, что тихо веет ветер, роняет ветки в саду, что его мысли находят отзвук в ее сердце. Для девушки в ее думах только он, отдавший ей свою любовь. Описание юношей звездной ночи с вечерней Венерой, самой значимой из «перемигивающихся» на небе звезд, символизирует также древнеримскую богиню любви. Так в произведение калмыцкого поэта вводится имагологический образ-символ, расширяя ассоциативное поле: «Оһтһуһин у аһуд / Оһн одд чирмлднэ, / Алькаһнь болвчн теднэс / Асхн цолвц ончта» [Эрдүшэ С. 1938, 35–36]. Девушка напоминает юноше калмыцкую пословицу, что гость всегда уходит, ливень всегда заканчивается, поэтому нужно прощаться, договориться о будущей встрече. Подхватывая иносказание любимой, юноша отвечает: «Үсэрэд орһн хурт / Үһяртж һоһан көкрнэ, / Чамла харһһн мини / Чеежм сарулж уудна» [Эрдүшэ С. 1938, 36]. В смысловом переводе: «После затяжного мелкого дождя трава зеленеет, после встречи с тобой душа моя светлеет и ширится». Характерный для частушки психологический параллелизм (гармония в природе и в любящих людях) передает в эстетическом плане красоту мира и взаимной любви. Девушка признается юноше, что взволнованное ее сердце само успокоилось, потому что она радуется, смеясь, встрече с ним. Заключительный припев, спетый дуэтом, подтверждает это в журнальном варианте последней строки: «Дурна аһнь – энлм!» [Эрдүшэ С. 1938, 37]. В смысловом переводе: «Итог любви – в этом!». Газетный вариант отличается небольшой стилистической правкой автора. Такое открытое взаимное признание в чувствах демонстрирует новое в отношениях юноши и девушки, поскольку для калмыцкой ментальности характерны сдержанность, стеснительность, немногословность в проявлении и выражении любви.

Из всех рассмотренных нами литературных частушек современным поэтом Александром Скакуновым переведена частушка Санджи Эрдюшева. Обратим внимание на то, что при публикации снято жанровое определение автора, не учтена диалогическая природа частушки, первенство девушки в дуэте. Возможно, некачественный подстрочник повлиял на деформацию исходного текста и превратил частушку в обычную лирическую песню, которую поет юноша, т.е. в монологическое признание в любви. В переводе припев присутствует во втором четверостишии и в конце произведения (без обозначения, что это припев). Русский перевод ориентируется на журнальный вариант автора. У переводчика есть многочисленные неточности, стилистические погрешности в тексте, снижающие эстетический уровень оригинала. Например: «Когда же ночи сгусток сник / Предутренной порою, / Твой на луну похожий лик / Зажегся предо мною» или «Шумит, рез-



вится ветерок, / Срывая с веток листья. / А мыслям нашим невдомек, / Что души в них слились» [Эрдюшев 2018, 89]. Есть пример двусмысленности эротического плана: «Трава зеленая ковром / Под ноги нам ложится. / Как хорошо нам быть вдвоем / И воедино слиться» [Эрдюшев 2018, 88]. Не обошлось у переводчика и без поэтических штампов: «Сердце трепещет любовью, / Счастьем пылает душа» [Эрдюшев 2018, 88, 89].

Влияние калмыцкой народной частушки на создание и формирование литературной частушки в калмыцкой лирике XX в. не удастся проследить также в связи с малым количеством таких фольклорных материалов в опубликованном виде. Кроме того, имеющиеся в фонде Калмыцкого научного центра РАН фонозаписи калмыцких народных частушек, собранных в разные годы фольклористами республики, не введены еще в научный оборот. К тому же отдельные фонообразцы, записанные в начале 1980-х гг., свидетельствуют о том, что некоторые народные исполнители, судя по сведениям специалистов, одни и те же тексты считали то частушками, то лирическими песнями, например, «Мендря» (имя собственное женское), «Намчта торһн альчур» («Узорчатый шелковый платок») [Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 2]. Это говорит либо о размывании жанровых границ в современном восприятии информантов, либо о существовании вариантов разных жанров. Так, в песне «Мендря» юноша, подарившей девушке туфли, обращается к ней с мольбой сказать сегодня, выйдет или не выйдет она за него замуж: «Маһндур гиһэд келхнчэ, / Эндр гиһэд келхнчэ, / Оһнав гиһэд келхнчэ, / Оһдхшв гиһэд келхнчэ» [Биткеев 2005, 197]. Припев при этом не имеет смыслового значения, представляя собой звуковой набор: «Халла лурли лудда вилэ, / Халла да лудда вилэ» [Биткеев 2005, 196]. Весь текст строится на рефрене (подарок девушке), вместе с тем отличается шуточной интонацией в указании на стоимость туфель (40 рублей), но серьезным вроде бы намерением лирического субъекта жениться. Неполная синтаксическая анафора в песне перемежается с грамматической и лексической эпифорой (например, «гинэлэ», «билэлэ», «келхнчэ» с добавлением распевочного слога «лэ», «чэ»).

Другой вариант «Мендри» был в фольклорном репертуаре Н. Дандыровой, своеобразно исполнявшей эту популярную песню, которая возникла в 30-е гг. прошлого столетия, как пишет современный ученый. «Песня остросюжетна. Социальная заостренность здесь выступает на первый план. Бедняк Амбар любит Мендю, да и она взаимно. Но власть имущих выше этого. Мендря выходит замуж за богатого Мучку Анаева» [Биткеев 2005, 128]. Вероятно, в этом случае можно говорить о функционировании разных текстов с одинаковым заглавием в виде частушки и песни.

Подводя итоги, заметим, что калмыцкая народная частушка возникла в 1920-х гг. под влиянием русской народной частушки, но остается до сих пор на периферии интересов фольклористов, этнографов, музыковедов. Сохранились фонозаписи фольклорных экспедиций разных лет, не введенные еще в научный оборот, опубликованы лишь немногие примеры калмыцкой частушки.



Литературная частушка в калмыцкой лирике прошлого столетия также не стала объектом и предметом исследования литературоведов, быть может, потому что не котировалась, по их мнению, в жанровой системе, а также потому, что таких произведений было, вероятно, немного. Нами разыскано пока четыре произведения П. Джидлеева, М. Эрдниева, Б. Дорджиева и С. Эрдюшева, заявленных авторами в подзаголовке частушками. Все они опубликованы в конце 1930–1940 гг., не были переведены при жизни поэтов на русский язык. Современный перевод частушки С. Эрдюшева деформировал жанровую природу произведения автора. Все частушки поэтов имеют заглавия. Две из них – П. Джидлеева и М. Эрдниева – написаны на общественно-политическую тему, две другие – Б. Дорджиева и С. Эрдюшева – на любовную. Первые из них являют жанровую диффузию, соединяя в одном тексте элементы магтала-восхваления (Сталина и Ежова), йоряла-благопожелания (советской стране) и собственно частушки по содержанию и форме. Другие примеры близки народной лирической песне. В подзаголовке Б. Дорджиев указал на то, что его частушки исполняются на мелодию калмыцкой лирической песни «Камыш маленького острова». Все четыре текста строфически структурированы по-разному, но сохраняют в целом традицию национального стихосложения. В одни включены припевы с их обозначением, в другие они интегрированы в форме повторов. Все эти частушки построены на разных видах параллелизма, риторических фигурах, словесных формулах, обращениях, являют монологическую или диалогическую конструкцию, эмоциональны и экспрессивны, связаны с современностью, разные по объему, с перекрестной рифмовкой и неполным хореическим размером.

Все четыре автора обращались к жанру песни, марша в своем творчестве, как многие калмыцкие поэты. Вероятно, поэтому эксперимент в новой жанровой форме частушек был для них интересен, хоть и на короткий срок, и на единичном примере. Тем не менее, несмотря на то, что литературная частушка в истории калмыцкой поэзии, судя по всему, представлена немногочисленными образцами, она свидетельствует о стремлении поэтов расширить жанровый диапазон, разнообразить форму и содержание своих произведений в отражении и оценке ими современной действительности. Дальнейшие разыскания калмыцкой литературной частушки прошлого столетия, возможно, позволят обнаружить как новых авторов, так и их тексты, продолжить исследование в этом направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин В.С. Русская частушка // Частушка / вступ. статья, подгот. текста и прим. В.С. Бахтина. 2-е изд. М., 1966. С. 8–52.
2. Биткеев Н.Ц. Калмыцкий песенный фольклор. Элиста, 2005.
3. Доброва С.И. К вопросу о типологии позиционных, концентрирующих и цепных повторов в фольклорном тексте (на материале частушки) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 1 (279).



С. 169–175.

4. Зуева Т.В. Частушка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. Стб. 1193–1195.
5. История калмыцкой литературы: в 2 т. Т. 2. Элиста, 1980.
6. Лазутин С.Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960.
7. Лиджиева-Бадмаева Б. Жизнь и творчество, озаренное ленинским светом // Тегин герл. 1982. № 2. С. 105–109.
8. Мешкова О.В. Благопожелания и частушечные куплеты: особенности взаимодействия // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 25 (240). Вып. 58. С. 100–103.
9. Мешкова О.В. Эстетическая природа частушки: дис. ...к. филол. н.: 10.01.09. Челябинск, 2000.
10. Народное творчество Калмыкии / сост. И. Кравченко. Сталинград; Элиста, 1940.
11. Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 2.
12. Самоделова Е.А. Фольклор 1920-х – начала 1930-х годов // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. М., 2010. С. 155–190.
13. Ханинова Р.М. Баллада о войне в калмыцкой поэзии XX в. // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 194–206.
14. Ханинова Р.М. Жанр басни в калмыцкой поэзии XX в. // Новый филологический вестник. 2018. № 4 (47). С. 58–68.
15. Ханинова Р.М. Колыбельная песня в калмыцкой лирике XX–XXI вв. // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 187–203.
16. Частушка / вступ. статья, подгот. текста и прим. В.С. Бахтина. 2-е изд. М., 1966.
17. Частушки // Народное творчество Калмыкии / сост. И. Кравченко. Сталинград; Элиста, 1940. С. 71.
18. Эрдюшев С. Любовь // Моя Россия, моя Калмыкия!: антология поэзии Калмыкии: в 2 т. Т. 1 / сост. Э.А. Эльдышев, предисл. Б.А. Бичеева. Элиста, 2018. С. 88–89.
19. Доржин Б. Хойр седклин ханыцлһн // Доржин Б. Мини стихс. Элст, 1939. X. 53–54.
20. Дуулич, теегм, дуул! Хальмг дуудин хураңу / Жимбин Б. хураж, диглж һарһв. Элст, 1958.
21. Жидлән П. Элвг эн жирһлим – энқр Сталин өглә // Улан хальмг. 1938. Июлин 3. X. 2.
22. Жидлән П. Элвг эн жирһлим энқр Сталин өглә // Жидлән П. Мана байр: шүлгүд. Элст, 1940. X. 15–17.
23. Эрднин М. Сээхн // Улан хальмг. 1940. Майин 5. X. 3.
24. Эрдүшә С. Дурн // Улан тут. 1938. № 4. X. 34–37.
25. Эрдүшә С. Дурн // Улан баһчуд. 1939. Майин 27. X. 4.



REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Dobrova S.I. K voprosu o tipologii pozitsionnykh, kontsentriruyushchikh i tsepnykh povtorov v fol'klornom tekste (na materiale chastushki) [On the Question of the Typology of Positional, Concentrating and Chain Repetitions in the Folklore Text (Based on the Material of a Chastushka)]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2018, no. 1 (279), pp. 169–175. (In Russian).
2. Khaninova R.M. Ballada o voyne v kalmytskoy poezii 20 v. [The War Ballad in the 20th Century Kalmyk Poetry]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 1 (48), pp. 194–206. (In Russian).
3. Khaninova R.M. Kolybel'naya pesnya v kalmytskoy lirike 20–21 vv. [The Lullaby in the Kalmyk Lyrics: 20th – 21st Centuries]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 1 (52), pp. 187–203. (In Russian).
4. Khaninova R.M. Zhanr basni v kalmytskoy poezii 20 v. [The Genre of Fable in the 20th Century Kalmyk Poetry]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2018, no. 4 (47), pp. 58–68. (In Russian).
5. Meshkova O.V. Blagopozhelaniya i chastushechnyye kuplety: osobennosti vzaimodeystviya [Good Wishes and Chastushka Verses: the Peculiarities of Interaction]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2011, no. 25 (240), issue 58, pp. 100–103. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Bakhtin V.S. Russkaya chastushka [The Russian Chastushka]. Bakhtin V.S. (intro., prep. and notes). *Chastushka* [Chastushka/Humorous Rhyme]. 2nd ed. Moscow, 1966, pp. 8–52. (In Russian).
7. Samodelova E.A. Fol'klor 1920-kh – nachala 1930-kh godov [The Folklore of the 1920s – Early 1930s]. *V poiskakh novoy ideologii: sotsiokul'turnyye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov* [In Search of a New Ideology: Socio-Cultural Aspects of the Russian Literary Process of the 1920s – 1930s]. Moscow, 2010, pp. 155–190. (In Russian).
8. Zuyeva T.V. Chastushka [Chastushka]. Nikol'yukin A.N. (ed., comp.) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [The Literary Encyclopaedia of Terms and Notions]. Moscow, 2001, columns 1193–1195. (In Russian).

(Monographs)

9. Bitkeyev N.Ts. *Kalmytskiy pesennyi fol'klor* [The Kalmyk Song Folklore]. Elista, 2005. (In Russian and Kalmyk).
10. *Istoriya kalmytskoy literatury* [The History of Kalmyk Literature]: in 2 vols. Vol. 2. Elista, 1980. (In Russian).
11. Lazutin S.G. *Russkaya chastushka. Voprosy proiskhozhdeniya i formirovaniya zhanra* [The Russian Chastushka. The Issues of the Origins and Formation of the Genre]. Voronezh, 1960. (In Russian).



(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Meshkova O.V. *Esteticheskaya priroda chastushki* [The Aesthetic Nature of Chastushka]: PhD Thesis. Chelyabinsk, 2000. (In Russian).

Ханинова Римма Михайловна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Rimma M. Khaninova, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate, Department of Folklore and Literature. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Ц.Б. Селеева (Элиста)

**РЕЛИКТЫ ОХОТНИЧЬЕГО УКЛАДА И ПРОМЫСЛА
В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ КАЛМЫКОВ
И НАРОДОВ ТРАНСГРАНИЧНЫХ РЕГИОНОВ***
Часть 2

Аннотация. Суть научной проблемы заключается в изучении особенностей охотничьего хозяйственно-культурного типа, сохранившихся в виде реликтов в традиционной культуре калмыков и народов трансграничных регионов. Выявление, систематизация и исследование фольклорных реликтов, а также привлечение историко-этнографического материала даст возможность реконструировать традиционную охоту в ее целостном и системном виде. Структура данного исследования позволяет проследить этапы развития и трансформации охотничьего уклада, процессы сложения системы традиционных знаний, а также выявить типологические черты в культуре сопредельных народов. Исследование показало, что фольклорная традиция калмыков и тюрко-монгольских народов Центральной Азии и Южной Сибири довольно устойчиво сохранила в себе архаический пласт охотничьей тематики в виде определенных реликтовых явлений. Очевиден тот факт, что охота играла важную роль в жизни кочевника-скотовода, которая была одновременно и развлечением знати, и способом тренировки воинов, и средством добывания дополнительного питания. В данной части исследования реконструированы такие виды и способы охоты, как охота с ловчими птицами, псовая охота, гон за лисицей, облавная охота. В фольклоре сохранились пережитки родовых отношений, связанные с охотой; представлены также древние социальные институты, соотнесенные с обрядом инициации, социализацией мужчин в «мужских союзах» и «мужских домах». Фольклорные материалы, с одной стороны, отражают реальные сцены охотничьего быта, а с другой – древние мифологические воззрения, обусловленные табу и тотемистическим культом, верованиями в духов и божеств, обрядами и ритуалами, нацеленными на удачную охоту. Культ и особое почитание зверей (медведя и волка) и табу (запрет убивать определенных зверей больше, чем требовалось для удовлетворения реальных потребностей) определены соответствующими идеологическими представлениями в культуре народа и охотничьего общества. Удачная охота в традиции тюрко-монгольских народов была обусловлена определенным магико-ритуальным и обрядовым комплексом.

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

* 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»).



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 2)****

Abstract. The essence of the scientific problem in question is to study the features of the hunting economic and cultural type, preserved as relics in the traditional culture of the Kalmyks and peoples of the so-called ‘cross-border regions’. The identification, systematization and research of folklore relics, as well as the usage of historical and ethnographic material, will help reconstruct traditional hunting in its integral and systematic forms. The structure of this study allows us to trace the stages of the development and transformation of the hunters’ living, and how the system of traditional knowledge was built, as well as to identify typological features in the culture of the neighboring peoples. The study showed that the folklore traditions of the Kalmyks and the Turkic-Mongol peoples of Central Asia and southern Siberia have the archaic layer of hunting themes quite steadily preserved in the form of certain relic phenomena. It is obvious that in the life of a nomad pastoralist, hunting played an important part, it was both an entertainment for the nobility and a way to train soldiers, as well as a means of obtaining additional food. This part of the study reconstructs such types and methods of hunting as hunting with hunting birds, dog hunting, fox chasing, and round-up hunting. In folklore, the remnants of tribal relations related to hunting have been preserved; the ancient social institutions related to the rite of initiation, the socialization of men in “male unions” and “men’s homes” have been preserved. The folklore materials, on the one hand, reflect real scenes of hunters’ lives, and on the other, the ancient mythological views caused by taboos and totemistic cult, beliefs in spirits and deities, rites and rituals aimed at successful hunting. The cult and special veneration of animals (bear and wolf) and taboo (the prohibition to kill certain animals more than was necessary to meet the necessities) are determined by the corresponding ideological views in the culture of the people and hunters’ community. In the Turkic-Mongol peoples’ tradition, successful hunting was due to a complex of certain magical rituals.

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

Предлагаемая статья является второй частью исследования, посвященного изучению реликтов традиционной охоты в фольклоре калмыков и народов трансграничных регионов Центральной Азии и Южной Сибири. Первая часть исследования была посвящена фольклорному осмыслению древней охоты, ее ранних форм и видов (индивидуальной; пешей, верховой и псовой) и связанных с ней представлений в традиции ойратов, предков калмыков, и кочевых народов Центральной Азии [Селеева 2020]. В

** 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”).



данной части будет продолжено рассмотрение реликтов и реконструкции традиционной охоты, ее мировоззренческих и идеологических аспектов. На фольклорном и историко-этнографическом материале предполагается более подробное освещение круга вопросов, связанных с такими видами и приемами охоты, как охота с ловчими птицами и облавная охота; с социальными институтами прошлого, так называемыми «мужскими союзами»; с древними мифологическими воззрениями, с табу и тотемистическим культом; с верованиями в духов и божеств, обрядами и ритуалами, нацеленными на удачную охоту.

Тема исследования соотносится с проблемой культурной и социальной адаптации человека в природе и обществе. В рамках этой проблемы выявляется ряд актуальных вопросов: отношение человека к природе и степени его зависимости от природы, хозяйственные занятия и образ жизни, народные знания о природе и животном мире, мировоззрение и духовная культура и др.

Суть научной проблемы заключается в изучении особенностей охотничьего хозяйственно-культурного типа, сохранившихся в виде реликтов в традиционной культуре калмыков и народов трансграничных регионов. Выявление, систематизация и исследование фольклорных реликтов, а также привлечение историко-этнографического материала даст возможность реконструкции традиционной охоты в ее целостном и системном виде. Структура исследования выстроена таким образом, что позволяет проследить этапы развития и трансформации охотничьего уклада, процессы сложения системы традиционных знаний, а также выявить типологические черты в культуре сопредельных народов.

Охота с ловчими птицами была древней забавой монголов и любимым развлечением калмыцкой знати. Для охоты на пернатую дичь монголы предпочитали использовать специально обученных соколов. Соколиная охота, считавшаяся развлечением, достойным мужчины, сохранялась у волжских калмыков вплоть до XX в. Н.А. Нефедьев, характеризуя досуг калмыков, отмечает, что они разнообразят это времяпрепровождение, «слушая сказки или выезжая в поле на охоту с гончими собаками и балабанами» [Нефедьев 1834, 312].

Если в более ранний период соколиная охота у калмыков была обычным занятием, то позже стала привилегией ханов и князей-нойонов, поскольку достать и содержать хороших ловчих птиц было весьма затруднительно. Помимо получения ловчих птиц в виде подарков от центрального правительства и местной царской администрации, довольно часто посылались группы людей в различные места для ловли охотничьих птиц. Известен факт, что в 1692 г. под Саратовом были пойманы люди калмыцкого хана Аюки, ехавшие, по их словам, за балабанами (порода сокола), в связи с чем ханом был послан указ, чтобы без его ведома люди не ездили «под низовые города за балабанами». Но нойоны и *зайсанги* пользовались всяким удобным случаем заполучить в свои руки любимых ими птиц [Батмаев 1993, 132].



Одним из страстных охотников был калмыцкий князь Церен-Норбо Тюмень. Он владел разными видами ловчих птиц – соколами, балабанами, ястребами, с которыми охотился на лебедей, гусей, уток, дроф [Конская скачка... 1839]. А. Дюма, гостивший в имении Тюменей во время своего путешествия, отмечает, что у хозяев был превосходный соколиный двор – двенадцать обученных соколов и столько же учеников, которых еще дрессировали. Дюма дает детальное описание охоты на лебедей с ловчими птицами [Дюма 1991, 175].

Подробное изображение дрессировки беркутов находим в материалах Б. Бергманна:

«Соколы, ястребы и особенно орлы, которых по-русски называют беркутами, ловят еще маленькими и дрессируют для охоты. Эта птица не относится к самым большим представителям своего рода, бывает или черной, или белой. В соседних горах Кавказа, где гнезда беркутов встречаются часто, весной маленьких птенцов воруют из гнезд и ловят сетями. Дикость этих птенцов укрощают 14–18 дней, в это время им ничего не дают ни есть, ни пить, потом им бросают отдельные кусочки мяса, привязывают к ноге веревку и при определенных звуках заставляют нападать на мясо. Птица с каждым днем становится послушной. Затем чучело зверя передвигают по земле, чтобы беркут привыкал к ловле. Так повторяют несколько раз, и, когда беркут достаточно привыкает к хозяину, чтобы предпочесть неволю свободе, веревка отвязывается, и хозяин выезжает с ним на серьезную охоту» [Bergmann 1804, Электронный ресурс].

Как правило, выезд на охоту практиковался большими группами на длительное время и на дальние расстояния. Эта традиция верховой охоты сложилась давно и присуща кочевым народам. Объектами охоты становились чаще всего сайгаки, волки, дикие лошади, кабаны. Во время облавных охот, гона и загона производили стрельбу на скаку, принимали участие 15–20 человек, большая часть которых были стрелки, а меньшая – загонщики [Жамбалова 1991, 34].

В калмыцком сказочном фольклоре довольно часто в зачине описывается выезд героя на охоту с псами и ловчими птицами. Так, знатный богач Шарвада охотится с двумя конями, псами и ловчей птицей: «Давно это было. Жил богач Шарвада, было у него два пса Асыр и Басыр, сокол и два саврасых коня. Шарвада с утра до вечера охотился на зверя и птицу, взяв с собой псов Асыра и Басыра, птицу-сокола, оседлав одного из саврасых коней, другого вел с собой» (здесь и далее перевод текстовых фрагментов Ц.Б. Селеевой) [Хальмг туульс 1961, 114].

Верховая псовая охота и гон за лисицей описывается в калмыцкой сказке «Боди Номин хан»:

«Герой Золотая Коса, живший с молодой женой и сестрой, постоянно охотился на своем рыжем коне – ловил зайцев, сайгаков, оленей, маралов, добывал пропитание семье. Однажды молодая жена спросила мужа, почему он не заведет себе



гончую собаку. Задумавшись, охотник лег спать. Ночью жена встала, встряхнула трижды [волшебную] козью шкуру и легла спать. Утром явилась четырехглазая черная гончая собака. Герой стал кормить и ласкать собаку, отправлялся с ней ловить зайцев.

Однажды герой верхом на коне отправился с собакой поохотиться в земли Боди Номин-хана. В это время Боди Номин-хан в сопровождении десяти сановников и сворой с десятков собак отправился на охоту. Вдали выскочила и помчалась лисица, охотники спустили собак в погоню за ней. Пока собаки хана догоняли лисицу, собака героя догнала и схватила ее. Герой приторочил лисицу и отправился домой, по пути поймал еще сайгака с зайцем.

Через какое-то время герой снова отправился на охоту. Хан со свитой тоже отправились на охоту. Снова выскочила лисица. Пока ханские собаки гнались за ней, собака героя ее схватила. Охотник приторочил лисицу и отправился домой. Переночевав, наутро отправился и поймал оленя с маралом. Привез добычу домой.

В третий раз снова в гоне за лисицей собака героя опередила свору ханских собак и схватила добычу. Боди Номин-хан со свитой последовал за незнакомым охотником и прибыл к нему домой. Попросил продать коня с собакой. Золотая Коса отказал хану, объяснив, что конь с собакой необходимы ему самому» [Хальмг туульс 1968, 49–50].

Гоны на лис не были столь опасными, но требовали ловкости наездника и меткой стрельбы из лука – необходимости искусно послать единственную стрелу, которая поразит цель наповал. Гоном добывали в степи *дзеренов* (антилоп), мясо которых высоко ценилось ханом и знатью.

Охота (коллективная и индивидуальная) тренировала многие необходимые воину качества и являлась одним из основных компонентов системы воинского воспитания, способствовавшей формированию воли, энергии, смелости и находчивости. Индивидуальная охота служила прекрасным методом подготовки и тренировки боевых качеств воина, а **облавная охота** позволяла отработать коллективное взаимодействие воинов-охотников, была своеобразной тренировкой и способом воспитания военной дисциплины.

По данным археологии, наиболее ранней была пешая коллективная охота облавой, загонная охота. С изобретением лука и стрел получила развитие индивидуальная охота. «Если индивидуальные охоты служили целям пополнения мясных запасов и добычи шкур, то коллективные облавы на зверя являлись как источником мясной пищи и любимым развлечением знати, так и, что более важно, тренировкой для воинов. Поэтому значение облав было исключительно велико в степных империях древности и средневековья: они были делом государственной важности и проводились под руководством ханов» [Дробышев 2014, 256].

Коллективная облавная охота была широко развита у монгольских родов, об этом свидетельствуют этнографические и исторические материалы XVII – начала XX вв. Время от времени нойоны организовывали



крупную облавную охоту, к участию в которой привлекалось большое количество людей, причем, видимо, и в принудительном порядке. Как действовали такие массы людей, может дать представление описание Гильома де Рубрука: «Когда они хотят охотиться на зверей, то собираются в большом количестве, окружают местность, про которую знают, что там находятся звери, и мало-помалу приближаются друг к другу, пока не замкнут зверей друг с другом как бы в круг, и тогда пускают в них стрелы» (см. Рубрук Г. Путешествие в восточные страны) [Цит. по: Батмаев 1993, 131–132].

Участие в коллективной охоте у бурят было обязательным для каждого рода или улуса. По прибытии на место облавы каждый род или улус разжигал свой огонь, совершал умиловительные обряды, ночь проходила в различных играх и развлечениях, а днем (с рассвета до заката) добывали зверя (за день делали несколько облав), вечером производили раздел добычи и разрешали спорные вопросы, устраивали трапезы, проводили обряды [Жамбалова 1991, 102].

В XVIII в. калмыки проводили коллективную облавную охоту, традиции которой описаны у монгольских народов в разные периоды, начиная с описания Джувейни в XIII веке [Чингис-хан... 2004, 19–22]. Так, зимой 1757–1758 гг. Дондук-Даши собрал на Куме две тысячи человек, которые должны были идти с его сыном на облавную охоту. Такое скопление калмыков даже вызвало тревогу астраханского губернатора [Батмаев 1993, 131].

Смысл облавной охоты – оцепить кругом территорию степи и, постепенно уменьшая круг, загонять туда диких животных. Коллективная охота на зверей путем их оцепления известна с незапамятных времен и является одним из древнейших технологических приемов. Монгольские облавы имели традиционную для кочевых народов Центральной Азии трехчастную структуру: два фланга (крыла) облавы и центр. Двигаясь в диаметрально противоположных направлениях, оба крыла смыкались, образуя большой круг охоты. Затем все устремлялись к центру круга, тесня в центр круга зверей и устраивая массовую бойню [Жамбалова 1991, 104].

Об облавной охоте грезят пирующие эпические богатыри из дружины Джангара. Когда священные их чрева «горячились», а глотки от выпитой *арзы* становились красными, озираясь по сторонам, они искали повод сразиться с врагом или устроить облаву на дикого зверя: «Нежно-белые чрева многочисленных богатырей разгорелись, – озираясь по сторонам, спорили [они] о местонахождении страны, которая посмела бы сразиться с ними, о местообитании зверья, на которого можно было бы устроить облавную охоту» [Джангар 2005, 539].

Стремление найти применение своей силе в облавной охоте и сражении является выражением богатырской энергии, ищущей выхода, и богатырской жажды подвигов.

Облавы представляли собой своеобразную школу военного искусства. Состав, численность, подразделения, вооружения облавщиков и армии



были идентичны, т.е. практически охотник был одновременно воином, а охотничье сообщество было адекватно военной дружине. В средневековых облавах руководили представители военной дружины и предводители родов. По-видимому, такое положение сохранялось в более позднее время, но не в такой степени, как в средневековье. Много времени на облаве уделялось проведению игр (стрельба из лука в мишень, борьба, ломание берцовой кости животного). Сказители-улигершины рассказывали сказки, легенды, мифы, через которые знакомили молодое поколение с историей своего рода. Во время облавы мальчики приобщались к родовому огню, различным обрядам, преданиям и мифам – все это составляло систему инициационных ритуалов [Жамбалова 1991, 107].

С охотой в древности были связаны **социальные институты** прошлого, так называемые «**мужские дома**» и «**мужские союзы**». Их возникновение обусловлено охотой как основной формой производства материальной жизни [Пропп 2000, 90]. Инициационные функции мужских домов и мужских союзов заключались в том, что часть мужского населения, а именно юноши, начиная с момента половой зрелости и до вступления в брак, переходят из семьи в большие, специально построенные дома и объединяются в особого рода коммуны. Мужская коммуна жила исключительно охотой, что не противоречит формам первобытной охоты. Они сообща отправляются на охоту и возвращаются всегда вместе. В коммуне был заведен определенный порядок – в то время как все охотятся, один из юношей готовит для всех пищу.

Иногда в мужской дом могла явиться и остаться жить какое-то время девушка. То почетное положение, которым пользуется «сестрица», равно как и домашние обязанности, лежащие на ней, вполне историчны. Обращение мужчин с ней рыцарское [Пропп 2000, 99]. В сказке девушка, живущая у богатырей в лесу, внезапно умирает, затем, пробыв некоторое время мертвой, вновь оживает, после чего вступает в брак. Сказочный мотив смерти и воскрешения девушки, по предположению В.Я. Проппа, связан с архаическим обрядом посвящения, поскольку оно гарантировало сохранение тайны дома. Девушка неожиданно умирает и столь же неожиданно оживает, вступает в брак [Пропп 2000, 103].

В этой связи интересен сказочный сюжет о девушке-бродяжке, бытующий в синьцзян-ойратской традиции и повествующий о сбежавшей из дому и скитавшейся девушке. Однажды в лесу она обнаруживает дом, в котором живут охотники. Они оставляют девушку у себя жить и поручают ей домашнюю работу. Преследовавший девушку шаман находит ее и умертвляет заговоренным яблоком. Охотники помещают девушку в склеп, где ее обнаруживает юноша-охотник, который влюбляется в спящую красавицу. Через какое-то время девушка случайным образом исцеляется и воскресает, а затем выходит замуж за юношу-охотника.

«Маленькая девочка, избегая преследования шамана, вслед за старшими братьями сбежала из дому. Долго шла она в пути, замерзая в лютой холод, изну-



рившись от жары и зноя, испытывая нужду и голод. Однажды в одной гористой местности зашла она в глухой лес и наткнулась на деревянный дом. Зайдя внутрь, изголодавшаяся девочка обнаружила приготовленную еду – чай с *борцыками*, мясной *будан*. Наевшись досыта, присела отдохнуть.

Наступил вечер, и с охоты возвратились охотники, хозяева дома. Обнаружив девочку, расспросили ее, пожалев, оставили жить у себя. Стали называть девочку сестрицей, поручили ей смотреть за домом и готовить. Чтобы девочка не боялась, они оставались с ней по очереди дома.

Однажды, когда оставшийся с ней охотник отправился в лес за дровами, девушку подкараулил сменивший обличье шаман и угостил заговоренным диким яблоком. Девушка съела яблоко и скончалась. Вернувшийся из лесу охотник обнаружил девушку бездыханной. Охотники сильно плакали и горевали, положили девушку в гроб, соорудили на вершине горы ей каменный склеп, зажгли лампадку и оставили. Как-то ее обнаружил один охотник и забрал с собой» [Хан Тенгр 1981, II, 130].

Почитание зверя, охота и табу. С охотой связан **культ зверей**, обусловленный соответствующими идеологическими представлениями. Все звери, принадлежащие к среднему миру, располагаются в определенной иерархии [Анисимов 1950, 28]. Каждый вид производственного зверя был связан с поверьями, имел определенное место в иерархии зверей, идеологической системе [Жамбалова 1991, 123]. Главными объектами охоты у многих народов были медведь и волк, которые являлись центральными фигурами и связывались с космологическими и идеологическими представлениями охотничьего общества.

Медведь – один из самых почитаемых зверей, игравший важную роль в мифологических представлениях и культах. Истоки особого отношения к нему возникают, вероятно, на самых ранних ступенях развития человеческого общества. Известно многообразие ипостасей медведя в мифологических представлениях и ритуалах, в которых он может выступать божеством, культурным героем, предком, родоначальником, тотемом и др.

Медвежий культ особо развит у народов Сибири и Крайнего Севера. Этим культом определен и медвежий праздник, в широком смысле представляющий комплекс обрядов, связанных с охотой на медведя, – свеживанием туши, поеданием мяса, с похоронами его черепа и костей. Этот обрядовый комплекс осмысливается особым медвежьим мифом, в основе которого лежит представление о медведе как о священном звере, как о хозяине тайги [Васильев 1948, 78].

В культуре калмыков уже не прослеживается поклонение этому зверю, что закономерно (тайгу их предки сменили на степь много веков назад), но реконструкция ранних форм верований, по мнению Э.П. Бакаевой, может быть предпринята на основе отдельных реликтов [Бакаева 2009, 110]. Исследователь предполагает, что реликты, сохранившиеся в фольклорно-этнографической традиции, свидетельствуют о бытовании в далеком прошлом у протокалмыцких племен представлений о медведе как тотемном



животном [Бакаева 2009, 110]. С.Г. Жамбалова на основе изучения пережитков ранних верований приходит к выводу, что у некоторых протобурятских племен медведь мог почитаться как тотем [Жамбалова 1991, 135].

У таяжных народов широко бытовали фольклорные сюжеты «медвежьего цикла», повествующие о мифическом образе медведя и земном образе хозяина тайги. Существовала вера о родстве медведей с женщинами. У якутов бытуют мифы о превращении женщины в медведя, к которым примыкают легенды и мифы о способности якутских шаманов стать на время медведем-оборотнем [Алексеев 2000, 60].

В калмыцком фольклоре присутствует сказочный сюжет «Сын медведя Алвату Хара» («Аюһин көвүн Алват Хара») [Хальмг туульс 1972, 129–144], повествующий о сожителстве женщины с медведем. В бурятском фольклоре имеется аналогичный сюжет [Бадмаев 2000, 68]. Медведь похищает девушку, и помимо своей воли ей приходится стать медвежьей «женой» и родить сына. Сын, убив медведя-отца, уходит из леса и возвращается с матерью в ее родные кочевья. Обладающий особой харизмой и силой, он завоевывает симпатии людей и становится основателем ханства.

Сюжет калмыцкой сказки повествует о прекрасной девушке, которой предстояло выйти замуж; она решила сбежать с любимым юношей, но о ее побеге прознал медведь и выкрал ее. Девушка стала жить в лесу с медведем. Медведь уходил на охоту добыть им пропитания, а девушка оставалась одна. Забеременев, она родила от медведя сына. Мать решила с сыном вернуться к себе домой. Пытаясь выбраться из дикого леса, сын сталкивается с отцом-медведем и вступает с ним в схватку. Расправившись с медведем-отцом, они с матерью возвращаются в ее родные кочевья. Юноша, рожденный от медведя, адаптируется к социуму, проявляет свои лучшие человеческие и героические черты и завоевывает симпатии и признание людского сообщества.

Представления о волке как предке тюрков и монголов имеют довольно устойчивую традицию. Согласно легенде, прародительницей древнетюркского рода Ашина была волчица. Известны монгольские генеалогические предания о происхождении монголов и их предка Чингис-хана от волка Бортэ Чино (Сивый Волк) и Гоа-Марал (Прекрасная Лань). В особом отношении к волку у монголов лежит комплекс представлений, относимый к тотемизму, – волк являлся тотемом ханского рода. «В случае перехода от родового строя к ранним государствам фиктивное значение государственного тотема начинает играть то животное, которое было тотемом правящей династии» [Дробышев 2014, 157].

У монгольских народов представления о животных как сакральных существах связаны с образом волка. Волк символизирует сферу верхнего мира и именуется «теңгрин ноха» («небесная собака»). Древнемонгольское племя «волков» известно по «Сокровенному сказанию монголов» и летописям Рашид-ад-дина. Некоторые ученые считают, что ойратский род *чонос*, относящийся к монгольским народам, является выжившей ветвью далекого рода Ашина. Это племя из тех, которые «расплавили железную



гору семьюдесятью мехами кузнецов» и вышли из так называемой местности Эргунэ-кун (что также соответствует легендам о происхождении рода Ашина).

Относительно происхождения рода по Рашид ад-Дину, род *чонос* – ответвление рода *кыят-борджигин*. У калмыков род *чонос* встречается только у *дербетов* (*бага-дербетов*, *ики-дербетов*) и *бузавов*, т.е. донских калмыков. В настоящее время в Калмыкии можно встретить такие подразделения рода, как *ики-чонос*, *бага-чонос*, *шарнут-чонос*, *му-чонос*. Хотя все группы *чонос* – потомки мифического волка – являются калмыками-*дербетами*, имеется гипотеза о том, что почитание этого животного известно всем калмыкам [Бакаева 2009, 109]. Возможно, что это почитание связано с общемонгольским культом. О происхождении рода *чонос* бытует несколько преданий. Одно из них повествует о мальчике-сироте, вскормленном волчицей, от которого позже и пошел род *чонос* [Мифы, легенды и предания 2017, 205].

Сакральность волка регламентировала охоту на него, а для некоторых групп делала ее невозможной. Сохранилось поверье, что людям рода «*чонос*» («волк») нельзя убивать волков. Калмыки-*чоносы*, если и убивали волка, охраняя стадо, то не касались его. Вероятно, на более ранней стадии развития общества существовал запрет охоты на волков.

Между тем развитие скотоводческого хозяйства среди кочевников требовало охраны стад от хищных животных. Волк, даже если и считался первопредком, то лишь у ханского рода *кыят-борджигин*, из которого вышел Чингис-хан и все последующие правители Монголии. Для большинства же монголов это животное было всего лишь хищником, опасным для скота, но зато дающим хороший мех. Поэтому на волка охотились, как и на других зверей, не считавшихся чьими-либо тотемами [Дробышев 2014, 158].

Об охоте на волков у калмыков бытует мифическое предание «Десять волков» («Арвн чон») [Мифы, легенды и предания 2017, 54–59], рассказывающее о поведенческой тактике волков, важной роли вожака в волчьей стае:

«Волк – это зверь, который, поев досыта раз, может продержаться без еды три недели. Однажды зимой изголодавшиеся волки стали думать, как им раздобыть пропитание, и обратились к волку-шаману. Волк-шаман трижды высоко подпрыгнул и приземлился головой к закату солнца. Определив, что их ждет удача в стороне захода солнца, волк-шаман повел за собой волков. К полуночи добрались они до большого табуна, оставленного у залива большого озера. Волк-шаман предложил поймать темно-рыжего [коня] Алта-*тайджи*, но волки воспротивились искать коня, напали на табун и схватили пасшуюся с краю старую жеребую кобылу, разодрали и съели ее.

Волк-шаман же отправился на поиски коня. Сбив табун в кучу, ворвался в него. Затем неторопливо дважды пробежался и на самом выступе берега обнаружил темно-рыжего коня. Тесня его к краю выступа, подполз к нему. Схватив за



ногу, оторвал кусок мяса повыше голени и съел. Темно-рыжий скакун [вырвавшись] умчался. Волк-шаман не спеша вернулся к своим лежавшим сытыми десяти волкам. Волки предложили вожаку мяса, но он отказался и дал знать, что надо уходить, поскольку близится рассвет.

С рассветом табунщики обнаружили разбредшийся табун и задранную кобылу, что свидетельствовало о ночном нападении волков. Они пустились по следу волков, сытых волков догнали и свалили ударами плетей. Лишь волк-шаман оторвался и устремился к горе.

Один из табунщиков устремился за ним на темно-рыжем скакуне, который был ранен волком. Догнал беглеца и ударом [плети] подсек его. Шишак на конце плети угодил в берцовую кость задней правой ноги волка. Увернувшись [от следующего удара], волк, волоча заднюю часть, взобрался на гору и ушел от преследования.

Считается, что после этого, когда шишак на конце *маля* угодил волку в берцовую кость задней правой ноги, у всех волков она стала плешивой [в этом месте]».

С охотой были связаны **табу** – запрет убивать определенных зверей больше, чем требовалось для удовлетворения реальных потребностей. Этот запрет распространялся на всю промысловую активность человека в течение его жизни. Люди верили, что попытка перепромысла приведет к трагическим последствиям

Например, охотник в Северной Монголии за свою жизнь имел право убить не более 30 медведей. Хозяин бурятских медведей был гораздо более щедрым и позволял добыть 99 медведей, но превышение этого количества, как считалось, могло привести к гибели охотника [Жамбалова 1991, 144.]

Маньчжурское предание о нишанской шаманке основано на той же идее наказания за перепромысел: сын богатого уездного чиновника Сергудай Фянгу убил много зверей на Южной горе, что вызвало гнев владыки ада Илмунь хана. Тот послал злого духа, который унес душу Сергудая Фянгу в царство мертвых, и лишь помощь шаманки избавила юношу от пребывания в мрачном Нижнем мире [Предание о нишанской шаманке 1961].

Запрет на охоту определенных животных и птиц существует у калмыков. Среди птиц особо почитается лебедь. На лебедя могли охотиться и потреблять в пищу только люди «благородные», «белой кости», простолюдин же должен был вслух произнести фразу: «Я стреляю в тебя по приказу моего нойона, или зайсанга такого-то». Убитого лебедя охотник, как правило, отвозил зайсангу, нойону или духовному лицу. Привезенный в таком виде в подарок лебедь кладется в передней части кибитки на сундуке. Охотника обычно щедро одаривали, часто лошадьё [Душан 2016, 196].

Существовало табу на добычу так называемых парных птиц: журавля, лебедя, связанное с поверьем, что если убить самку, то самец сам падает на землю с большой высоты и разбивается. У калмыков бытует предание: «Когда-то давно летели птицы на зимовье. Услышав голоса лебедей, один мальчик достал ружье и выстрелил в пролетающих над ним лебедей. Раненый лебедь рухнул вниз. Так и прозимовал он с раненым крылом. А ранней весной, когда птицы возвращались, раненый лебедь, услышав лебяжьего голоса, стал тоже кричать. Один из лебедей подлетел к нему. Сплетясь шеями с раненым лебедем, они задушили друг друга. А тот стрелявший мальчик [увидев это] от мнительности тут же умер. С тех пор калмыки перестали убивать лебедей» [Мифы, легенды и предания 2017, 87]. Воспрещается калмыкам охотиться и на журавлей, трогать их яйца и птенцов. Калмыки верят в магические заклинательные способности журавлей. При этом бытует поверье, что их заклинания всегда достигают своей цели [Душан 2016, 196–197].

Существует запрет на отстрел сайгаков, когда они стоят кучей на одном месте, собранные хозяином земли Белым старцем. У ряда монгольских народов (восточных бурят, монголов и калмыков) Белый старец почитается как владыка земли и всего, что на ней находится. Известно его особое покровительство диким зверям и животным. По этому поводу у калмыков бытует предание: «Какой-то калмык охотился на сайгаков. В одной котловине, между двух бугров, он увидел большое количество сайгаков. Подкрался ближе и стал стрелять. Сайгаки от его выстрелов не разбежались, а пули из его ружья возвращались обратно и падали подле него. Калмык удивился такому явлению и стал внимательно присматриваться. Он увидел Белого старца, доившего сайгака. Белый старец пригрозил ему и сказал, чтобы он больше не стрелял, когда сайгаки стоят в куче. Отсюда якобы и поверье не стрелять в сайгаков, когда они находятся в стаде» [Душан 2016, 197].

Существует запрет на отстрел сайгаков, когда они стоят кучей на одном месте, собранные хозяином земли Белым старцем. У ряда монгольских народов (восточных бурят, монголов и калмыков) Белый старец почитается как владыка земли и всего, что на ней находится. Известно его особое покровительство диким зверям и животным. По этому поводу у калмыков бытует предание: «Какой-то калмык охотился на сайгаков. В одной котловине, между двух бугров, он увидел большое количество сайгаков. Подкрался ближе и стал стрелять. Сайгаки от его выстрелов не разбежались, а пули из его ружья возвращались обратно и падали подле него. Калмык удивился такому явлению и стал внимательно присматриваться. Он увидел Белого старца, доившего сайгака. Белый старец пригрозил ему и сказал, чтобы он больше не стрелял, когда сайгаки стоят в куче. Отсюда якобы и поверье не стрелять в сайгаков, когда они находятся в стаде» [Душан 2016, 197].

Обрядово-магический и ритуальный комплекс, связанный с охотой. Удачная охота у калмыков определялась выражением «*ханзһ улан*» – «торока красны», достойным мужчиной считался добычливый охотник. В калмыцкой пословице это выражено формулой: «Сэн залуһин ханзһ улан» («У хорошего мужчины торока красны»).

«Тарни» (заговор и заклинание) ружья или «саң» (очищение) тороков у монголов произносят с целью обеспечить удачу охотнику. Заговор ружья всем своим содержанием напоминает восхваление. Корпус его сравнивается с корпусом льва, звук от выстрела – с голосом дракона, вспышка от выстрела – с молнией дракона и т.д. По всей вероятности, такими славословиями, по мнению Г.И. Михайлова, пытались задобрить ружье, добиться, чтобы оно стреляло безотказно и метко, а охота была удачной. Особенно же показательным является введение к заклинанию ружья, в котором перечисляются буддийские божества (Манджушри, Ямантака, Очирвани, Хоншин-бодисатва) [Михайлов 1971, 11].

При окурировании тороков у монголов («ганзгын саң») применяются шкура лисицы, четыре ребра, золотистый шелк и кость с лодыжкой. Все эти предметы приторачиваются к седлу. Кроме того, устанавливаются четыре светильника, четыре курительных свечи и четыре «саң», обычно использовались курительные свечи из можжевельника. Трижды произносится магическая формула, затем говорится, что тороки очищаются от всякой



скверны, а затем просят добычи: «Восемь тороков были в крови, / Узкие рукава были в сале, / Свисающие полы – в содержимом потрохов» [Михайлов 1971, 12].

В подобных случаях считалось, что между ребрами, костями и шкурами убитых животных и живыми зверями существует какая-то связь, заклинание, произнесенное над перечисленными выше предметами, окажет необходимое воздействие на диких обитателей степей и лесов, а тому, кто произносит заклинание, будет и счастье, и добыча [Михайлов 1971, 12].

Калмыки для удачи в охоте обращались к «хозяевам земли», Белому старцу, к духам Алтая и Хангая; обращение к буддийским божествам – это позднее наслоение в текстах благопожеланий [Борджанова 2007, 452]. Буряты, тувинцы, монголы адресовались к божеству охоты Манахан-тэнгрию (владыке зверей), прося послать обильную добычу [Михайлов 1971, 13].

Якуты почитают божество Норулуйа, которое способствует размножению собак и лисиц. Бай Байанай – дух, хозяин леса, животных, покровитель охотников. Это веселый, шумливый старик с седыми волосами. Живет он в лесу и богат мехами. Перед началом охоты якуты приносили ему жертву, а на охоте кормили его. Если охота была неудачной, то Байаная снова призывали и приносили новую жертву. Жертвоприношение делали и в случае хорошей добычи. Ойраты, монголы, алтайцы, тувинцы чудесным божественным охотником-лучником считают Эрхий-Мергена. Он сбивал выстрелами из лука лишние солнца, но однажды промазал, и бог превратил его в сурка [Неклюдов 2019, 69–155]. У тунгусских охотников почитается дух Мусун. Он хозяин охотничьих угодий. Чтобы заслужить его благосклонность, надо его одарить чем-либо: щепоткой табака, спичками, кусочком мяса, каплей вина.

Вербальный обрядово-ритуальный комплекс тувинцев, связанный с охотой, рассмотрен в исследовании Ж.М. Юши [Юша 2007]. По мифологическим верованиям тувинцев, звери были собственностью духа-хозяина тайги, поэтому успех в охоте зависел не столько от умения и мастерства охотников, сколько от доброго отношения духов-ээ. Промысловые обряды охотников, проводимые ими с целью успешной охоты или при длительных неудачах на промысле, могут относиться и к коллективным, и к индивидуальным обрядам, в зависимости от числа участников.

Исследование показало, что фольклорная традиция калмыков и тюрко-монгольских народов Центральной Азии и Южной Сибири довольно устойчиво сохранила в себе архаический пласт охотничьей тематики в виде определенных реликтовых явлений. Выявленные реликты и историко-этнографический материал позволили реконструировать традиционную охоту системно, учитывая ее мировоззренческие и идеологические аспекты.

Очевиден тот факт, что охота играла важную роль в жизни кочевника-скотовода, которая была одновременно и развлечением знати, и способом тренировки воинов, и средством добывания дополнительного питания. В



данной части исследования реконструированы такие виды и способы охоты как охота с ловчими птицами, псовая охота, гон за лисицей, облавная охота. Облавная охота у монгольских народов сохраняет наиболее архаичные черты вплоть до начала XX в. и содержит в себе элементы древней идеологии, представляющей собой хорошо разработанный общественный институт с развитой системой социальных отношений.

В сказочно-эпическом фольклоре сохранились пережитки родовых отношений, связанные с охотой; представлены древние социальные институты, связанные с обрядом инициации, социализацией мужчин в «мужских союзах» и «мужских домах».

Фольклорные материалы, с одной стороны, отражают реальные сцены охотничьего быта, а с другой – древние мифологические воззрения, связанные с табу и тотемистическим культом, верованиями в духов и божеств, обрядами и ритуалами, нацеленными на удачную охоту. Культ и особое почитание зверей (медведя и волка) и табу (запрет убивать определенных зверей больше, чем требовалось для удовлетворения реальных потребностей) закреплены соответствующими идеологическими представлениями в культуре народа и охотничьего общества. Удачная охота в традиции тюрко-монгольских народов была обусловлена особым магико-ритуальным и обрядовым комплексом. Магические и ритуальные тексты «сан», «тарни», «тахилга», «даллага», «ерёлы», «магталы» и др. создавались для того, чтобы облегчить жизнь и труд охотника, призвать удачу в охоте и богатый улов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Н.А. Медведь в жизни и фольклоре якутов // Народы Сибири: история и культура. Медведь в древних и современных культурах Сибири. Новосибирск, 2000. С. 60–64.
2. Анисимов А.Ф. Семейные охранители у эвенков и проблемы генезиса культа предков // Советская этнография. 1950. № 3. С. 28–43.
3. Бадмаев А.А. Реликты культа медведя в культуре бурят // Народы Сибири: история и культура. Медведь в древних и современных культурах Сибири. Новосибирск, 2000. С. 68–71.
4. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста, 2009.
5. Батмаев М.М. Калмыки в XVII–XVIII веках. События, люди, быт: в 2 кн. Кн. 1. Элиста, 1993.
6. Борджанова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков. Элиста, 2007.
7. Васильев Б.А. Медвежий праздник // Советская этнография. 1948. № 4. С. 78–104.
8. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. 1. Элиста, 2005.
9. Дробышев Ю.И. Человек и природа в кочевых обществах Центральной Азии (III в. до н.э. – XVI в. н.э.). М., 2014.
10. Душан У.Д. Избранные труды / сост. В.В. Батыров, Т.И. Шараева. Элиста,



- 2016.
11. Дюма А. От Парижа до Астрахани // Волга. Саратов, 1991. № 11. С. 138–143.
 12. Жамбалова С.Г. Традиционная охота бурят. Новосибирск, 1991.
 13. Конская скачка в сельце Тюменевка, принадлежащей полковнику князю Сербе-Джабу Тюменю с братьями // Астраханские губернские ведомости. 1839. № 38.
 14. Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Бансанговой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурькин, Е.Н. Кузьмина, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М., 2017.
 15. Михайлов Г.И. Проблемы фольклора монгольских народов. Элиста, 1971.
 16. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М., 2019.
 17. Нефедьев Н.А. Подробные сведения о волжских калмыках // Журнал Министерства внутренних дел. 1834. № 6. С. 295–374.
 18. Предание о нишанской шаманке / пер. с маньчжурского М. Волкова. Текст воспроизведен по изданию: Нишань самани битхэ (Повесть о нишанской шаманке). М., 1961.
 19. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000.
 20. Селеева Ц.Б. Реликты охотничьего уклада и промысла в фольклорной традиции калмыков и народов трансграничных регионов. Статья первая // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 58–74.
 21. Юша Ж.М. Роль словесного компонента в охотничьих обрядах тувинцев // Поэтика жанров фольклора народов Сибири: Миф. Эпос. Ритуал. Новосибирск, 2007. С. 55–64.
 22. Хан теңгр 1981. № 2. С. 130–138.
 23. Хальмг туульс. I боть. Элст, 1961.
 24. Хальмг туульс. II боть. Элст, 1968.
 25. Хальмг туульс. III боть. Элст, 1972.
 26. Чингис-хан. История завоевателя мира, записанная Ала ад-дином Ата-Меликом Джувейни / пер. с англ. Е.Е. Харитоновой. М., 2004.
 27. Bergmann B. Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Riga, 1804–1805. Th. 3. URL: <http://kalmykia-online.ru/tradition/ohota-u-kalmykov-v-opisanii-bergmana> (дата обращения 5.02.2020).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Anisimov A.F. Semeynyye okhraniteli u evenkov i problemy genezisa kul'ta predkov [The Evenki Family Protector-Deities and the Issues of Ancestor Worship Genesis]. *Sovetskaya etnografiya*, 1950, no. 3, pp. 28–43. (In Russian).
2. Seleyeva Ts.B. Relikty okhotnich'yego uklada i promysla v fol'klornoy traditsii kalmykov i narodov transgranichnykh regionov. Stat'ya pervaya [The Relics of Hunting and Fishing in the Folk Tradition of the Kalmyks and Peoples of Cross-Border Cultures.



Article 1]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 2 (53), pp. 58–74. (In Russian).

3. Vasiliev B. A. Vasil'yev B.A. Medvezhiy prazdnik [The Bear Fest]. *Sovetskaya etnografiya*, 1948, no. 4, pp. 78–104. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Alekseyev N.A. Medved' v zhizni i fol'klоре yakutov [The Bear in the Life and Culture of the Yakuts]. *Narody Sibiri: istoriya i kul'tura. Medved' v drevnikh i sovremennykh kul'turakh Sibiri* [The Peoples of Siberia: History and Culture. The Bear in the Ancient and Contemporary Cultures of Siberia]. Novosibirsk, 2000, pp. 60–64. (In Russian).
5. Badmayev A.A. Relikty kul'ta medvedya v kul'ture buryat [The Vestiges of Bear Worship in the Buryat Culture]. *Narody Sibiri: istoriya i kul'tura. Medved' v drevnikh i sovremennykh kul'turakh Sibiri* [The Peoples of Siberia: History and Culture. The Bear in the Ancient and Contemporary Cultures of Siberia]. Novosibirsk, 2000, pp. 68–71. (In Russian).
6. Yusha Zh.M. Rol' slovesnogo komponenta v okhotnich'ikh obryadakh tuvintsev [The Role of a Verbal Component in the Tuvan Hunting Rituals]. *Poetika zhanrov fol'klora narodov Sibiri: Mif. Epos. Ritual* [The Peoples of Siberia and Poetics of Folklore Genres: Myth, Epic, Ritual]. Novosibirsk, 2007, pp. 55–64. (In Russian).

(Monographs)

7. Bakayeva E.P. *Sakral'nyye kody kul'tury kalmykov* [The Sacred Codes of the Kalmyk Culture]. Elista, 2009. (In Russian).
8. Batmayev M.M. *Kalmyki v 17–18 vekakh. Sobytiya, lyudi, byt* [The Kalmyks in the 17th–18th Centuries: Events, People, Everyday Life]: in 1 vols. Vol. 1. Elista, 1993. (In Russian).
9. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803*. Riga, 1804–1805. Vol. 3. Available at: <http://kalmykia-online.ru/tradition/ohota-u-kalmykov-v-opisanii-bergmana> (accessed: 5.02.2020). (In German).
10. Bordzhanova T.G. *Obryadovaya poeziya kalmykov* [The Kalmyk Ceremonial Poetry]. Elista, 2007. (In Russian).
11. Drobyshev Yu.I. *Chelovek i priroda v kochevykh obshchestvakh Tsentral'noy Azii (3 v. do n.e. – 16 v. n.e.)* [Man and Nature in the Nomadic Societies of Central Asia (3rd Century BC – 16th Century AD)]. Moscow, 2014. (In Russian).
12. Dushan U.D. (author), Batyrov V.V., Sharayeva T.I. (eds.) *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Elista, 2016. (In Russian).
13. Mikhaylov G.I. *Problemy fol'klora mongol'skikh narodov* [The Issues of Folklore of the Mongolic Peoples]. Elista, 1971. (In Russian).
14. Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyy landshaft Mongolii. Mif i obryad* [The Folklore Landscape of Mongolia. Myth and Ritual]. Moscow, 2019. (In Russian).
15. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Fairytale]. Moscow, 2000. (In Russian).
16. 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. Seleva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Researcher at the Department of Mongolian philology. Research interests: folklore studies, 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

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Surveys and Reviews

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00091

Н.В. Лесогор (Санкт-Петербург)

КЛАССИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ КАК ПРЕДМЕТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Рецензия на книгу: Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 246 с.

Аннотация. В рецензии рассматривается недавно вышедшая монография Н.Н. Кириленко «Классический детектив как жанр криминальной литературы. Инвариант и генезис». Подчеркивается новаторский характер авторского подхода, в рамках которого к жанру классического детектива с успехом применяется концепция жанра как трехмерной модели (М.М. Бахтин). Адаптируя эту концепцию к специфике криминальной литературы, автор монографии исследует классический детектив как особый тип речевого целого и героя, действующего определенным образом в заданных пространственно-временных координатах, а также выделяет понятие нормы и возможности ее восстановления, соотносимое с бахтинской категорией эстетического завершения. Предпринятый Н.Н. Кириленко на обширном материале комплексный анализ классического детектива в типологическом и генетическом аспектах задает новый вектор для исследования криминальной литературы в целом и ее отдельных жанров.

Ключевые слова: криминальная литература; жанр; классический детектив; полицейский роман; «авантюрное расследование».

N.V. Lesogor (St. Petersburg)

Classical Detective as a Subject of Literary Analysis
Book review: Kirilenko N.N. Classic Detective Story as a Genre of Criminal Literature: Invariant and Genesis.
Moscow; Yekaterinburg: Armchair Scientist Publ., 2020. 246 p.
(In Russian)

Abstract. The review considers the recently published monograph by N.N. Kirilenko “The Classical Detective Story as a Genre of Crime Fiction. Invariant and Genesis”. The reviewer emphasizes the innovative approach of the book, framing the concept of the genre as a three-dimensional model (M.M. Bakhtin) for successful use to the genre of the classical detective story. Adapting this concept to the specifics of crime fiction,



the researcher examines the classical detective story as a special type of speech as such, as a model of a hero acting in a certain way in given space-time coordinates, and also as a vivid concept of a norm to be restored according to Bakhtin's category of aesthetic completion. Kirilenko, based on extensive material, made a comprehensive analysis of the classical detective story, in typological and genetic aspects, and set a new direction for the study of crime fiction in general and in its particular forms.

Key words: crime fiction; genre; classical detective story; police novel; "adventurous investigation".

Специфика криминальной литературы издавна занимала как читательские, так и ученые умы, однако судя по тому, что за дело взялись специалисты в области теории литературы, материала для классифицирующего описания и исследования накопилось достаточно. Характеристике одного из основополагающих жанров этого вида литературы, классическому детективу, а именно выявлению его инварианта и генезиса, как раз и посвящена монография Н.Н. Кириленко.

Работа носит новаторский характер сразу по нескольким аспектам. Прежде всего, в ней впервые к криминальной литературе применен жанровый подход с опорой на трехмерную модель М.М. Бахтина, позволяющую учесть все основные элементы поэтики: от характеристик речевого уровня и внутреннего мира произведения до типа взаимодействия с миром автора / читателя.

Соответственно поднимается вопрос о том, что мы имеем дело не с «детективом» как жанром и его разновидностями (обозначение, которое обычно используется по умолчанию, традиционно без всякой аргументации), а с более сложной структурой. В авторской концепции Н.Н. Кириленко, разработанной в ее монографии, криминальная литература рассматривается как особое наджанровое образование, включающее в себя ряд криминальных жанров (классический детектив, полицейский роман и т.д.). Это позволяет более адекватно определить специфику явления и провести тонкую градацию внутри обозначенного поля.

Классический детектив исследуется в монографии как самостоятельный жанр-образец для прочих в этой системе, причем затрагивается и вопрос о соотношении с основными литературными жанрами (романом, повестью, новеллой). Исследование проводится именно как комплексное, с обращением ко всем основным уровням структуры и на чрезвычайно обширном материале. Автор обращается в своей работе к анализу более сотни произведений сотни с лишним авторов.

Следует особо отметить, что в монографии Н.Н. Кириленко структура классического детектива представлена не только как статичная модель, но прослежена ее эволюция в возможных для канонического жанра пределах от Э. По к А. Конан Дойлю и А. Кристи. Наконец, автором убедительно и очень четко выделен инвариант классического детектива как жанра криминальной литературы, а также выявлена его генетическая связь с классической драмой и классической комедией, что подчеркивает новаторский

характер заявленной концепции.

Уже представленный в монографии анализ степени разработанности вопроса [Кириленко 2020, 11–28] является вместе с тем строгим и обстоятельным обоснованием собственной методики, к слову, весьма последовательным и целостным, включающим разбор значительного круга отечественных и англоязычных исследований. Не обойдены вниманием представляющиеся Н.Н. Кириленко весомыми и перспективными, пусть и не до конца разработанными, касающиеся криминальной литературы отдельные положения трудов таких авторитетных отечественных ученых, как Н.Я. Берковский, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, С.С. Аверинцев, М.И. Бент. Из последних значительных для заявленной автором рецензируемой монографии темы исследований автором особо выделены работы лингвиста Э.Н. Герасименко, литературоведов Е.Ю. Козьминой и О.В. Федунинной и некоторые другие. Обзор достижений в области интересующего Н.Н. Кириленко вопроса приводит ее к заключению о невозможности «системного изучения генезиса (жанра классического детектива. – Н. Л.) <...> прежде всего потому, что при исследовании жанра необходимо начинать с синхронии» [Кириленко 2020, 31]. Характеристика инварианта классического детектива и изучение его генезиса заявлены как ключевые аспекты метода описания этого жанра; отдельно в первой главе обоснована необходимость рассмотрения присущих жанру классического детектива композиционных форм речи и сразу дана отсылка к принимаемой Н.Н. Кириленко классификации композиционных форм речи, осуществленная Н.Д. Тмарченко. Такова, в кратком изложении, представленная автором монографии методология исследования криминальной литературы и классического детектива как одного из ее жанров.

Помимо убедительной классификации основных тенденций в изучении «детектива», а также четкого и аргументированного разъяснения собственного метода, к более частным достоинствам работы относятся: четкая постановка задач исследования; выделение категорий игры и нормы как основополагающих для классического детектива и – надо добавить – для криминальной литературы расследования в целом, что выводит автора к разговору об особом типе завершения в бахтинском понимании; соотношение классического детектива и готической литературы; выделение и описание «авантюрного расследования» как самостоятельного жанра, а также его отграничение от классического детектива; обоснованные и оригинальные анализы текстов; впервые проведенная классификация типов сыщика в произведениях А. Кристи; классификация заглавий, характерных для классического детектива.

Вместе с тем, именно новизна предложенного автором подхода к самой проблеме и материалу провоцирует читателя на дискуссию. Это касается, в частности, безоговорочного отнесения «Собаки Баскервильей» Конан Дойля к классическому детективу. Более правомерно, как кажется, было бы сказать, что жанр в этом случае, сохраняя в целом самоидентичность, в то же время подходит к своему пределу. Очень велика роль па-





раллельного расследования, проводимого Уотсоном; соответственно классический сыщик по большей части остается «за кадром» при непосредственном проведении расследования на месте преступления; более того, Холмс сам становится здесь объектом слежки и не замечает этого вплоть до появления Уотсона в пещере. Наконец, самый серьезный аргумент – здесь возникает опасность пренебрежения жизнью клиента из любви к «закруглению дела», в чем сам Холмс упрекает себя. Как отмечает Н.Н. Кириленко, тексты, где Холмс не понимает, что дело может быть опасным для клиента, должны быть исключены из поля классического детектива [Кириленко 2020, 64]. Однако подобные дискуссионные моменты ничуть не умаляют достоинств авторского подхода, располагая читателя к живому обсуждению.

Отдельно следует сказать о схемах и таблицах, вынесенных в приложения и позволяющих наглядно увидеть место классического детектива в криминальной литературе, в соотношении с другими ее жанрами – авантюрным расследованием, полицейским романом и расследованием жертвы [Кириленко 2020, 185–217]. Здесь читателя ждут написанные с изрядной долей иронии две памятки «для исследователей и любителей жанра»: «Чего не может быть в классическом детективе» [Кириленко 2020, 218–225] и «Чего не может быть в полицейском романе» [Кириленко 2020, 226–228]. Посыл для этих перечней всего один, и для автора бесспорный: «Какой-либо один признак абсолютно не может являться знаком принадлежности того или иного произведения к классическому детективу (как и любому другому жанру криминальной литературы), и только совокупность ряда признаков позволяет сказать: “Да, это классический детектив (полицейский роман и т.д.)”. Зато наличие одного-единственного элемента часто достаточно, чтобы уверенно сказать, что данное произведение классическим детективом (полицейским романом и т.д.) не является» [Кириленко 2020, 219]. Эти наблюдения не только заняты – они весьма точны и, по сути, дополняют предшествующее описание инварианта двух жанров – классического детектива и полицейского романа. Дескать, *unbelievable but true*: «в классическом детективе не бывает профессиональной лексики или жаргона» [Кириленко 2020, 224], ни полиция, ни преступники, ни тем более сыщик ими не пользуются – но «не может быть, чтобы в полицейском романе все персонажи говорили одним языком» [Кириленко 2020, 227]; или: «в классическом детективе у сыщика не может быть такого помощника, чтобы он вел важную часть расследования» [Кириленко 2020, 222] – но «не может быть, чтобы герой полицейского романа вел расследование один, не прибегая к помощи экспертов того или иного профиля» [Кириленко 2020, 227].

Кто знает, не окажутся ли эти занятные детали системными элементами будущих исследований криминальной литературы? Так на стыке точного научного подхода и занимательности рождается новая концепция классического детектива как объекта, достойного внимания литературоведов.



ЛИТЕРАТУРА

1. Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис. М.; Екатеринбург, 2020.

REFERENCES (Monographs)

1. Kirilenko N.N. *Klassicheskiy detektiv kak zhanr kriminal'noy literatury: invariant i genesis* [The Classical Detective Story as a Genre of Criminal Fiction: Invariant and Genesis]. Moscow; Yekaterinburg, 2020. (In Russian).

Лесогор Наталья Васильевна, независимый исследователь.

Кандидат филологических наук, доцент. Внештатный редактор издательства «Нестор-История».

E-mail: jugo-zapad.spb@yandex.ru

Natalia V. Lesogor, independent researcher.

Candidate of Philology, Associate Professor, Freelance Publishing Editor (Nestor-Istoriya Publ.).

E-mail: jugo-zapad.spb@yandex.ru



Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко
Подписано в печать 17.10.2020
Формат 60х90/16
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