



НОВЫЙ
филологический
вестник



№ 4(55)
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

№ 4 (55) ‘ 2020

The New Philological Bulletin

№ 4 (55) ‘ 2020

Москва
2020

Moscow
2020

Новый филологический вестник
№ 4 (55) ' 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
№4 (55) ' 2020

Tiupa Valerij I. (Editor-in-Chief) – Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

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

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

Darvin Mikhail N. – Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

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

Faustov Andrew A. – Doctor of Philology, Professor, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department, Voronezh State University.

Freise Matthias – Ph.D., Professor of Slavic literatures at the Slavic Department, University of Göttingen (Germany).

Kemper Dirk – Doctor of Philology and Cultural Studies, Professor, head of the Department of Germanic Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

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

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

Kono Wakana – Candidate of Philology, Ph.D. in Literature, Associate Professor at the Faculty of Education and Integrated Arts and Sciences, Waseda University (Japan).

Kozmina Elena Yu. – Doctor of Philology, Professor at the Department of Publishing, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Magomedova Dina M. – Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Department of Russian Literature of Late 19th and Early 20th Centuries, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences; Professor at the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Majmieskulow Anna – Dr. hab., extraordinary professor at the Institute of Applied Linguistics and Neophilology Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz (Poland).

Mann Yury V. – Doctor of Philology, Professor, Academician of the Academy of Natural Sciences. Professor and consultant of the Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Mironov Arseny S. – Candidate of Philology, Rector of Moscow State Institute of Culture.

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

Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

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

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

Shkarenkov Pavel P. – Doctor of History, Professor, Vice-Rector for Continuing Education, director of the Institute for Philology and History, head of the Department of Ancient History, Russian State University for Humanities (RSUH).

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

Silantiev Igor V. – Doctor of Philology, Professor, director of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS), head of the department of semiotics and discourse analysis, Novosibirsk State University.

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

Uzhankov Alexander N. – Candidate of Cultural Studies, Doctor of Philology, Professor, Vice-Rector for Research Activities of Moscow State Institute of Culture, head of the Center for Fundamental Research of Russian Medieval Culture. Full member (academician) of the Academy of Russian Literature. Member of the Scientific Council for the Study and Protection of Cultural and Natural Heritage of the Russian Academy of Sciences. Member of the Society of Researchers of Ancient Rus. Member of the Public Council and a member of the Council for Science under the Ministry of Culture of the Russian Federation.

Zhou Qichao – Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute for Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, head of the department of literary theory LIH CASS, director of the Centre for Research on the theory of literature CASS (Beijing, China).

Zubarev Vera – Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).

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

Editor-translators:

E.Yu. Moiseeva (Candidate of Philology, Researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; doctoral candidate of A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences);

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

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2072-9316

ISSN 2072-9316

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

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2020
© Издательство Ипполитова, 2020
© ООО «Смелый дизайн», 2020

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



СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

- О.А. Клинг (Москва)**
Теоретико-литературные идеи русских символистов
и М.М. Бахтин.....18
- К.А. Барит (Санкт-Петербург)**
Уральские горы или таблица Менделеева. О предмете и методе
истории русской литературы. Часть вторая.....32
- А.В. Швец (Москва)**
Импровизация как тип читательского отклика в поэтических
практиках авангарда (на примере творчества группы «41°»).....51

Нарратология

- А.Е. Агратин, А.В. Корчинский, Е.Ю. Моисеева, В.И. Тюпа (Москва)**
Стратегии преодоления в художественных нарративах.....65
- Л.Е. Муравьева (Санкт-Петербург)**
Тексты-диалоги Алена Роб-Грийе: «порождающий образ»
наррации.....88

Русская литература

- В.Г. Андреева (Москва – Кострома)**
Проблема власти в романе Л.Н. Толстого «Воскресение».....96
- К.К. Ярославская (Москва)**
И.А. Бунин – сотрудник газеты «Орловский вестник».....113
- О.И. Шапкина (Москва)**
Рецепция творчества И.А. Бунина в журнале «Весы».....126
- Т.П. Попова (Лесосибирск)**
Бинарные оппозиции в мемуарах П.Д. Боборыкина «Вечный
город».....140
- А.В. Геворкян (Москва)**
Поэт и композитор: история одного знакомства (страницы
биографии и творчества В.Я. Брюсова и С.Н. Василенко).....151



- Е.В. Кузнецова (Москва)**
Мотив «пророчества о нашем дне» в «мужской» и «женской»
лирике русского модернизма (Статья вторая).....166
- А.В. Филатов (Москва)**
Литературные отношения С.М. Городецкого и Н.С. Гумилева
в аспекте формирования акмеизма (на материале журнально-
газетной публицистики 1908–1910 гг.).....185
- Я.Д. Чечнёв (Москва)**
Конструирование образа раскрепощенной женщины в рамках
политики борьбы за новый быт 1920-х гг. (Малашкин,
Гумилевский, Романов). Часть 1.....199
- Л.В. Павлова, И.В. Романова (Смоленск)**
«Армянский» текст русской поэзии (интерпретация данных
программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников
в авторских текстах»).....212
- Е.Н. Рогова, Л.С. Яницкий (Кемерово)**
Тема болезни и ее функция в романе М. Петросян «Дом, в
котором...».....226
- О.А. Гримова (Краснодар)**
Особенности повествовательной структуры в романе
Е.Г. Водолазкина «Брисбен».....239

Литература народов России

- И.В. Булгутова (Улан-Удэ)**
Мифологическая семантика сюжета о Бальжан-хатан в бурятской
литературе.....248

Зарубежные литературы

- Ю.С. Черняховская (Москва)**
Ж. Верн и Г. Уэллс: две модели развития западного научно-
технического романтизма.....258
- А.А. Косарева (Екатеринбург)**
Арлекинадный гротеск в творчестве Сомерсета Моэма.....271
- О.А. Джумайло (Ростов-на-Дону), О.Н. Кохан (Симферополь)**
Место и аффект: перечитывая роман Сары Уотерс «Тонкая
работа».....282



Компаративистика

- Н.А. Строганова (Москва)**
 Отражение раннесредневекового китайского «Письма, написанного в ответ Цао Пи, [пожелавшему] позаимствовать широкий пояс» Лю Чжэня (179–217 гг.) в античной литературно-философской мысли.....292
- В.Г. Сибирицева (Нижний Новгород)**
 Клопшток в России: почитаемый нечитаемый поэт.....302
- В.В. Кондратьева (Таганрог), М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону), А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)**
 Образ «степи» / «пусты» в русской и венгерской литературах (избранные страницы).....315

Филология плюс...

- А.В. Голубков (Москва)**
 «Грешить» или «рыбачить»: истоки «изумления» во франко-фламандских эмблемах на любовную тематику (рубеж XVI–XVII вв.).....326
- И.И. Воронцова, В.С. Голощапова (Москва)**
 Адаптация рекламного сообщения при переводе рекламных текстов авиакомпании в новых реалиях: культурные, социально-экономические и лингвистические ограничения.....336

Проблемы калмыцкой филологии

Материалы раздела представлены Калмыцким научным центром РАН

- Б.А. Бичеев (Элиста)**
 Притча о царе Ралпачане.....348
- Д.Н. Музраева (Элиста)**
 Прорицания (пророчества) в литературе буддизма.....361
- С.В. Мирзаева (Элиста)**
 О двух монгольских переводах «Сутры о восьми светоносных неба и земли».....371
- Д.В. Убушиева (Элиста)**
 Песнь «Об Улан Хонгоре» донского калмыка Б. Обушинова в записи И.И. Попова (1901 г.).....388



- С.В. Мирзаева (Элиста)**
 Рукопись И.И. Попова «Загадки донских калмыков»: предварительные замечания.....399
- Р.М. Ханинова (Элиста)**
 Литература калмыцкого зарубежья (сборник стихотворений Гари Мушаева «Степной ветер»).....412

Обзоры и рецензии

- Л.В. Маштакова (Екатеринбург)**
 Еще раз о «темноте» символа. Рецензия на книгу: Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2019. 338 с.....426
- И.В. Романова (Смоленск)**
 Сочетать корни и звезды. Рецензия на книгу: Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2019. 338 с.....434



CONTENTS

Theory of Literature. Textual Studies

- O.A. Kling (Moscow)**
Theoretical and Literary Ideas of Russian Symbolists and M.M. Bakhtin.....18
- K.A. Barsht (Saint-Petersburg)**
The Ural Mountains or the Periodic Table. On the Subject and Method of the History of Russian Literature. Article 2.....32
- A.V. Shvets (Moscow)**
Improvisation as a Readerly Response in Avant-Garde Poetic Practices (Group “41^o”).....51

Narratology Studies

- A.E. Agratin, A.V. Korchinsky, E.Yu. Moiseeva, V.I. Tiupa (Moscow)**
Strategies of Overcoming in Artistic Narratives.....65
- L.E. Muravieva (Saint-Petersburg)**
Alain Robbe-Grillet’s Texts-Dialogues: “Generating Image” Of Narration.....83

Russian Literature

- V.G. Andreeva (Moscow – Kostroma)**
The Problem of Power in the Leo Tolstoy’s Novel “Resurrection”....96
- K.K. Yaroslavskaya (Moscow)**
I.A. Bunin as a Member of “The Orlovsky Vestnik” Newspaper.....113
- O.I. Shapkina (Moscow)**
Reception of I.A. Bunin’s Works in “The Balance” Magazine.....126
- T.P. Popova (Lesosibirsk)**
The Binary Oppositions in P.D. Boborykin’s Memoirs “The Eternal City”.....140
- A.V. Gevorkyan (Moscow)**
A Poet and A Composer: The History of One Acquaintance (Pages of Biography and Works of V.Ya. Bryusov and S.N. Vasilenko).....151



- E.V. Kuznetsova (Moscow)**
The Motif of “Prophecy of Our Day” in the “Male” and “Female” Lyrics of Russian Modernism (Article II).....166

- A.V. Filatov (Moscow)**
Literary Relations between S.M. Gorodetsky and N.S. Gumilev in the Aspect of Acmeism Formation (based on the Material of Magazine and Newspaper Journalism of 1908–1910).....185

- Ya.D. Chechnev (Moscow)**
Constructing the Image of an Emancipated Woman in the Framework of the Policy of Struggle for a New Way of Life in the 1920s (Malashkin, Gumilevsky, Romanov). Article 1.....199

- L.V. Pavlova, I.V. Romanova (Smolensk)**
“Armenian” Text of Russian Poetry (Interpretation of Software Data “Hypertext Search for Companion-words in Author’s Texts”).....212

- E.N. Rogova, L.S. Yanitskiy (Kemerovo)**
Topic of Disease and its Function in the Novel of M. Petrosyan “The House in Which...”.....226

- O.A. Grimova (Krasnodar)**
Narrative Structure of E.G. Vodolazkin’s Novel “Brisbane”.....239

Literature of the Peoples of Russia

- I.V. Bulgutova (Ulan-Ude)**
The Mythological Semantics of the Balzhan-Khatan Story in Buryat Literature.....248

Foreign Literatures

- Yu.S. Chernyakhovskaya (Moscow)**
J. Verne and H.G. Wells: Two Models of the Development of Western Scientific and Technical Romanticism.....258
- A.A. Kosareva (Ekaterinburg)**
Harlequinade Grotesque in Somerset Maugham’s Creative Work.....271
- O.A. Dzhumaylo (Rostov-on-Don), O.N. Kokhan (Simferopol)**
Space and Affect: (Re)Reading “Fingersmith” by Sarah Waters.....282



Comparative Studies

N.A. Stroganova (Moscow)

The Reflection of Early Medieval Chinese “Letter Written in Response to Cao Pi, Who Wished to Borrow a Wide Belt” by Liu Zhen (179–217) in the Ancient European Literary and Philosophical Thought.....292

V.G. Sibirtseva (Nizhny Novgorod)

Klopstock in Russia: A Respected but not Read Poet.....302

V.V. Kondratieva (Taganrog), M.Ch. Larionova (Rostov-on-Don),

Angelika Molnar (Debrecen, Hungary)

The Image of “Steppe” in the Russian and Hungarian Literatures (Selected Pages).....315

Philology and...

A.V. Golubkov (Moscow)

To Sin or to Fish: The Origins of “Wonder” in French and Flemish Love Emblems (the turn of the 16th – 17th Centuries).....326

I.I. Vorontsova, V.S. Goloshchapova (Moscow)

Adaptation of an Advertising Message of Airline Advertising Texts in the New Realities: Cultural, Socio-economic and Linguistic Restrictions.....336

Problems of Kalmyk Philology

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

B.A. Bicheev (Elista)

The Parable of King Ralpacan.....348

D.N. Muzraeva (Elista)

Divinations (Prophecies) in the Literature of Buddhism.....361

S.V. Mirzaeva (Elista)

Two Mongolian Translations of the “Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth” Revisited.....371

D.V. Ubushieva (Elista)

Song “About Ulan Khongor” by Don Kalmyk B. Obushinov in the record of I.I. Popov (1901).....388



S.V. Mirzaeva (Elista)

I.I. Popov’s Manuscript Named “The Riddles of the Don Kalmyks”: Some Preliminary Notes.....399

R.M. Khaninova (Elista)

The Literature of the Kalmyks Abroad (Gary Mushaev’s Collection of Poems “Steppe Wind”).....412

Surveys and Reviews

L.V. Mashtakova (Ekaterinburg)

Once Again about the “Opacity” of Symbol. A Book Review: Pavlova L.V., Kayanidi L.G. My Garden Is on a High Mountain: The Symbolism of Plants in Vyacheslav Ivanov’s Poetry. Smolensk, Svitok Publishers, 2019, 338 pp.....426

I.V. Romanova (Smolensk)

Combine Roots and Stars. A review of the book: Pavlova L.V., Kayanidi L.G. My Garden Is on a High Mountain: The Symbolism of Plants in Vyacheslav Ivanov’s Poetry. Smolensk, Svitok Publishers, 2019, 338 pp.....434

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00092

О.А. Клинг (Москва)

ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИДЕИ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ И М.М. БАХТИН*

Аннотация. Цель статьи – охарактеризовать влияние теоретико-литературного наследия русского символизма на теоретические воззрения М.М. Бахтина. Если формалисты, по их собственному признанию, решительно отбросили «мистику», то есть и философское начало при анализе художественных произведений, то Бахтин стал прямым продолжателем традиций русских символистов, уделявших внимание не только форме, но и семантике текста. Очевидно, что в 1920-е гг. Бахтин не раз возвращался к синтетизму теоретических выкладок символистов. Во многом благодаря Бахтину не прервалась линия русского философского литературоведения, которая в начале XX века получила сильную подпитку в лице Д.С. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова и других символистов. В работе Бахтина «Искусство и ответственность» можно увидеть осмысление эстетических идей русских символистов. Здесь очевидно наличие переключек со статьями символистов, в том числе Вяч. Иванова, о назначении поэта. В формировании эстетических взглядов раннего Бахтина вырисовывается еще одна линия – влияние на него В.Я. Брюсова. В работе раннего Бахтина «К философии поступка» мы найдем еще больше переключек с символистами: это проявляется, в частности, в вопросе о роли индивидуализма, который находится, по мнению Бахтина, в антиномичных отношениях с жизнью и для других. Бахтину безусловно близки эстетика и миропонимание русских символистов. В этом тоже проявляется его сближение с синтетическим литературоведением символистов. Еще одна сквозная тема статьи «К философии искусства» – полемика с формалистами. В работах Бахтина 1920-х гг. «Автор и герой в эстетической деятельности», «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» эти положения будут развиваться. В этой полемике Бахтин в очередной раз опирается на вторую составляющую теоретических трудов русских символистов – эстетику. Таким образом Бахтин, не отвергающий необходимости изучать форму произведения, продолжает традиции синтетического литературоведения символистов.

Ключевые слова: М.М. Бахтин; теория литературы; русские символисты; Вяч. Иванов; В.Я. Брюсов.

* Публикация подготовлена в рамках гранта РФФИ № 18-012-00727А\20 («Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х–1920-х гг.»).



О.А. Kling (Moscow)

Theoretical and Literary Ideas of Russian Symbolists and M.M. Bakhtin**

Abstract. The article aims to characterize the influence of the Russian symbolists' theoretical and literary heritage on M.M. Bakhtin's views. While formalists decided to cast down the “mystical” and, therefore, philosophical foundations in analyzing literary fiction, Bakhtin became a direct follower of the traditions of Russian symbolists, who focused not only on the form but on the semantics of the text as well. Evidently, in the 1920s Bakhtin kept returning to the synthetism of Russian symbolists' theoretical conclusions. It was thanks to Bakhtin that the line of Russian philosophical literary studies, which flourished at the beginning of the 20th century with the works by D.S. Merezhkovsky, A. Bely, V. Ivanov and others, continued unbroken. In Bakhtin's work “Art and Responsibility” one can see the reflection and interpretation of Russian symbolists' aesthetic concepts. It evidently echoes their articles – especially ones by V. Ivanov – on the mission of a poet. Another influence on Bakhtin's early aesthetic views was V.Ya. Bryusov. Bakhtin's work “On the Philosophy of an Action” echoes symbolists' writings even more, especially in the part on the role of individualism, which mirrors antinomic relationships with life and others. Bakhtin shared the aesthetical ideas and worldview of Russian symbolists, which in part explains his connection to the symbolist' synthetic literary studies. Another topic of the article “On the Philosophy of Art” is a polemic with the formalists. In his works from the mid-1920s, such as “The Author and the Protagonist in Aesthetic Activity” and “On the Topic of the Methods of Literary Art's Aesthetic” he would develop these points further. In this polemic Bakhtin once again relies on aesthetic – the second component of creative works of Russian symbolists. Thus, Bakhtin continues the traditions of symbolists' synthetic literary studies without denouncing the importance of studying the form of a literary work.

Key words: M.M. Bakhtin; theory of literature; Russian symbolists; V. Ivanov; V.Ya. Bryusov.

Хотя библиография работ о М.М. Бахтине чрезвычайно обширна [Алпатов 2005; Библер 1991; Клюева, Лисунова 2010; М.М. Бахтин как философ 1992; М.М. Бахтин: pro et contra 2001; М.М. Бахтин: pro et contra 2002; Махлин 2010; Попова 2009; Сломский 2013; Тмарченко 2011a; Emerson 1997; Materializing Bakhtin 2000], тема данной статьи мало исследована. Отдельные ее аспекты намечены в работах предшественников [Тмарченко 2011b; Бонцакая 2018]. Тем не менее дальнейшая разработка этой проблемы чрезвычайно актуальна. М.М. Бахтин, как и поколение русских ученых его времени, испытал на себе мощное влияние теоретико-литературного наследия русского символизма. Правда, это наследие воспринималось М.М. Бахтиным несколько по-иному, чем русскими формалистами

** The article is prepared as part of RFBR grant № 18-012-00727А\20 (“The Influence of the Heritage of Russian Symbolists' Literary Studies on the Theory of Literature in the 1910s – 1920s”).



и В.М. Жирмунским. Если для формалистов, по их собственным свидетельствам, труды символистов, к примеру, книга А. Белого «Символизм» (1910), были настольными, а притяжение и отталкивание от них, нередко полемика были центрообразующими в формировании литературоведческих приемов, то для М.М. Бахтина и его поколения, пришедшего в науку после так называемого «конца символизма», более актуальным был диалог, тоже в виде притяжения и отталкивания, с формальной школой. Однако именно это обстоятельство предопределило особую связь Бахтина с теоретическими идеями русских символистов. Если формалисты, как они признавались, решительно отбросили «мистику», то есть и философское начало при анализе художественных произведений, то Бахтин стал прямым продолжателем традиций русских символистов, уделявших внимание не только форме, но и семантике текста. В связи с этим особняком стоит проблема «М. Бахтин и синтетическое литературоведение русских символистов». Ведь литературоведение русских символистов по праву можно назвать синтетическим. Они исследовали разные аспекты текста: форму и содержание. Именно русские символисты стояли у истоков формирования в России поэтики как науки. Возводя истоки такого подхода к литературе к А.Н. Веселовскому и А.А. Потебне, которые были предшественниками на этом пути русских символистов, В.М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» (1919) воздает должное заслугам самих символистов: В.Я. Брюсову, Вяч. Иванову, Андрею Белому [Клинг 2019]. К примеру, Белый задолго до представителей морфологической школы оперирует такими понятиями, как форма, материал. Белый впервые выдвинул центральную для будущего русского формализма идею разграничения содержания и формы, другие понятия, которые потом вошли в азбуку формальной школы. Это позволяет по-новому увидеть развитие русской литературоведческой мысли, в первую очередь становление формальной школы, которая во многом начинается с теоретических штудий русских символистов. Именно они и в первую очередь Андрей Белый со своим обостренным интересом к форме произведения и поэтике, разработкой новых подходов к слову, новых методов в литературоведении, своим вкладом в стиховедение разбудили русских формалистов. Они их предтечи [Клинг 2018].

Но в отличие от формалистов, русские символисты уделяли большое внимание и содержанию художественного произведения, его философским, эстетическим и этическим аспектам. Два этих начала – изучение содержания и формы – у символистов находились в гармонии. Потому литературоведение русских символистов и можно назвать синтетическим.

В 1920-е гг., а также позднее Бахтин на новом витке эволюции своей эстетической мысли возвращался, но по-другому, к синтетизму теоретических выкладок символистов. Во многом благодаря Бахтину не прервалась линия русского философского литературоведения, которая в начале XX века получила сильную подпитку в лице Д.С. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова, других символистов. Это предопределило критику Бахтиным морфологической школы, которая сосредоточила свое внимание на



изучении формы. Наиболее полно критика формализма отразилась в книге «Формальный метод в литературоведении». Но критикуя формальный метод, Бахтин все больше приближался к идеям русских символистов. В этом отношении очень характерен ранний Бахтин. В первой опубликованной своей статье «Искусство и ответственность» (1919), в которой можно увидеть постсимволистское осмысление эстетических идей русских символистов, Бахтин утверждал: «Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [Бахтин 2003, 6]. Это формула соприкасается с характерными для символистов понятиями «текст жизни» и «текст искусства» (З.Г. Минц), но и отличается от них. Здесь переключка со статьями символистов о назначении поэта, в том числе послереволюционного Вяч. Иванова. Комментаторы отмечали, что в данной работе отразились символистские идеи Вяч. Иванова (статьи «Копье Афины», «Две стихии в современном символизме»).

Как указывал Н.И. Николаев, в дискуссиях и докладах самого Бахтина и других участников так называемого «Невельского кружка (М.И. Каган, Л.В. Пумпянский, М.В. Юдина и др.) в летние месяцы 1919 г.» [Николаев 2003, 348] поднимались проблемы, актуализированные русским символизмом. Как отмечает комментатор, первое изложение Бахтиным «своей нравственной философии <...> состоялось во время прогулок в окрестностях Невеля» [Николаев 2003, 348]. Идеи, обсуждаемые с Бахтиным, отразились в докладах Л.В. Пумпянского о Достоевском [Николаев 2003, 349]. «В относящемся к июлю 1919 г. “Ответе на задачу, поставленную Михаилом Михайловичем” Л.В. Пумпянский сформулировал проблему способов обнаружения нравственного бытия (нравственной реальности) и предложил ее решение в русле идей позднего символизма Вяч. Иванова: “в символах мы можем найти доступную азбуку реального”» [Николаев 2003, 349]. Итак, мы имеем прямое указание современника Бахтина, знакомого с его творческой лабораторией, на то, что Бахтину был близок поздний символизм Вяч. Иванова. Как подчеркивает Н.И. Николаев, «рассмотрению этого утверждения Л.В. Пумпянского и был скорее всего посвящен доклад М.М.Б. о различении периодов монументального символизма и символизма романтического, распространительного <...>. Судя по ряду построенных Л.В. Пумпянского, доклад М.М.Б. представлял собою ряд вариаций на темы статей Вяч. Иванова “Копье Афины” и “Две стихии в современном символизме”, в которых дана характеристика двух творческих эпох или начал» [Николаев 2003, 349].

Как отмечает Н.И. Николаев, в докладе Бахтина «только монументальный символизм соотносился с нравственной реальностью, определяемый понятием ответственность, тогда как романтическому символизму было присуще расширение символизации, ведущее в пределе к полной релятивизации и распадению символов. Таким образом, было доказано, что утверждение Л.В. Пумпянского о символах как доступной азбуке реального неприменимо к периоду романтического символизма» [Николаев 2003, 349–350] (см. подробнее: [Давыдов 1997, 100–101; Махлин 1996, 75–88;



Liapunov 1990, 2–3]). Н.И. Николаев справедливо считает: символистские призывы к преодолению противоположности искусства и жизни, к жизнотворчеству заставляют Бахтина перейти прежде всего к личности поэта-художника [Николаев 2003, 350]. Исследователь указывает: важнейшие положения из статьи «Искусство и ответственность» Бахтин использовал в работе «Автор и герой»: «Таковы условия приобщенности автора событию бытия, силы и обоснованности его творческой позиции. Нельзя доказать своего *alibi* в событии бытия. Там, где это *alibi* становится предпосылкой творчества и высказывания, не может быть ничего ответственного, серьезного и значительного. Специальная ответственность нужна (в автономной культурной области) – нельзя творить непосредственно в Божием мире» [Николаев 2003, 351].

Статья Бахтина «Искусство и ответственность» открывается положением, которое было одним из центральных в эстетике не только Вяч. Иванова, но и русского символизма в целом: «Целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешней связью, а не проникнуты внутренним единством смысла. Части такого целого хотя и лежат рядом и соприкасаются друг с другом, но в себе они чужды друг другу» [Бахтин 2003, 5]. Конечно, М.М. Бахтину наиболее близок в таком понимании искусства Вяч. Иванов. Однако на формирование ивановской концепции оказали влияние, в свою очередь, идеи других русских символистов. Статья Иванова «Копье Афины» опубликована в десятом номере журнала «Весы» за 1904 г. Она была одной из программных для «Весов», которые и были созданы во главе с В.Я. Брюсовым как печатный орган для разработки теории символизма. Первые два года издание публиковало только статьи, обзоры и рецензии (см. подробнее: [Клинг 1984, 160–186]). На протяжении 1904–1905 гг. «Весы» поместили целую серию программных выступлений, которые рождались в диалоге Брюсова с теоретиками-младосимволистами (А. Белый, Вяч. Иванов). Не случайно Иванов предпослал статье «Копье Афины» эпиграф из стихотворения В.Я. Брюсова «Тезей Ариадне»: «Нам, как маяк, давно поставила / Афина – строгая копьей» [Иванов 1995, 51] (в самой же статье «Копье Афины» Вяч. Иванов видел «в художнике – не зачинателя, а завершителя; орган непосредственного народного самосознания» [Иванов 1995, 52]. Тем самым он подчеркивал влияние Брюсова на него. Так в формировании эстетических взглядов раннего М.М. Бахтина вырисовывается еще одна линия: влияние на него теорий символистов через Брюсова. Как отмечалось выше, это и воздействие косвенное через воспринятые Вяч. Ивановым брюсовские идеи. Но это и прямое влияние взглядов Брюсова на Бахтина. Толчок для теоретических построений Вяч. Иванова и младосимволистов дал Брюсов в статье «Ключи тайн», которая открывала первый номер «Весов». Отвергнув привычные к тому времени концепции происхождения искусства (полезности, социальности, познания, «чистого искусства», др.), Брюсов подчеркивает особую роль искусства: «Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время



как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, – искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того – оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами» [Брюсов 1975, 95]. Затем, еще неясно осознавая цели символизма, Брюсов выдвигает тезис, узнаваемый сегодня как идея жизнотворчества: «Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе» [Брюсов 1975, 95].

Будучи старшим символистом, именно Брюсов сформулировал еще один аспект жизнотворчества младосимволистов в статье «Священная жертва», опубликованной в первом номере «Весов» за 1905 г. Эта статья тоже манифест русского символизма. Она выросла из общения Брюсова с его младшими друзьями-символистами, но и оказала на них, в том числе на Вяч. Иванова, существенное влияние. А через Иванова повлияло и на молодого Бахтина как автора работы «Искусство и ответственность».

Положение Брюсова: «Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои “священные жертвы” не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, – своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь» [Брюсов 1975, 99].

В работе «Искусство и ответственность» Бахтин обращается к центральной области человеческой культуры – к проблеме соотношения искусства и действительности. Только он в эту бинарную систему добавляет еще одно звено – науку: «Наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству» [Бахтин 2003, 5]. В начале XX века именно Брюсов много пишет об искусстве и науке. В статье 1909 г. «Научная поэзия» он вслед за французским теоретиком символизма Рене Гилем обосновывает принципы научной поэзии: «Все искусство есть особый метод познания. Становясь на эту точку зрения, мы находим между наукой и искусством различие только в тех методах, какими они пользуются. Метод науки (говоря в общих терминах) – анализ; метод искусства – синтез. Наука путем сравнений, сопоставлений, соотношений пытается разложить явления мира на их составные элементы. Искусство путем аналогий жаждет связать элементы мира в некоторые целые. Наука, следовательно, дает те элементы, из которых творит художник, и искусство начинается там, где наука останавливается. Это вполне совпадает с учением “научной поэзии”» [Брюсов 1909, 242].

Возвращаясь к своеобразному эстетическому треугольнику в статье Бахтина, следует остановиться на одном важном положении: «Но связь эта может стать механической, внешней» [Бахтин 2003, 5]. Бахтин несколько по-иному подходит к этой проблеме: «Художник и человек наивно, чаще всего механически соединены в одной личности: в творчество человек уходит на время из “житейского волнения” как в другой мир “вдохновения, звуков сладких и молитв”. Что же в результате? Искусство слишком



дерзко-самоуверенно, слишком патетично, ведь ему же нечего отвечать за жизнь, которая, конечно, за таким искусством не угонится. “Да и где нам, – говорит жизнь, то, – искусство, а у нас житейская проза”» [Бахтин 2003, 5].

Бахтин цитирует пушкинское «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...», которое Брюсов поместил в качестве эпиграфа к своей статье «Священная жертва». Здесь через интертекстуальный слой (и не только через него) прямая переключка Бахтина с Брюсовым. Ближе к концу статьи «Священная жертва» Брюсов, полемизируя с Пушкиным, заявляет: «Нет особых мигов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда. И душа не должна ждать божественного глагола, чтобы встрепенуться, как “пробудившийся орел”. Этот орел должен глядеть на мир вечно бессонными глазами» [Брюсов 1975, 99].

В отличие от символистов, Бахтин пишет: «Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и наоборот. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности» [Бахтин 2003, 5].

Бахтин задается вопросом: «Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности?». И отвечает: «Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности» [Бахтин 2003, 5].

Брюсов в конце статьи «Священная жертва» пишет о сходном в связи с назначением поэта: «Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь» [Брюсов 1975, 99]. Действительно, связь Бахтина с Брюсовым и здесь можно найти. Но в то же время Бахтин спорит с символистами в понимании природы вдохновения: «И нечего для оправдания безответственности ссылаться на “вдохновенье”. Вдохновенье, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, – не вдохновенье, а одержание. Правильный не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что и искусство, и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством. Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [Бахтин 2003, 5–6] (в работе «Искусство и ответственность» можно увидеть переключку и в то же время спор с послереволюционными статьями А. Блока. Но это должно стать темой отдельной статьи).

Во второй известной нам работе раннего Бахтина «К философии по-



ступка» (впервые фрагменты рукописи опубликованы только в 1986 г.) еще больше переключек с символистами в целом и в том числе с Вяч. Ивановым. Как уточняют комментаторы, «автограф писался между 1918 и 1924 гг.» [Аверинцев, Гоготишвили 2003, 352]. Текст этот по преимуществу философский, хотя проблемы этики чрезвычайно важны и для литературы, в том числе символистской. Н.Д. Тамарченко убедительно доказал: работы Бахтина «К философии поступка» и «Автор и герой в эстетической деятельности» демонстрируют, что «самые общие категории нравственной философии ученого и его самые конкретные высказывания на литературоведческие темы связаны напрямую через его же философскую эстетику <...> и что идеи Бахтина в этой сфере <...> опирались на мощную научную традицию и огромное количество источников» [Тамарченко 2011а, 204].

Бахтин, как подчеркивают его исследователи, вводит в работе «К философии поступка» многие важные для него понятия, одно из них – «абсолютное себе-исключение» [Аверинцев, Гоготишвили 2003, 352]. С.С. Аверинцев и Л.А. Гоготишвили пришли к выводу: «<...> концептуальное наращивание весомости индивидуально-единственного Я велось <...> не в русле “волевого активизма” или “субъективизма”, а с целью его “заклания” (подобно ритуальному откармливанию жертвенного агнца). Я – мистериальная жертва бахтинской нравственной философии, или – ее трагический герой, предопределенный к гибели катартической телеологией трагедии» [Аверинцев, Гоготишвили 2003, 357]. Казалось бы, это полностью противоречит центральной для символизма установке на индивидуализм. Для них были важны заветы Шопенгауэра и Ницше. Однако важно замечание Аверинцева и Гоготишвили, которое все ставит на свои места: «Тезис о принципиальном и концептуально обосновываемом М.М.Б. (в противовес шопенгауэровско-ницшеанским настроениям в философии) отказе от снятия индивидуализации оттеняется благодаря принципу себя-исключения как неполный без своей антиномической стороны» [Аверинцев, Гоготишвили 2003, 357]. Тем самым не упраздняется в вопросе об индивидуализме связь Бахтина с символистами, особенно младшими. А. Белый и Вяч. Иванов, культивировавшие индивидуализм, тоже антиномично, как и позднее Бахтин, устремлялись к тому, что Вяч. Иванов называл соборностью.

Бахтин подчеркивает совсем не упраздняемую им роль индивидуализма, столь важную для символистов, но в антиномичных отношениях с жизнью и для других: «<...> жить из себя, исходить из себя в своих поступках вовсе не значит еще – жить и поступать для себя <...> Я-для-себя – центр исхождения поступка и активности утверждения и признания всякой ценности, ибо это единственная точка, где я ответственно причастен единственному бытию, – оперативный штаб, ставка главнокомандующего моими возможностями и моим должествованием в событии бытия, только с моего единственного места я могу быть активен и должен быть активен. <...> переживания мира не с аналитическим основоположением во главе, а с действительно конкретным центром (и пространственным и времен-



ным) исхождения действительных оценок, утверждений, поступков, где члены суть действительно реальные предметы, связанные конкретными событийными отношениями <...> в единственном событии бытия» [Бахтин 2003, 55–56]. В этом Бахтину были близки эстетика и миропонимание русских символистов. В этом и сближение Бахтина с синтетическим литературоведением символистов. Он исследует философию искусства, следуя традиции теорий русских символистов.

С этим связана еще одна сквозная тема статьи «К философии искусства». Уже в самом названии статьи, которая во многом посвящена критике формализма, «грехам материальной эстетики» [Бахтин 2003, 56], Бахтин подчеркивает опору на традиции символистской теории, которая придавала исключительное значение философским аспектам литературы и искусства в целом. В очередной раз можно говорить о синтетическом литературоведении русских символистов, близком по своему духу Бахтину, в том числе раннему. Это проявилось в развернутом бахтинском анализе стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальней...» Здесь нет, как у Белого, стиховедческих элементов, но нет, как и у формалистов, отказа от анализа семантического начала. В этом отношении Бахтин ближе к символистам. Бахтин называет свой метод «формально-содержательным» [Бахтин 2003, 60]. Он подчеркивает: «По отношению к ценностному центру (конкретному человеку) мира эстетического видения не должно различать форму и содержание, человек и формальный и содержательный принцип видения, в их единстве и взаимопроникновении <...>. Все отвлеченно-формальные и содержательные моменты становятся конкретными моментами архитектоники только в соотношении с конкретной ценностью смертного человека» [Бахтин 2003, 59].

Для него важно «расположение конкретных моментов бытия». Этот принцип лежит в основе бахтинского анализа стихотворения Пушкина: «Берега отчизны лежат в ценностном пространственно-временном контексте жизни героини. Для нее отчизна, в ее эмоционально-волевом тоне возможный пространственный кругозор становится отчизной (в конкретно-ценностном смысле слова, в полноте смысла его), с ее единственностью соотносено и событийно конкретизованное в “край чужой” пространство. И момент пространственного движения из чужбины в отчизну дан, событийно свершается в ее эмоционально-волевом тоне» [Бахтин 2003, 62].

В центре бахтинского анализа стихотворения Пушкина еще одно понятие – «особенности архитектоники разбираемой лирической пьесы» [Бахтин 2003, 65].

Бахтин в очередной раз манифестарно демонстрирует свое понимание содержания и формы лирического произведения: «Вся эта архитекtonика и в своей содержательности, и в своих формальных моментах жива для эстетического субъекта лишь постольку, поскольку им действительно утверждена ценность всего человеческого. Такова конкретная архитекtonика мира эстетического видения. Всюду здесь момент ценности обусловлен не основоположением как принципом, а единственным местом предмета



в конкретной архитектонике события с единственного места причастного субъекта. Все эти моменты утверждены как моменты конкретной человеческой единственности» [Бахтин 2003, 66]. Выше уже подчеркивалась связь в этом с синтетическим литературоведением русских символистов.

Бахтин называет лежащий в основе его подхода к тексту принцип «эстетической архитектоники» [Бахтин 2003, 66]. Это определение архитектоники как эстетической категории идет от символистов – с их особым интересом к эстетическому компоненту художественных произведений в целом и лирики в частности.

В работе «К философии поступка» появляется одна из центральных идей Бахтина – «я и другой»: «Высший архитектурный принцип действительного мира поступка есть конкретное, архитектурно-значимое противопоставление я и другого». Бахтин делает важное дополнение: «Этим не нарушается смысловое единство мира, но возводится до степени событийной единственности» [Бахтин 2003, 67].

Бахтин намечает «двусмысленность, противоречие формы и содержания». Он снимает, однако, это возможное противоречие утверждением: «Только в форме описания конкретного архитектурного взаимоотношения можно выразить этот момент, но такого описания нравственная философия пока еще не знала» [Бахтин 2003, 68]. А в конце работы «К философии поступка» совершенно символистский, точнее младосимволистский по своему духу посыл к проблемам миропонимания (идея А. Белого: символизм как миропонимание), проблемам христианских ценностей: «Отсюда отнюдь не следует, конечно, что это противопоставление осталось совершенно не выраженным и не высказанным, ведь это смысл всей христианской нравственности, из него исходит и альтруистическая мораль; но адекватного научного выражения и полной принципиальной продуманности этот <2 или 3 нрзб.> принцип нравственности до сих пор не получил» [Бахтин 2003, 68].

Так в очередной раз Бахтин возвращается, но на другом витке своей эволюции к принципам синтетического литературоведения русских символистов. В очередной раз подчеркивает, на его взгляд, неполноту формального подхода к произведению.

В работах Бахтина 1920-х гг. «Автор и герой в эстетической деятельности», «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» эти положения будут развиваться. В разделе из второго названного труда «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» Бахтин высказывает недовольство трудами формалистов и частично В.М. Жирмунского, упрекает их в «стремлении построить систему научных суждений об отдельном искусстве <...> независимо от вопросов о сущности искусства вообще» [Бахтин 2003, 267]. В этой полемике Бахтин в очередной раз опирается на вторую составляющую теоретических трудов русских символистов – эстетику. Таким образом Бахтин, не отвергающий необходимости изучать форму произведения, продолжает традиции синтетического литературоведения символистов. Некоторые по-



ложения работы Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» соприкасаются косвенно, не напрямую с идеями, высказанными впервые символистами. Так, еще до термина Ю.Н. Тынянова «лирический герой» В. Брюсов и А. Белый писали о специфике «я» в поэзии. Проблема, на языке Бахтина, «автор-творец» и «автор-человек» активно разрабатывалась в практике и теории русских символистов. Связь с идеями русских символистов прослеживается в работе «Проблемы поэтики Достоевского» на уровне отталкивания (от понимания Достоевского Мережковским) и притяжения («Роман-трагедия» Вяч. Иванова). Такая двойственность – притяжение и отталкивание – модель отношения поэтов-постсимволистов к своим предшественникам – символистам. Эта же модель характерна для взаимоотношений литературоведов-символистов и теоретиков культуры постсимволистского поколения, к которым можно отнести и Бахтина. При всей полемике с символистами, Бахтин в самом начале книги о Достоевском воздает должное роли проблем поэтики, у истоков которой в России стояли русские символисты. Бахтин подчеркивал, что его работа о Достоевском рассматривает его творчество только под этим углом зрения (проблем поэтики). Соприкосновение Бахтина с идеями символистов-теоретиков проявляется в других трудах, в том числе посвященных проблеме смеха, комического. Здесь можно увидеть связи не только с Вяч. Ивановым, но и с «Мастерством Гоголя» А. Белого (1934). Напрямую это отразилось в работах Бахтина «Сатира», «К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха». Важны также для данной темы лекции Бахтина о русских символистах. В целом можно прийти к выводу, что наследие русского символизма оказало огромное влияние на Бахтина. Однако у Бахтина по отношению к символистам было не только притяжение, но и отталкивание. Порой даже в большей степени, чем притяжение. Во многом благодаря этой полемике и произошло рождение уникального научного мира Бахтина. Влияние идей символистов было важно для Бахтина. С годами эти идеи русских символистов вытеснялись, а порой взаимодействовали с существенными для Бахтина теориями западных философов. Этот непростой срез еще предстоит изучать в дальнейшем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С., Гогтишвили Л.А. Комментарий // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 347–351.
2. Алпатов В.М. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003.
4. Библер В.С. М.М. Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991.
5. Бонеева Н.К. Между Логосом и Софией (Работы разных лет). М.; СПб., 2018.
6. Брюсов В.Я. Литературная жизнь Франции. Научная поэзия // Русская мысль. 1909. № 6. С. 215–228.
7. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 1975.



8. Давыдов В.Л. «Систематическое понятие» (заметки к истории Невельской школы) // Невельский сборник: Статьи, письма, воспоминания. Вып. 1. СПб., 1996. С. 75–88.
9. Давыдов Ю.Н. «Трагедия культуры» и ответственность индивида (Г. Зиммель и М. Бахтин) // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 91–125.
10. Иванов В.И. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995.
11. Клинг О.А. Брюсов в «Весах» (к вопросу о роли Брюсова в издании журнала) // Из истории русской журналистики начала XX века. М., 1984. С. 160–186.
12. Клинг О.А. Влияние литературоведения русских символистов на понимание В.М. Жирмунским поэтики как науки // Филологический класс. 2019. № 3 (57). С. 8–12.
13. Клинг О.А. Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х – 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 7–12.
14. Клюева И.В., Лисунова Л.М. М.М. Бахтин – мыслитель, педагог, человек. Саранск, 2010.
15. М.М. Бахтин как философ: Сб. статей / отв. ред. Л.А. Гогтишвили, П.С. Гуревич. М., 1992.
16. М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / сост. и коммент. К.Г. Исупова. Т. 1. СПб., 2001.
17. М.М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры / сост. и коммент. К.Г. Исупова. Т. 2. СПб., 2002.
18. Махлин В.Л. Михаил Михайлович Бахтин. М., 2010.
19. Николаев Н.И. Искусство и ответственность. Комментарий // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 347–351.
20. Попова И.Л. Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М., 2009.
21. Сломский В. Михаил Михайлович Бахтин – философ известный и неизвестный. Брест, 2013.
22. (a) Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011.
23. (b) Тамарченко Н.Д. Поэтика Бахтина и современная рецепция его творчества // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 291–340.
24. Emerson C. The First Hundred Years of M. Bakhtin. Princeton, 1997.
25. Liapunov V. Notes // Bakhtin M.M. Art and Answerability: Early Philosophical Essays. Austin, 1990. P. 2–3.
26. Materializing Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theory / ed. by C. Brandis and G. Tikhonov. Oxford, 2000.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Davydov Yu.N. “Tragediya kul’tury” i otvetstvennost’ individa (G. Zimmel’ i M. Bakhtin) [“The Tragedy of Culture” and the Responsibility of an Individual]. *Vo-*



prosy literatury, 1997, no. 4, pp. 91–125. (In Russian).

2. Kling O.A. Vliyaniye literaturovedcheskogo naslediya russkogo simvolizma na teoriyu literatury 1910-kh – 1920-kh godov (Andrey Belyy) [The Influence of Russian Symbolism Literary Studies on the Theory of Literature of 1910s – 1920s (Andrey Bely)]. *Filologicheskii klass*, 2018, no. 1(51), pp. 7–12. (In Russian).

3. Kling O.A. Vliyaniye literaturovedeniya russkikh simvolistov na ponimaniye V.M. Zhirmunskim poetiki kak nauki [The Influence of Russian Symbolists' Literature Studies on V.M. Zhirmunsky's Understanding of Poetics as an Academic Discipline]. *Filologicheskii klass*, 2019, no. 3(57), pp. 8–12. (In Russian).

4. (b) Tamarchenko N.D. Poetika Bakhtina i sovremennaya retseptsiya ego tvorchestva. [Bakhtin's Poetics and the Modern Reception of His Works]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 1, pp. 291–340. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Averintsev S.S., Gogotishvili L.A. Kommentariy [Commentary]. *Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, pp. 347–351. (In Russian).

6. Davydov V.L. “Sistematicheskoye ponyatiye” (zametki k istorii Nevel'skoy shkoly) [“Systematic Concept” (Notes on the History of the Nevel School)]. *Nevel'skiy sbornik: Stat'i, pis'ma, vospominaniya* [The Nevel' Collection: Articles, Letters, Memoirs]. Issue 1. St. Petersburg, 1996, pp. 75–88. (In Russian).

7. Kling O.A. Bryusov v “Vesakh” (k voprosu o roli Bryusova v izdani zhurnala) [Bryusov in “Vesy” (on the Topic of Bryusov's Editorial Role)]. *Iz istorii russkoy zhurnalistiki nachala XX veka* [From the History of Russian Journalism in the Early 20th Century]. Moscow, 1984, pp. 160–186. (In Russian).

8. Liapunov V. Notes. *Bakhtin M.M. Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Austin, 1990, pp. 2–3. (In English).

9. Nikolayev N.I. Iskusstvo i otvetstvennost'. Kommentariy [Art and Responsibility. Commentary]. *Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, pp. 347–351. (In Russian).

(Monographs)

10. Alpatov V.M. *Voloshinov, Bakhtin i lingvistika* [Voloshinov, Bakhtin and Linguistics]. Moscow, 2005. (In Russian).

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

12. Bibler V.S. *M.M. Bakhtin, ili Poetika kul'tury* [M.M. Bakhtin, or the Poetics of Culture]. Moscow, 1991. (In Russian).

13. Bonetskaya N.K. *Mezhdru Logosom i Sofiyey (Raboty raznykh let)* [Between Logos and Sophia (Works from Different Years)]. Moscow; St. Petersburg, 2018. (In Russian).

14. Brandis C., Tikhanov G. (eds.) *Materializing Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theory*. Oxford, 2000. (In English).

15. Bryusov V.Ya. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6. Mos-



cow, 1975. (In Russian).

16. Emerson C. *The First Hundred Years of M. Bakhtin*. Princeton, 1997. (In English)

17. Gogotishvili L.A., Gurevich P.S. (eds.) *M.M. Bakhtin kak filosof: Sb. statey* [M.M. Bakhtin as a Philosopher: A Collection of Articles]. Moscow, 1992. (In Russian).

18. Isupov K.G. (ed.) *M.M. Bakhtin: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo M.M. Bakhtina v otsenke russkoy i mirovoy gumanitarnoy mysli* [M.M. Bakhtin: Pro et Contra. The Personality and M.M. Bakhtin's Works According to Russian and International Humanities Studies]. Vol. 1. St. Petersburg, 2001. (In Russian).

19. Isupov K.G. (ed.) *M.M. Bakhtin: pro et contra. Tvorchestvo i naslediy M.M. Bakhtina v kontekste mirovoy kul'tury* [M.M. Bakhtin: Pro et Contra. The Works and Heritage of M.M. Bahtin in the Context of International Culture]. Vol. 2. St. Petersburg, 2002. (In Russian).

20. Ivanov V.I. *Lik i lichiny Rossii. Estetika i literaturnaya teoriya* [The Face and Guises of Russia. Aesthetic and Literary Theory]. Moscow, 1995. (In Russian).

21. Klyuyeva I.V., Lisunova L.M. *M.M. Bakhtin – myslitel', pedagog, chelovek* [M.M. Bakhtin – Thinker, Teacher, Person]. Saransk, 2010. (In Russian).

22. Makhlin V.L. *Mikhail Mikhaylovich Bakhtin* [Mikhail Mikhaylovich Bakhtin]. Moscow, 2010. (In Russian).

23. Popova I.L. *Kniga M.M. Bakhtina o Fransua Rable i eye znacheniy dlya teorii literatury* [M.M. Bakhtin's Book about Francois Rabelais and its Significance for the Theory of Literature]. Moscow, 2009. (In Russian).

24. Slomskiy V. *Mikhail Mikhaylovich Bakhtin – filosof izvestnyy i neizvestny* [Mikhail Mikhaylovich Bakhtin – Known and Unknown Philosopher]. Brest, 2013. (In Russian).

25. (a) Tamarchenko N.D. “Estetika slovesnogo tvorchestva” *M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya* [M.M. Bakhtin's “Aesthetics of Literary Art” and the Russian Philosophical and Philological Tradition]. Moscow, 2011. (In Russian).

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

Заведующий кафедрой теории литературы филологического факультета, профессор, доктор филологических наук. Научные интересы: теория литературы, русская литература начала XX в.

E-mail: okling@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1543-5253

Oleg A. Kling, Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Theory of Literature, Philological Faculty. Research interests: theory of literature, Russian literature of the early 20th century.

E-mail: okling@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1543-5253

К.А. Баршт (Санкт-Петербург)

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

Аннотация. В статье сформирована гипотеза об устойчивой связи между системой ценностей литературного персонажа, характером сюжетной событийности и окружающим его пространством, наполненным вещами и явлениями. Исходя из ценностной окрашенности любого фабульного факта или явления, формирующего событийный ряд в сюжете, выдвигается предположение о возможности строительства литературно-эстетической типологии на основе универсальной ценностной структуры, сформировавшейся естественным образом вокруг вопроса о цели и смысле существования человека и человечества. Предпосылкой совершения поступка литературным героем и формирования сюжетного события является набор условий, сформированных ценностными системами – его собственной и окружающих его людей. Окружение персонажа индексирует его онтолого-аксиологический статус, что позволяет уточнить свойства повествовательной модели произведения, добавляя новые сведения относительно актуальных условий формирования сюжетного события. Аргументом в пользу такой возможности является тот факт, что равным образом и в реальной действительности, и в художественном мире произведения наблюдается возникновение структур, организующих ценностный мир человека с центральной точкой в виде сакрального символа, ниже которого расположены гедонистический, социальный, физиологический и другие уровни бытия. В трансцендентальной реальности индивидуума формируются характерные концентрические круги, зоны его метафизической ответственности. Проблема в том, что ценностная система человека расположена и функционирует в его кругозоре, получая в реальной действительности значительный диапазон различных оценок, однако в эстетическом объекте пространственно-вещное окружение выстроено автором в стратегическом соответствии с кругозором персонажа, что дает основания для строительства типологии, основанной на уровне удаленности / противоречия / совпадения / приближения и т.д. к сакральному центру ценностной системы, с помощью которой оказывается возможным описание литературы как непротиворечивой и цельной структуры.

Ключевые слова: аксиология; повествование; пространственно-предметный мир; история литературы; зоны ответственности; система ценностей.

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

К.А. Barsht (Saint-Petersburg)

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

Abstract. The article forms a hypothesis about a stable connection between the system of values of a literary character, the character of the plot eventfulness and the surrounding space filled with objects and phenomena. Based on the value coloring of any plot fact or phenomenon that forms an event series in the plot, the author suggests that it is possible to build a literary and aesthetic typology based on a universal value structure formed naturally around the issue of the purpose and meaning of the existence of an individual and humanity. A prerequisite for a protagonist to commit an act and form a plot event is a set of conditions formed by the value systems of his own and those around him. The character's environment indexes its ontological and axiological status, which allows you to clarify the properties of the narrative model of the work, adding new information about the actual conditions for the formation of the plot event. The argument in favor of this possibility is the fact that, equally in reality and in the artistic world of the work, there is the emergence of structures that organize the value world of a person with a central point in the form of a sacred symbol, below which are located hedonistic, social, physiological, etc. levels of being. In the transcendental reality of the individual, characteristic concentric circles and zones of metaphysical responsibility are formed. The problem is that the value system of the person is located and operates in his outlook, getting in reality, a considerable range of estimates, but in the aesthetic object spatial-material environment constructed by the author in accordance with the strategic outlook of the character that gives reason for the construction of a typology based on the level of remoteness / contradictions / match / zoom, etc. to the sacred center of the value system through which it becomes possible to describe literature as a consistent and solid structure.

Key words: axiology, narrative; spatial-subject world; literary history; areas of responsibility; system of values.

В самом общем виде вопрос выглядит так: возможно ли построение нарратива, повествующего о литературе как процессе, обладающем своей логикой развития и основанном на причинно-следственных связях между сменяющимися друг друга элементами, расположенными в хронологическом порядке? И какого рода изменения этот нарратив должен описывать?

Проблем, связанных с этой задачей, много. Мировая литература существует как устойчивая одновременность и вечная современность, независимо от времени создания входящих в нее текстов, и не требует для себя никакой специальной «истории» помимо той, которая реализована ее текстами. Второе: ни у кого из смертных нет доступа к прошлому как ре-

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



альности, и мы можем судить о нем лишь по некоторому набору текстов, которые доходят до нас не все и не всегда: современности известна лишь малая часть материала, обеспечивавшего течение литературного процесса, а это означает заведомую неполноту источников, нарушение научного принципа. Это касается даже недавнего прошлого (XX век), и тем более – памятников литературы, которым более одного века. Но и тексты, которые не канули в лету, обладают невероятным объемом, который неизбежно требует отбора, тем самым приводя к неустранимой субъективности построенной таким образом «истории», а временами – к парадоксам. Как известно, Гегель исключал из круга событий мировой истории происходящее в Сибири, и с этой точки зрения творчество В.К. Арсеньева или Д.Н. Мамина-Сибиряка оказывается выброшено из истории литературы. Кроме того, историк литературы по необходимости ссылается на события, которые находятся для него в прошлом, а для описываемых им персон – в будущем. Это избыточное знание – добавочный фактор риска.

Строитель истории литературы обязан обладать полнотой понимания цели и смыслового наполнения описываемого им процесса, в любом ином случае его претензия оказывается несостоятельной, и речь может идти не об истории, но о хронологии. Попытки обратить мировую или национальную литературу в нарратив затруднительны еще и потому, что писатели, создающие свои высказывания о мире с различных точек зрения различными языковыми средствами, с трудом объединяются в «единства» и при жизни, и после смерти, каждый из них живет и творит наедине с миром, включающим в себя сумму литературных текстов, выработанных человечеством и ему доступных. Поиски общих закономерностей в сфере, где устойчиво работает принцип исключительности, неизбежно приводит к искажениям. Представить себе лес в виде единого общего «дерева» можно, однако целесообразность такого рода абстракции вызывает сомнения.

В поиске решения этих и других тяжелых проблем В.М. Жирмунский предлагал модель истории литературы как процесса непрерывного и плавного течения [Жирмунский 1960], Г.А. Гуковский и Н.И. Конрад, напротив – в виде ломаной линии, цепочки катастрофических изменений [Гуковский 1946, 6–10; Конрад 1966, 452]. Однако если задачей историка литературы является формирование модели литературного процесса, нет необходимости описывать явления этого процесса именно в том порядке, в каком они происходили. Уходя от «хроники», история литературы обращается в теорию, которая подтверждается в той мере, в какой группируемые ею факты образуют убедительную, непротиворечивую структуру, своего рода «таблицу Менделеева», как известно, обратившей в строгую систему гетерогенные богатства минералов Уральских гор. Вероятно, это имел в виду Б.М. Энгельгардт, когда писал о том, что «геология, изучая теорию земной коры, получает ряд сведений о составе и характере пород, ее образующих, из минералогии, кристаллографии и т.д.», от аналогии переходя к мысли о том, что по тому же принципу должно строиться и изучение истории литературы [Энгельгардт 1927, 38].



В соответствии с этой общей идеей Д.С. Лихачев выдвигал требование создания «теоретической истории литературы», в которой будет представлена модель многоуровневой системы взаимосвязей между разнородными компонентами литературной жизни, включая ее «микро-» и «макрообъекты» [Лихачев 1998, 7]. Известная шутка М.Ю. Лотмана о том, что из тысячи бифштексов не составит корова, хорошо передает методологическое настроение Лихачева, уверенного в том, что из множества историй различных текстов и авторов нельзя напрямую составить историю литературы: «<...> не может быть истории литературы без теоретических обобщений. <...> Обобщением являются и периодизация, и расположение материала по главам, и отнесение произведений к тому или иному периоду или жанру, и последовательность расположения материала, и самый отбор материала (авторов, произведений и пр.)» [Лихачев 1998, 7]. В своей концепции теоретической историографии Лихачев требовал отказаться от прямой хронологии, «слепого следования» изучаемому процессу [Лихачев 1998, 6].

Из этого ясно, каково могло быть отношение ученого к эмпирическим и эклектико-метафорическим построениям. Выдвинутая им «теоретическая история литературы», отказываясь от хронологически выстроенной фактографии, представление о динамике литературного процесса – важнейший инновационный компонент историографии Лихачева, в котором он вплотную подходит к идее тотального семиозиса М.Ю. Лотмана, указывавшего на принципиальную неравномерность структуры коммуникации в эстетической сфере, где процессы образования смысла обретают пульсирующий характер. Согласно мысли Лихачева, литературное явление может как бы «застрывать» в литературе, жить и претерпевать различные изменения, накапливая ценную информацию, но затем совершать ступенчатый переход в новое качество. Художественное произведение меняется с течением веков, «постоянно самообновляется, и это самообновление осуществляется с помощью исторического подхода читателей», следовательно, история литературы должна учитывать, что одно и то же произведение имеет различные значения в разные периоды своего бытования, «изъятие из контекста эпохи делает произведение крайне неустойчивым» [Лихачев 1989, 22]. Соглашаясь в этом пункте с Х.-Р. Яуссом, Лихачев указывает, что свое значение произведение обретает во время прочтения, которое по отношению к читателю есть полноценная эстетическая деятельность, фактическое сотворчество. Одним из продуктов такого сотворчества является категория жанра, весьма условного конгломерата художественных форм, слепленных воедино читательским вниманием и пониманием. Согласно известной формуле Ю.Н. Тынянова, жанр маркирует определенный вариант слияния поэтического слова с темой [Тынянов 1977, 39], в нем фиксируется читательское предпочтение, заведомо известное автору и учитываемое им.

Проблемой является то, что события в художественном тексте квалифицирует реципиент, исходя из наличной системы ценностей, определя-



емой современной ему культурой и личными морально-экзистенциальными особенностями. Как в этих условиях строить историю литературы, по определению состоящую из триллионов рассказанных и записанных историй? Возможен ли инструмент, способный обработать эту сумму данных, сравнив каждый нарратив с каждым? И, главное, каков будет результат такого сравнения? Предположительно, он будет равен нулю, что-либо выяснить на этом пути невозможно, так как каждое событие, в каждом литературном произведении основанное на индивидуальной системе ценностей, сосуществующей с персонажем в данном тексте, резко меняет семантику в любом ином случае и при каждом индивидуальном прочтении. Таким образом, рассказанные в художественном произведении события в роли материала истории литературы – методологически недостоверны, они декодируются читательской средой сегодня не так, как воспринимались при своем появлении в печати; этот разрыв между современным автором и настоящим контекстами бытования художественного произведений практически невозможно квалифицировать. Кроме того, представление о «рассказывании истории» («интриги»), принятое сегодня как аксиома, нуждается в корректировке. Сюжетно-событийная информация поступает к читателю отнюдь не только и не всегда в виде речевого «рассказа», нарратив произведения включает в себя множество иных способов донесения информации до реципиента, в том числе – сообщения о параметрах времени и пространства, сопутствующих событию, мере ответственного внимания актора к миру, зафиксированных жестом, мимикой, упомянутым предметом или любым спонтанным движением.

Необходимо признать справедливость критических реплик Х.Р. Яусса в адрес «линейных построений» в истории литературы: такого рода конструкции основаны, как правило, на хронологии «появления крупных писателей, а анализ разворачивается по схеме “жизнь и творчество”». Писатели “помельче” остаются здесь ни с чем (их поселяют в “промежутки»)» [Яусс 1995, 40]. В. Шкловский и Ю.Н. Тынянов также с сарказмом отмечали существование в каждой исторической эпохе «канонизированного гребня» литературной школы, который затем является основным фактором ее автоматизации с последующим «врыванием» новых форм на место «старшей» с последующим вытеснением на периферию. Однако, отмечал Ю.Н. Тынянов, описать эту смену – еще не значит построить историю литературы. Относительно формирующегося в советской академической науке клана литературоведческих «жрецов» им замечено, что не существует художественных произведений, предназначенных для их прочтения текстологами или историками литературы. В качестве исключения, правда, можно назвать «Имя Розы» Умберто Эко.

М.М. Бахтин указывал, что в основании литературного процесса лежит диалог, при котором смысл литературного текста рождается как итог взаимодействия различных точек зрения реальности и отнюдь не принадлежит по отдельности писателю или читателю. Тем не менее, было бы неправильно остановить поиски некоего общего знаменателя для всех и



любых литературных произведений, не зависящего от времени создания текста и обладающего способностью изменяться с течением времени. Ясно, что этот элемент художественной структуры литературного произведения должен находиться внутри текста, а не вне его.

Однако чаще исследователь, столкнувшийся с указанными трудностями, решает проблему по образцу «колумбова яйца», прилагая к литературе внешний по отношению к ней знаменатель, который в роли удобного инструмента насильственно сводит воедино начала и концы литературного процесса. Например, в рамках той или иной «общественно-экономической формации», сексуального комплекса, или архетипа, или пресловутой «деятельности духа в одной из абсолютных его сфер» [Аксаков 2011, 29]. Последнее, временами стремящееся привязать литературу к той или иной религиозной конфессии, было особенно популярно в недавние годы. Ничем не оправданная амбициозность такого подхода очевидна: заявляя подобного рода идею, необходимо признать себя сведущим в логике развития человеческого духа на всем протяжении мировой истории, на что вряд ли претендовал процитированный выше К.С. Аксаков. Ведь если вообразить себе персону, реально обладающую таким знанием, придется признать, что в роли автора он будет заниматься не историей литературы, но новым Евангелием. Путь поиска «внешнего знаменателя» литературного процесса неизбежно ведет к догматическому подходу, а также той или иной модели нормативной эстетики. Понимая это, Бахтин настойчиво требовал методологической точности в отношении к предмету истории литературы, указывая, что изучать нечто в произведении (напр., идеологию) значительно легче, чем само произведение как цельное эстетическое явление [Бахтин 1997, 331].

Структурный каркас художественной системы составляют события, изложенные в определенной последовательности и связанные между собой в смысловую цепочку сюжетом, фиксирующим их преемственность. Исходя из этого, А.Н. Веселовский поставил вопрос о сравнительно-историческом изучении художественной событийности: на основе сходств-отличий сюжетов выстроить историческую поэтику как динамическую сюжетологию, на основе сравнения между собой последовательности используемых «мотивов» и предшествующих созданию текста «преданий» [Веселовский 1989]. То есть историк литературы призван сформировать ряд метасюжетов из сюжетов произведений мировой литературы, однако это требует признания единства поэтических кодов рассматриваемых текстов, что выглядит как недопустимое упрощение. Неслучайно наиболее удачная попытка такого рода была осуществлена В. Проппом в отношении волшебной сказки. Это могло состояться только потому, что кодовые параметры сказок чрезвычайно близки, различиями между ними можно было пренебречь, что и легло в основание метода В. Проппа [Пропп 1998].

Усилиями Бахтина было доказано, что творчество каждого автора опирается на индивидуальное «предание» и общего для всех писателей «предания» не существует, различия этих индивидуальных фондов прочи-



танного не менее значительно, чем различия в художественных системах авторов данных произведений. Подобного рода проблема содержится и в прагматике текста: одно и то же текстовое событие может быть составной частью неограниченного количества самых различных темпоральных конструкций, каждая из которых будет обладать новым значением при малейшем изменении контекста. В конечном счете творцами пресловутого «стиля эпохи» оказываются как авторы произведений, так и те, к кому они обращаются [Лихачев 1987, 440]. Эта мысль фактически совпадает с тем, что писал Лотман о «литературном коде» определенного времени [Лотман 2010, 8, 13, 17, 21, 108–110]. Подобного рода идею стиля, общего для эстетических явлений определенного периода, ранее выдвигал В.Н. Перетц, определяя его как «сумму подчиненных объединяющей норме средств выражения, в которых обнаруживаются эстетическая концепция и преобразующая сила творящего» [Перетц 1922, 14]. Эта идея получила поддержку П.Н. Сакулина: «Высшим обобщением явится литературный стиль эпохи» [Сакулин 1925, 48]. Но эти абстракции высокого уровня лишь условно помогают в соединении конкретного художественного текста с общей историей литературы.

Чтобы выстроить траекторию эволюции определенного набора разновременных явлений, необходимо опереться на структурный элемент, который неотъемлемо присутствует во всех рассматриваемых явлениях, независимо от жанра, эпохи, размера и любых других ограничений и условий. Этот элемент должен иметь атрибутивную необходимость своей опорной функции и одновременно способность к многообразным изменениям, не выходящим за рамки его коренного качества; в историческом аспекте – эволюционировать и модифицироваться, сохраняя при этом неизменными свое место и роль в работе художественного дискурса. Таким элементом структуры художественного текста, обладающим выдвинутыми выше требованиями, является повествование – точка зрения на мир, «голос» в виде письменного свидетельства о «другом» и о мире в целом [Фрейденберг 2018, 28–76]. В выборе этого опорного параметра, позволяющего строить непротиворечивую и логически оправданную историю литературы, мы исходим из того, что в рамках понятия «литература» все тексты обладают тем или иным нарративным форматом, включая и «описания», также выполненные с определенной точки зрения и в определенном повествовательном модусе, пусть и доходящим иногда до «нулевой фокализации» или «безличного» уровня [Женетт 1998, II, 221–222; Корман 1992, 154].

В методологии Ж. Женетта, казалось бы, ярого противника идеи «истории литературы», присутствуют некоторые намеки на возможность строительства историко-литературной концепции, основанной на мутации нарративных форматов. Выражая протест против хронологии, которая виделась ему как прикрытие злой идеи последовательного развития литературы, и сосредотачиваясь на отдельных явлениях повествовательности, он обозначает методологическую перспективу в исторической эволюции наррации в виде пути от нулевой фокализации к «роману Пруста»



[Женетт 1998, I, 79–101, 114]. Подходы к идее истории литературы на основе теории повествования предпринимались также П. Рикёром [Рикёр 1998], который пытался связать эстетическую референцию с категорией историзма. Как и Женетт, отказываясь от плоской хронологичности и опираясь на тезис о «структурной тождественности историографии и художественной литературы», он предлагает сосредоточиться на «исследованиях структурной идентичности нарративной функции», выстраивая систему «перекрестной референции между вымышленным рассказом и историческим рассказом, точка пересечения которых лежит в живом опыте времени». Двигаясь в этом направлении и опираясь на конкретный живой материал литературы, можно, по его мнению, обнаружить шансы избавить научный продукт от излишней схоластичности и метафоричности, выстроить «нарративную или по крайней мере донарративную структуру временного опыта» [Рикёр 1998, 13, 44, 74], что создаст условия для органического сочетания фактора времени и эстетического объекта в его конкретной бытийности.

С помощью учета модальности реплик отдельных персонажей (перформатив, итератив, ментатив и др. [Остин 2006; Тюпа 2010]), которые правильно ложатся в различные типологии, выйти к общему интегралу истории литературы затруднительно: слишком много промежуточных условий обнаруживается между текстовым значением и значениями отдельного высказывания персонажа или нарратора. Методологические неудачи в поиске устойчивой связи между событийно-сюжетной канвой произведения и его общетекстовым смыслом заставляют обратить внимание на пространственно-временные параметры художественной реальности, окружающей нарратора и/или персонажей и служащей семантической платформой для образования события.

Согласно традиции, начало которой положено полтора века назад А.Н. Веселовским, говоря о «поэтике», мы имеем в виду, что она именно «историческая», то есть художественная структура произведения складывается из ряда условий и предпосылок, в центре которых – акт повествования как функция «голоса». Далее было установлено, что индивидуальное видение мира отнюдь не монолитно, оно расслоено на внутреннюю и внешнюю сферы, пользуясь бахтинским определением – «кругозор» и «окружение». Авторское слово выступает как буферная зона, рождающая художественную форму из ресурсов специфического видения автора. С этим согласуется мнение О.М. Фрейденберг, которая описывала донарративные и первонарративные литературные формы как реализации голоса, обращенного еще не к принципиально равному «иному» сознанию, что было бы нарративом, но в целом к миру в его полумифологическом формате, олицетворенному «хором»: «<...> речь есть первая форма рассказа, и оттого она так долго остается за повествованием <...>. И драма появляется в фольклоре не в силу первичности обряда, а потому, что она представляет собой до-повествовательную форму, изображение воочию, не требующее еще ни рассказа, ни действия; она организуется приходами и уходами, аго-



нами и речами. *Почему именно в Греции расцвет драмы? Потому что Греция еще не умеет повествовать*» [Фрейденберг 1978, 268; Фрейденберг 2018, 28–76].

Сегодня мы знаем, что из мифологемы «кругозора» и в опоре на внешнюю по отношению к автору точку зрения возникает любой нарратив – не только в древности, но и сегодня, и не только в рамках письма в жанре «фэнтези», но подчас и в научных текстах [Уайт 2002, 23, 25–27]. Перспектива строительства истории литературы на основе стержневой категории повествовательности с еще большей отчетливостью вырисовывается в неопубликованной работе Фрейденберг «О происхождении литературного описания», о которой мы знаем по публикации Н. Брагинской и статье А. Олейникова [Олейников 2004; Лотман 1973, 483–484]. В рамках этой концепции написание истории литературы естественным образом выливается в создание нарратива, описывающего соотношение элементов мифа и нарратива в каждом тексте или группе текстов как пространственная реализация отношения «кругозорного» и «окружного» видения.

Традиционный способ связывания между собой литературных произведений – выявление цитаций и аллюзивного плана – несомненно, помогает выявить параметры читательского горизонта ожидания, полезен для уточнения параметров поэтического кода автора [Рикёр 1998, 65–106]. Однако в функции стержня, который мог бы объединить в одно целое все и любые тексты мировой литературы, остается формат нарратива, учитывающий степень и качество связи с внутренним и внешним миром «другого». Тем самым чтобы построить методологически достоверную историю литературы, необходимо суметь дистанцироваться от содержания рассказанных историй, сосредоточившись на том, что предопределило условия, при которых они были рассказаны. В этом подходе преодолевается проблема произвольности трактовки события со стороны реципиента, так как актуализируется не фабула произведения, но «обобщенное референтное пространство коммуникативного взаимодействия» [Тюпа 2011, 9]. Так или иначе оформленная пространственно-временная объективность места действия выступает в функции основного носителя смыслового поля, на котором, питаясь его энергией, произрастает событие; в отличие от событийности бытовой, пространство эстетической коммуникации формируется автором таким образом, чтобы свести к минимуму ложные прочтения и трактовки, оно обладает заведомой прочностью и несомненностью. Невозможно построить историю литературы на фабульном материале рассказанных в ней историй, но можно построить историю того, как было организовано смысловое пространство, ставшее предпосылкой и средой рассказывания в том или ином модусе нарратива.

Предметный мир вокруг персонажа литературного произведения ценностно окрашен, «человек – конкретный ценностный центр архитектуры эстетического объекта; вокруг него осуществляется единственность каждого предмета, <...> все предметы и моменты объединяются во временное, пространственное и смысловое целое завершенного события



жизни» [Бахтин 2003b, 87]. Материал окружения героя составляет основу индексации свойств его внутреннего мира, внутреннее состояние персонажа передается знаками, сформированными с помощью пространственных характеристик и пластически. Объекты, окружающие героя, наравне с его словами, мыслями и действиями, составляют информационный поток, составляющий основу динамической структуры художественного произведения. Эти четыре слоя знаков работают в тесном единстве, указывают на систему ценностей персонажа. С другой стороны, функциональное назначение того или иного предмета связывает намерения и желания персонажа в сюжет, в этом смысле в художественном тексте нет ничего, кроме объектов, вступающих в контакт и перемещающихся друг относительно друга. «Предметный мир внутри художественного произведения осмысливается и соотносится с героем как его окружение. <...> этот чисто живописно-пластический принцип упорядочения и оформления внешнего предметного мира – совершенно трансгredientен живущему сознанию героя, ибо и краски, и линия, и масса в их эстетическом трактовании суть крайние границы предмета, живого тела» [Бахтин 2003b, 174].

Индивидуум несет в себе, в том или ином модусе адекватности, свою версию ценностного мира Космоса, является его образом и подобием. Человек – конкретная и конечная субъективность, существующая в локальном ценностном мире, определяющем возможную структуру мира. Основная тема мировой литературы полностью совпадает с корневым вопросом о смысле и цели существования человека и Мироздания. Это центральная точка смыслового ядра мировой литературы, «вековечный» по определению Достоевского вопрос о том, что есть человек, каковы цель и смысл его существования. От этой исходной точки прокладывается азимут моральных и деловых интенций персонажа литературного произведения.

Окружающее пространство персонажа выстроено архитектурно в соответствии с предпосылками поступков и сюжетных движений действующего лица: «<...> пространственные и временные отношения соотносятся только с ним и только по отношению к нему обретают ценностный смысл: высоко, далеко, над, под, бездна, беспредельность – все отражают жизнь и напряжение смертного человека, конечно, не в отвлеченно-математическом значении их, а в эмоционально-волевом ценностном смысле». Этот фактор, как пишет Бахтин, «дает масштабы для пространственного и временного ряда», которые, в свою очередь, свидетельствуют о сюжетной диспозиции, предшествующей событию [Бахтин 2003a, 59].

Система ценностей личности, предопределяющая событие, складывается не из хаотического набора случайных деталей, но в опоре на структуру ценностей реального мира. В процессе освоения действительности персонаж литературного произведения «приспосабливается» к чужим культурным нормам, пытается утвердить их для себя, оказывается связан ими. Специфика человека заключается в строительстве системы ценностей, которая выходит за пределы его телесных благ. Качество трансцендентального мышления может выступить критерием реконструкции мо-



рально-метафизической модели бытия, степени близости/удаленности относительно «социального животного», в отношении принятия в свою зону ответственности определенной части окружающей реальности сравнительно с тем, что необходимо для поддержания его органического существования. Отсюда, совпадая с концепцией Ю.М. Лотмана, возникает два типа литературных героев: сохраняющих свое место в пределах низшего, органического уровня своего ценностного поля и вырывающихся за его пределы. В этом смысле поступки героя, направленные на нарушение некоей нормы и образующие сюжетное событие, есть реализация ценностей, которые становятся действительностью в «поступке на основе признания единственной причастности моей» [Бахтин 2003а, 41]. В этом смысле сомнение в какой-то ценности и есть главная продуктивная ценность: «Эта ценность сомнения нисколько не противоречит единой и единственной правде, именно она, эта единая и единственная правда мира, его требует» [Бахтин 2003а, 43].

Литературный герой, как и реальный человек в действительности, испытывает давление на себя широкого круга факторов – гедонистических, эстетических, этических, утилитарных, логических; конкретное сочетание и свойства этих факторов создают предпосылку поступка и условия образования события. В самом общем виде это четыре группы ценностей и соответствующих им предметно-пространственных зон, по возрастанию трансцендентной составляющей: физиологический уровень (приятное/неприятное, зона ответственности – тело), экзистенциальный уровень (добро/зло, подъем/спад и др., зона ответственности – область социума), духовный уровень (истина/ложь, прекрасно/безобразное, зона ответственности – культурный анклав), сакральный уровень (сакральное/профанное, вера/неверие, зона ответственности – Мироздание в целом). В историческом аспекте эта естественным образом возникшая типология запечатлелась в виде известной триады «Красота – Добро – Истина» (обратим внимание на последовательность элементов).

Сюжетное событие происходит в аксиологически окрашенном мире, «отсюда загорается ценностным светом и вечный смысл действительно осуществленной мысли» [Бахтин 2003а, 51, 53]. Событийность определяется качеством контакта двух или нескольких систем ценностей, принимающих или не принимающих в себя чужие критерии и оценки. Бахтин в своей работе «К философии поступка» указывал, что слово не только обозначает предмет как некоторую наличность, но и выражает «мое ценностное отношение к предмету, желательное и не желательное в нем и этим приводит его в движение по направлению заданности его, делает моментом живой событийности» [Бахтин 2003а, 32]. Отделяя этот момент от зыбкой почвы «психологического», он писал о выражении в прозаической композиции «эмоционально-волевого» как «событийности оценки» [Бахтин 2003а, 33]. Бахтин утверждал систему ценностей индивидуальности как основу ее бытия-события: чтобы принять в свой кругозор чужую ценность, нужно утвердить «другого» как безусловно ценное существо,



реализуя свое «положительно-приемлющее» отношение к нему. В основе формирования ценностного контекста находится мера ответственности за «другого»: «Мое активное единственное место не является только отвлеченно геометрическим центром, но ответственным эмоционально-волевым, конкретным центром конкретного многообразия бытия мира» [Бахтин 2003а, 52]. По мере возрастания уровня причастности бытию и повышения ответственности его «время и пространство индивидуализуются, приобщаются, как моменты ценностной конкретной единственности» [Бахтин 2003а, 54].

В процессе жизни индивидуум погружается в быт, молится, делает или не делает служебную карьеру, испытывает боль и наслаждение. Все это же свойственно и литературным героям, с той только разницей, что реальный человек очень редко получает пространство для жизни, которое он хотел бы иметь, в то время как литературный герой всегда получает именно то пространство, которое позволяет вполне раскрыться его характеру. Это свойство эстетического объекта позволяет восстановить ценностную систему персонажа, определяющую формирование сюжетных событий, с помощью изучения свойств окружающего его пространственно-вещного мира. Из доминирования литературного персонажа в одной из этих парадигм можно представить себе набор из четырех амплуа: сибарит, герой, гений, святой.

Событийность определяется качеством контакта двух или нескольких систем ценностей, принимающих или не принимающих в себя чужие критерии и оценки. Бахтин в своей работе «К философии поступка» указывал, что слово не только обозначает предмет как некоторую наличность, но и выражает «мое ценностное отношение к предмету, желательное и не желательное в нем и этим приводит его в движение по направлению заданности его, делает моментом живой событийности. Все действительно переживаемое переживается как данность <...>, вступает в действительное отношение ко мне в единстве объемлющей нас событийности» [Бахтин 2003а, 32]. Отделяя этот момент от зыбкой почвы «психологического», он писал о выражении в прозаической композиции «эмоционально-волевых» условий как «событийности оценки»: «Система оценки автора должна быть позицией архитектурной <...>» [Бахтин 2003а, 34]. Разумеется, это общий абрис идеи, требующий уточнения и детализации.

Чем выше духовное развитие человека, тем меньше у него согласия с окружающей реальностью, здесь рождается еретик, аскет, протестант, «вечный Фауст». Неудовлетворенность реальностью – корневое свойство протагониста, определяющее всю структуру его поступков и сюжетную структуру произведения, состоящего из ряда актов несогласия с окружающей действительностью. Для нас важно, что расхождение между основной ценностью человека и осознанным благом является едва ли не самым мощным сюжетообразующим механизмом мировой литературы. Мотивы движения персонажей по сюжету определяются именно этим расхождением, имеющим комический или трагический характер, в зависимости от



того, какие ценности и блага вступают в конфликт. В отличие от Юма, который мог философствовать, занимаясь кулинарией, герой литературного произведения философствует не частью своего «я», но целиком, всеми силами своей души, всем своим существом; изучая набор реакций на окружающие вещи и явления, можно выстроить логику перехода поступка героя в сюжетное событие.

Воля литературного героя направлена на пространственно-ценностные рамки своего бытия, важно понять, что именно он собирается с ними делать. Это поможет обосновать зарождающийся на этом месте повествовательный акт и возникающее сюжетное событие. С этой точки зрения сюжет представляет собой набор контактов между несколькими системами ценностей внутри и вовне текста, где особую роль играют «принципы сочетания кругозоров, стыки и переключения» [Бахтин 2003b, 243].

Важно учесть, что в литературном произведении не бывает одного изоморфного пространства, но наличествует ряд пространств и соответствующих им систем ценностей, закрепленных в активно взаимодействующих между собой хронотопах. Расхожее представление о том, что в литературном произведении лишь один «художественный мир», должно быть в связи с этим скорректировано. В пределах нескольких пространств, являющих собой «существенную почву для показа-изображения событий» [Бахтин 2012a, 288], завязываются и развязываются сюжетные узлы. Пространственные характеристики окружения литературного героя манифестируют его бытийное состояние, тем самым эти пространственно-аксиологические образования является семантической платформой для образования события.

Доказательство аксиологического смысла семантики пространственно-временных категорий содержится в известной книге Ю.М. Лотмана [Лотман 1998, 211–221], где доказано, что знаки, указывающие на параметры художественного пространства – это специфический язык, выражающий содержательные понятия и образующие смысловой фундамент для реализации событийно-сюжетной канвы произведения [Лотман 1988, 252–293]. Изучая параметры пространства и времени, сопутствующие тому или иному событию, и учитывая, что нарративная модальность варьируется в небезграничных пределах [Тюпа 2008, 127], мы получаем шансы для перспективной типологии. Вероятно, это имел в виду Умберто Эко, когда говорил, что установить определенный ракурс видения – значит установить определенный «текстовый топик» [Эко 2005, 397]. Параметры образования художественного события являются одной из больших тем нарратологии, давно идут споры о количестве и содержательной стороне этого набора условий [Шмид 2008, 4–27]. На наш взгляд, было бы целесообразно включить в эту парадигму критерий трансцендентальной ответственности актора, учитывая, что пространственные знаки ясно очерчивают границы поля ответственности персонажа и тем самым указывают на возможность его расширения или сужения, что, собственно, и является базовым эстетическим событием в художественной литературе.



Поступок (слово, действие, мысль), формирующий сюжетное событие, совершается в принципиальном соответствии с качеством пространства, окружающего актора. Семантически насыщенные пространственные категории в художественном тексте указывают на зоны, которые тот или иной персонаж считает «своими», тем самым, фактически, обозначают его систему ценностей. Например, своей зоной ответственности считает государство герой классической драмы XVIII в., с презрением или равнодушно относясь к земле и к природе, в то время как категорически чужим считает государство герой-философ А. Платонова, одновременно трактуя землю как сакральное «вещество существования». Сакрализация ценностных зон «другого» в русском классическом романе середины XIX в. противостоит категорическому отрицанию или демонизации «другого» в романтической поэзии 1820-30-х гг., с различными градациями в мере ответственности – от готовности пожертвовать жизнью до покупки за недорого. От взгляда со стороны сиюминутной выгоды до взгляда с позиции вечности [Тюпа 2011, 16]. Разумеется, сюда относится и хорошо изученный вопрос о художественной топографии: «наполеоновская идея» зарождается в сознании Раскольникова в «комнате-гробе», отказ от нее – на берегу Иртыша, жилище спасшей Раскольникова Сони – большая комната уродливой формы [Достоевский 1973, 241] и пр. Изучению подлежит художественный мир произведения, состоящий из объектов, наделенных различными ценностями изнутри различных точек зрения, и, одновременно, меняющих свою ценность в каждой из этих точек видения.

Бахтин показал, что расхожее представление о том, что «кругозор» – это «свое», а «окружение» – «чужое», не соответствует действительности. И там, и здесь существуют зоны ответственности, отграниченные зонами безразличия. Здесь коренится двойственность в контакте между «я», обращенным к «тебе»: «положительно-приемлющее» отношение базируется на совпадении зон ответственности вступающих в диалог индивидуумов, конфликт между «я» и «ты» возникает при выявлении несовпадений. Статус личного пространства персонажа в этой парадигме характеризуется соотношением точки в системе координат по оси зоны ответственности и по оси меры ответственности. Сюжетные события тем самым можно подразделить на события расширения зоны ответственности и события сужения зоны ответственности персонажа, учет конфигурации личного пространства персонажа позволяет выстраивать аксиологические типологии. Другим позитивным моментом может быть названа возможность установить связь между повествовательным событием и общим текстовым смыслом произведения, что традиционно вызывает затруднения. Установка повествовательного события на фундамент семантики окружающего его пространства, обеспечивающего его онтологическую состоятельность, может способствовать уточнению аксиологии всего произведения в целом; в этой работе происходит учет не самих событий, а условий их возникновения.

Некоторые выводы. Собрать в одно осмысленное органическое целое биографии писателей, тексты, поэтические коды и стили их творений – не-



выполнимая задача. Однако все тексты мировой литературы объединяет наличие в них той или иной формы нарратива с вросшим в его структуру ценностным ориентиром, указывающим на вектор трансцендентальности в виде так или иначе устроенного пространства-времени. В этой точке можно проследить изменения нарративной модели, тесно связанной с ценностно окрашенными параметрами пространства, исходным «холстом» для формирования событийности. Ведь если самое важное, что есть в литературном произведении, это его смысл, то «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов», как справедливо утверждал Бахтин [Бахтин 2012b, 503].

Семантически насыщенный набор пространственных параметров в окружении литературного героя есть созданное автором условие реализации его «голоса», ответственного видения и вектора освоения пространства, позволяющее тем самым выстроить линию эволюции ряда литературных произведений и ряда эпох, каждой из которых свойственны свои ценностные модели и свои варианты освоения пространства и времени. Образующиеся при этом семантические линии могут стать основой связывания различных литературных явлений, не разрушая при этом их органичности, не навязывая им неприемлемых совпадений или равенств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксаков К.С. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. М., 2011.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 69–283.
3. Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 7–68.
4. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 329–360.
5. Бахтин М.М. К «Роману воспитания» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М., 2012. С. 218–335.
6. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. М., 2012. С. 340–512.
7. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
8. Гуковский Г.А. Очерки по истории русского реализма. Ч. 1. Саратов, 1946.
9. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. М., 1973.
10. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998.
11. Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1960. Т. 19. Вып. 3. С. 177–186.
12. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1966.
13. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
14. Лихачев Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев



чев Д.С. Избранные работы: в 3 т. Т. 3. Л., 1987. С. 440–449.

15. Лихачев Д.С. Принцип историзма в изучении литературы // Лихачев Д.С. О филологии. М., 1989. С. 10–22.
16. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков: эпохи и стили. СПб., 1998.
17. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.
18. Лотман Ю.М. О.М. Фрейденберг как исследователь культуры // Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973. С. 482–486.
19. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2010.
20. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 13–285.
21. Олейников А. Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская теория. 1920-1930-е годы: материалы X Лотмановских чтений. М., 2004. С. 124–146. URL: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm> (дата обращения 21.03.2020).
22. Остин Д. Три способа пролить чернила. СПб., 2006.
23. Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пг., 1922.
24. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторический корни волшебной сказки. М. 1998.
25. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. М.; СПб., 1998.
26. Сакулин П.Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы. Т. XV. Синтетическое построение истории литературы. М., 1925.
27. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38–51.
28. Тюпа В.И. Модусы художественности // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 127–128.
29. Тюпа В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010.
30. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3(18). С. 8–24.
31. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002.
32. Фрейденберг О. Происхождение литературного описания / публ. и прим. Н. Костенко и Н. Брагинской // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce, 2018. С. 28–76.
33. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
34. Шмид В. Нарратология. М., 2008.
35. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М., 2005.
36. Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927.
37. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.



REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Jauss H.-R. Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya [Literary History as a Provocation of Literary Studies]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1995, no. 12, pp. 34–84. (In Russian).
2. Tiupa V.I. Narrativnaya strategiya romana [The Narrative Strategy of the Novel]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2011, no. 3(18), pp. 8–24. (In Russian).
3. Zhirmunskiy V.M. Problemy sravnitel'no-istoricheskogo izucheniya literatury [The Issues of Comparative and Historical Study of Literature]. *Izvestiya AN SSSR. Otdeleniye literatury i yazyka*, 1960, vol. 19, no. 3, pp. 177–186. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bakhtin M.M. 1961 god. Zаметki. [1961. Notes]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1997, pp. 329–360. (In Russian).
5. (a) Bakhtin M.M. K "Romanu vospitaniya" [To "Education Novel"]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 3. Moscow, 2012, pp. 218–335. (In Russian).
6. (b) Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane [The Forms of Time and Chronotope in the Novel]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 3. Moscow, 2012, pp. 340–512. (In Russian).
7. (a) Bakhtin M.M. K filosofii postupka [To the Philosophy of Action]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, 2003, pp. 7–68. (In Russian).
8. (b) Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti [The Author and the Protagonist in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, 2003, pp. 69–283. (In Russian).
9. Freydenberg O. (author), Kostenko N., Braginskaya N. (publ., comment.) Proiskhozhdeniye literaturnogo opisaniya [The Origins of the Literary Description]. *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and History of Ecphrasis: Results and Prospects of Study]. Siedlce, 2018, pp. 28–76. (In Russian).
10. Likhachev D.S. Kontrapunkt stiley kak osobennost' iskusstva [The Counterpoint of Styles as a Feature of the Arts]. *Likhachev D.S. Izbrannyye raboty* [Selected Works]: in 3 vols. Vol. 3. Leningrad, 1987, pp. 440–449. (In Russian).
11. Likhachev D.S. Printsip istorizma v izuchenii literatury [The Principle of Historicism in the Study of Literature]. *Likhachev D.S. O filologii* [About Philology]. Moscow, 1989, pp. 10–22. (In Russian).
12. Lotman Yu.M. O.M. Freydenberg kak issledovatel' kul'tury [O.M. Freydenberg as a Cultural Researcher]. *Trudy po znakovym sistemam* [Works on Sign Systems]. Vol. 6. Tartu, 1973, pp. 482–486. (In Russian).
13. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of a Literary Text] *Lotman Yu.M. Ob iskusstve* [About Art]. Saint-Petersburg, 1998, pp. 13–285. (In Russian).
14. Oleynikov A. Teoriya narratsii O.M. Freydenberg i sovremennaya narratologi-



ya: popytka sravnitel'nogo analiza [O.M. Freydenberg's Theory of Narrative and Modern Narratology: An Attempt at Comparative Analysis]. *Russkaya teoriya. 1920-1930-e gody: materialy X Lotmanovskikh chteniy* [The Russian Theory. The 1920s-1930s: Materials of the 10th Lotman Readings]. Moscow, 2004, pp. 124–146. Available at: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm> (accessed 21.03.2020). (In Russian).

15. Tiupa V.I. Modusy khudozhestvennosti [Modes of Artistry]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 127–128. (In Russian).

16. Tynyanov Yu.N. Vopros o Tyutcheve [Question about Tyutchev]. *Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977, pp. 38–51. (In Russian).

(Monographs)

17. Aksakov K.S. *Lomonosov v istorii russkoy literatury i russkogo yazyka* [Lomonosov in the History of Russian Literature and the Russian Language]. Moscow, 2011. (In Russian).
18. Austin D. *Tri sposoba prolit' chernila* [Three Ways of Spilling Ink]. Saint-Petersburg, 2006. (In Russian).
19. Eco U. *Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader. Research on Semiotics of the Text]. Moscow, 2005. (In Russian).
20. Engel'gardt B.M. *Formal'nyy metod v istorii literatury* [The Formal Method in the History of Literature]. Leningrad, 1927. (In Russian).
21. Freydenberg O.M. *Mifi literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, 1978. (In Russian).
22. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Moscow, 1998. (In Russian).
23. Gukovskiy G.A. *Ocherki po istorii russkogo realizma* [Essays on the History of Russian Realism]. Part 1. Saratov, 1946. (In Russian).
24. Konrad N.I. *Zapad i Vostok* [West and East]. Moscow, 1966. (In Russian).
25. Korman B.O. *Izbrannyye trudy po teorii i istorii literatury* [Selected Works on Theory and History of Literature]. Izhevsk, 1992. (In Russian).
26. Likhachev D.S. *Razvitiye russkoy literatury X–XVII vekov: epokhi i stili* [The Development of Russian Literature of the 10th – 17th Centuries: Epochs and Styles]. Saint-Petersburg, 1998. (In Russian).
27. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).
28. Lotman Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'* [At the School of the Poetic Word: Pushkin, Lermontov, Gogol']. Moscow, 1988. (In Russian).
29. Peretts V.N. *Kratkiy ocherk metodologii istorii russkoy literatury* [A Brief Outline of the Methodology of the History of Russian Literature]. Petrograd, 1922. (In Russian).
30. Propp V.Ya. *Morfologiya "volshebnoy" skazki. Istoricheskiy korni volshebnoy skazki* [The Morphology of Fairy Tale. Historical Roots of a Fairy Tale]. Moscow, 1998. (In Russian).
31. Ricœur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative]. Vol. 1. Moscow; Saint-Peters-



burg, 1998. (In Russian)

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

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

34. Tiupa V.I. *Diskursnyye formatsii: Ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays On Comparative Rhetoric]. Moscow, 2010. (In Russian).

35. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989. (In Russian).

36. White H. *Metaistoriya: Istoricheskoye voobrazheniye v Evrope XIX veka* [Metahistory: The Historical Imagination in 19th Century Europe]. Yekaterinburg, 2002. (In Russian).

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

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

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

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

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

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00094



A.V. Shvets (Moscow)

IMPROVISATION AS A READERLY RESPONSE IN AVANT-GARDE POETIC PRACTICES (GROUP "41⁰")

Abstract. The paper focuses on the poetic activities of "41⁰" circle (A. Kruchenykh, I. Zdanevich, I. Terent'ev). Communicative interactions between the author and the reader take center stage. Russian Avant-garde communities are considered to mobilize the creativity of a reader, to turn the reader into a co-author (see Ioffe, Bobrinskaya, Feshchenko), and, as a community, "41⁰" was no exception to the rule. In the community of "41⁰," a particular readerly response (W. Iser) becomes prominent and is foregrounded: an active improvisation on the part of the reader. The author casts himself as a pedagogic persona initiating the contact with the reader, yet it does not appear to be the case that he aspires to take on the role of a poetic authority. Rather, the poet invites the reader to engage with the poetic text, so that the latter is able to actively re-write the text, to re-create it and to use the text as a foundation for improvisation. Improvisation as a readerly response is analyzed in three communicative interactions involving the presence of three types of readers, the readers being the actual reader, the actual reader aspiring to fill in the role of an ideal reader, the implied reader. In all three cases improvisation is projected as a readerly response. The possibility of such a response is closely linked to an emphasis on marginal, epiphenomenal characteristics of the poetic utterance. This implies an emphasis on the look of the word (font choices, letter size, the combination of these parameters in a word), aspects of poetic performance (the way the text is articulated). These characteristics are considered to be particularly expressive, emotionally charged, so that the experience they convey lays the foundation for the improvisation on the part of the reader.

Key words: avant-garde; futurism; 41⁰; Kruchenykh; Terent'ev; improvisation; readerly response.

A.B. Швец (Москва)

Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы «41⁰»)

Аннотация. В статье анализируется творческая деятельность группы "41⁰" (А. Кручёных, И. Зданевич, И. Терентьев); в центре внимания – коммуникативное взаимодействие между автором и читателем. Авангардные сообщества (сообщества русского авангарда) делают ставку на мобилизацию творческой активности читателя, превращение читателя в потенциального соавтора (см. работы Д. Иоффе, Е. Бобринской, В. Фещенко), и сообщество "41⁰" не было исключением. В рамках этого сообщества практикуется особый тип читательского отклика (В. Изер): активная импровизация со стороны реципиента. Автор выступает как учитель-педагог, который инициирует взаимодействие с читателем, однако не задает авто-



ритетный образец, а приглашает к осмыслению поэтического текста и призывает к работе с ним. Читатель призывается к переписыванию и пересозданию поэтического текста, свободной импровизации на его основе. Импровизация как тип читательского отклика анализируется нами в коммуникативных ситуациях, которые подразумевают присутствие трёх типов читателей. Это – реальный читатель, реальный читатель, притязающий на приближение к идеальному читателю, имплицитный читатель. Во всех трех случаях импровизация обозначается как тип читательского отклика, ожидаемый от реципиента. Возможность импровизации обеспечена переносом акцентов на эпифеноменальные, маргинальные характеристики поэтического высказывания, такие, как черты графического облика слова (шрифт, размер букв, сочетание этих параметров), особенности исполнения слова чтением на поэтическом вечере (артикуляция отдельных звуков). Эти характеристики переосмысливаются как обладающие особой выразительностью, моделирующие эмоциональное переживание – основу для импровизационного поведения со стороны читателя.

Ключевые слова: авангард; футуризм; “41^o”; Кручёных; Терентьев; импровизация; читательский отклик.

Russian avant-garde experiment was not confined solely to the realm of literary invention but could also be described as related to literary communication. More precisely, it is meant to transform the author-reader relationship [see also Швец / Shvets 2020]. Here one might routinely refer to a body of scholarship on the pragmatics of avant-garde communication [Июффе / Ioffe 2012; Фещенко / Feshchenko 2009; Бобринская / Bobrinskaya 1998; Шапир / Shapir 1995], with a strong emphasis on the role of the reader as a co-author and a co-creator of the textual meaning (and sometimes the text itself). In this paper, we will try to illustrate this premise by exploring an avant-garde project aimed at a transformation of readerly habits.

The project was originally designed in the “laboratory of poetic writing” in Tiflis (modern day Tbilisi) by the group “41^o”. Its goal, briefly summarized, could be described as “unlearning to read” and then learning to read the poetic text again, *against* the grain, to discover a range of expressive possibilities, unthought of before. The execution of the project involved communicating the new way of reading to the reader based on participating in the poetic experience through improvisation.

The group “41^o” (its key members being Alexei Kruchenykh, Ilya Zdanevich and Igor’ Terenti’ev) is often characterized as a local (Tiflis-based) parochial community, with an insignificant outreach. It emerged in the aftermath of a great wave of Russian futurism and the First World War that pushed some Futurist poets to the margins of the empire. The community clustered around a small network of like-minded poets residing in Tiflis after having fled Moscow and Petrograd in 1916-1917. Namely, these poets were Alexei Kruchenykh and Ilya Zdanevich, seasoned in the battles of Moscow and Petersburg futurists and fairly sophisticated as far as Futurist ideology was concerned. Zdanevich entered into correspondence with F.T. Marinetti around 1912; Kruchenykh took



the role of an educator-poet, while participating in Hylaea public events (debates organized by “Jack of Diamonds” and “Union of Youth”; “Victory over Sun” premiere). Established by Kruchenykh, brothers Zdanevich and Igor’ Terenti’ev in 1918, “41^o” (originally baptized as “the Futurists Syndicate” in November 1917) pulled into its orbit local Georgian poets, friends and acquaintances of Tiflis-born Ilya Zdanevich (Kara-Darvish, Nikolai Cherniavski, Lado Gudishvili and others). The members of the community would gather in cafés, such as “The Fantastic Tavern,” on a weekly / bi-weekly basis from the end of 1917 till the beginning of 1919 [Chikhradze 2014] [Никольская / Nikolskaya 2000]. The Tiflis poet Sandro Kancheli, the editor-in-chief of a local newspaper “Republic,” helped spread the word; the newspaper journalists provided a meticulous account of the event for a wider public (which, sadly, remained indifferent).

As T. Nikolskaya observes, “(the futurists of ‘41^o’ – A.S.) mostly enlightened the circle of poets and those dabbling in poetry, interested in the new artistic trends” [Никольская / Nikolskaya 2000, 62]. As a result, the actual readers were to be found amongst the poets and their allies. The relationship between the authors and their readers (the poets or would-be poets themselves) could be seen as sympathetic. Thus, despite the lack of a wider readership, the community boasted strong ties among its members and their friends-readers. The audience of poets and amateurs paved the way to the vision of an ideal, implied reader of a poetic text.

In the paper, we intend to profile three types of recipients in order to reconstruct and analyze a particular readerly response, improvisation, the crux of author-reader relationship. Reception spans three types of readers: the implied reader (theorized by W. Iser) [Iser 1993], the critic as an empirical reader (theorized by S. Fish with regards to “affective stylistics”) [Fish 1970], the actual reader (theorized by J. Radway) [Radway 1997; Radway 2009]. The first reader corresponds to an ideal vision of the reader projected by the author onto the text. The second reader is the critic conceptualizing his actual readerly experience as the experience most readers are likely to have. The third reader is a reader having an individual, idiosyncratic readerly experience not necessarily fitting any standard of reception (yet subject to post-factum generalizations). In our analysis, we will proceed from the actual reader to the critic as the reader and then we will pass on to the implied reader.

The communicative interactions between the actual reader and the Futurist authors were played out in a friendly setting of the “poetic laboratory,” brought about by “41^o” poets. Poetic gatherings turned into poetic soirées and included a public lecture by a poet on a new *ars poetica*, a discussion after the lecture, with poetic readings closing the evening program. From theoretical conjectures the poets seamlessly transitioned to poetic practice.

This thesis could be substantiated by V. Katanian’s account of a typical poetic soirée. Kruchenykh would read a lecture on how to write verses, accompanying his view of poetry with examples. In doing so, the poet would “marvelously... deliver the speech” (Katanian’s emphasis; all translations from Russian are mine, unless otherwise indicated – A.S.) [Катанян / Katanyan



1994, 53]. Kruchenykh “would raise and lower his voice, shout some words out, and then skip or, more precisely, swallow whole utterances... [so that] the tonalities that were remotely related would reveal a connection, unexpected modulations surprised (the listeners – A.S.)” [Катанян / Katanyan 1994, 53]. When Kruchenykh went out of breath, Katanian would read for Kruchenykh (so that the lecturer could take a break), trying to reach the same level of expressive artistry.

Other poets also had a chance to participate in a poetic performance, like Katanian did. For instance, A. Poroshin would accompany Kruchenykh’s lectures with a parody poem. His poem includes such details, as “high pitch” (“голос пегушинный” – A.S.), zaoum, or “unfamiliar words,” the fact that Kruchenykh’s poetry was “perhaps interesting but incomprehensible” (“Оно, быть может, и занятно / Но только слишком непонятно”) [Никольская / Nikolskaya 2000, 64]. Composing parodies in verse was a common practice among the viewers of “41st” poetic events. When Zdanevich delivered a lecture on zaoum (“the transrational language”), a local poet Paolo Yashvili came up with a parody of Zdanevich’s poetry, insisting that it was a poetic rendition of Zdanevich’s speech. Other viewers also argued with Zdanevich, offering their own views of his poetry. The poet performed a reading of a zaoum poem, noting that it was a portrait of a famous critic Breshko-Breshkovsky. Promptly, a voice from the audience emerged saying that the “portrait” indeed might have borne some resemblance to Breshko, although the critic seemed to be “more brazen” in real life [Никольская / Nikolskaya 2000, 42].

As we might see, communication within “41st” community could be reduced to a script. The script involves presenting a theoretical view of the new poetry, supporting the view with an example (which often meant a poetic performance) and then handing poetic agency to the reader. In that scenario, *improvisation* on the part of the reader lies at the core of aesthetic communication, as it was the case with Katanian and Zdanevich’s opponents. Interestingly, a poetic foundation of zaoum does not appear to be accidental. The language, devoid of conventional meaning and vested with evocative power, serves as a platform for poetic collaboration and the recipient’s improvisation.

Igor’ Terent’ev’s take on that communicative model was neatly summarized in “17 Nonsense Instruments” (“17 ерундовых орудий”): “Futurism lay the ground for improvisation: it demanded a lot from the reader and nothing from the writer... Everything is refuted by futurists! But they did not refute themselves: so they remain too focused on themselves (так и стоят за-я-канье – А.Ш.). All the authors go aboard! To say the word of the other we must (Надо сказать чужое слово – А.Ш.)” [Терентьев 1988, 190]. Saying “the word of the other,” or, rather, acknowledging the other and endowing the other with a creative agency was at the core of poetic practices in the “poetic laboratory.” That distinguished “41st” from its predecessors, the futurists authors, hyper-focused “on themselves” to the detriment of a readerly creativity.

The discussion of that communicative model and of improvisation as a vital element of poetic practice with a critic as the reader took place in Kruchenykh’s



correspondence with Andrei Akimovich Shemshurin, one of the first critics and advocates of the Futurist poetics (mostly known for his analysis of Kamensky’s ferroconcrete poems) [Шемшурин 1915]. This is an important step forward (although chronologically it partly preceded “41st” experiments). Before that, we have been mostly analyzing public events, or encounters with actual readers. Here, the poet also communicates with the real reader, the critic, but the poet addresses that reader as if the latter, with their education and critical acumen, could impersonate the ideal recipient.

In one of the letters, Kruchenykh makes a confession: “I am more and more convinced that the letter (and the word in poetry) – is a picture – painting – it is a secret from everyone” [Кручёных / Kruchenykh 2012, 29]. “If someone likes the way ‘Te li le’ is written in terms of its painterly look (с живописной стороны – А.Ш.), not in terms of meaning (toothless meaning, of which there is none in zaoum poetry), it appears that such a reader is right” [Кручёных / Kruchenykh 2012, 29–30]. Kruchenykh’s meditations on visual poetry are supplied with a package of “painterly poems,” with some of them written presumably in co-authorship with Olga Rozanova. The emphasis on the look of the word, or its performative aspect (the way it is rendered on a page), translates to the auditory realm as well. Kruchenykh asks Shemshurin about the meaning of a sound of the letters (“u,” “tz,” “f,” “kh”), expecting the latter to define the meaning as a set of associations: “What does the letter *u* mean? In my opinion (it’s a secret), it means a flight, a sense of depth... a feeling of anxiety... What do letters *tz*; *f* et el. mean in terms of their emotional content (со стороны эмоции – А.Ш.)? Write me up” [Кручёных / Kruchenykh 2012, 43]. The performative dimension (the way words are printed on a page or articulated in speech) comes to the fore and, moreover, is seen as a ground for a creative readerly response (involving a free flow of associations, or, again, improvisation). Thus, improvisation is based on the foregrounding of the performative aspect of the poetic word.

Asked to pass a judgment on Kruchenykh’s conception from the reader’s point of view, Shemshurin prefers to disagree with the poet. He offers the following explanation: “in affective complexes (комплексах ощущений – А.Ш.) one might find parts that are important, essential and parts that are not so important (части важные и неважные – А.Ш.)” [Кручёных / Kruchenykh 2012, 156]. For instance, if one wants to know more about tactile qualities of an object, one relies on one’s sense of touch. However, other senses also participate in the process of getting to know the object, although playing a marginal role and being on the periphery of sensory perception (we also see and smell the object in question while touching it). Touch could be described as an essential part of the affective complex. However, this does not apply to eyesight, an epiphenomenal part of the said complex.

Shemshurin insists that the same division could be observed with regards to aesthetic affective complexes where one might find essential and marginal parts, the latter being, for instance, the perception of an image in a letter. For Shemshurin, the performative dimension of a word, the basis for improvisa-



tion, appears to be “negligible” in terms of its “practical value” [Кручёных / Kruchenykh 2012, 157] (here it refers to the effect on the reader). “A graphic image is an element of a letter and of a word. That element is also present in the process of reading. However, having a weak mental system, you cannot hold this element in a neutral position, and it takes center stage” [Кручёных 2012, 157], elaborates the critic. Shemshurin hints that an emphasis on the performative potential of a word (the way it could be rendered, executed, articulated) could be interpreted as being deranged and not possessing a clear frame of mind. As Shemshurin puts it, such a poet / reader thinks that “there is only one important thing: *what I want it to mean!* (хочу! – А.Ш.) (the author’s italics – A.S.)... Thus, I want to put stress on an epiphenomenal part of a complex, and I do; let this part be dominant” [Кручёных / Kruchenykh 2012, 158]. The result is that “the impression of an image, not of a meaning of the word dominates” [Кручёных / Kruchenykh 2012, 158] (or, developing that idea, the impression of a sound).

In Shemshurin’s view, assigning the primary role to heretofore epiphenomenal parts of an affective complex makes the meaning of a word dependent “on something closely related to memory,” or purely subjective experience. The message of an utterance appears to be context-dependent, performance-oriented, malleable and changeable. In one of his books on Futurism Shemshurin complained that “this malleability of a meaning, its fluidity, or, better yet, a capacity to *shift* (изменяемость смысла, его движение или, лучше сказать, передвижение – А.Ш.) (the author’s italics – A.S.)... is the common denominator of Futurist poetry” [Шемшурин / Shemshurin 1913, 10–11]. This is the reason why “in each...combination the key element is missing, namely, the authorial permission to consider the meaning that we are focusing on our attention the definitive one” [Шемшурин / Shemshurin 1913, 9]. The absence of definitive meanings and authorial guidelines, the attention not to the meaning itself but its shifts and changes proves to be a source of discomfort for Shemshurin as a reader and a source of poetic creativity and improvisation for Kruchenykh as a poet.

In his response to Shemshurin, Kruchenykh defends the importance of the emphasis on marginal parts of the aesthetic complex. By shifting the focus to the aspects that used to be peripheral and refusing to attribute a single meaning to these aspects, Kruchenykh underlines the evocative power of the performative dimension of a word. The evocative power mostly resides in the fact that each new reading (as performance) yields a range of new meanings depending on the context of the performance, readerly experience and so on.

Thus, the poet introduces the readerly effects of “serendipity” (случайность – А.Ш.) and “riddle,” “mystery” (загадка – А.Ш.) to his texts. An experience of meaning as accidental, partly random, inferential and indirect (as is the case with riddles) lays the foundation for new, unanticipated readings. Without these two effects, “we rob our texts of what is the most prized as we leave only what has already been regurgitated, well-learned, while life is being wasted” [Кручёных / Kruchenykh 2012, 30]. As we can see, the poet tries to replace



the obvious, conventional and agreed upon (“well-learned and regurgitated”) meaning with the meaning that is performative, context-dependent, experiential in its nature. Such a meaning presumably reflects the complexity of life experience.

As it can be seen, one of the first actual readers seems to be skeptical with regards to the improvisation-centered communicative model. However, the dialogue with such a reader allows the poet to hone the model in question. By discussing improvisation-oriented poetic practices with the critic, the poet (the poets) is (are) able to better imagine a way of engaging an implied reader, the ideal addressee of his texts.

The interaction with the implied reader resulting in a collaborative improvisation is played out in Terent’ev’s book “17 Nonsense Instruments” (the book was printed in a few hundreds of copies in 1919). The book appears to be a guide to writing poetry. It consists of a theoretical preface and a series of poems (“practical exercises,” or poetic “instruments,” “орудия”). The implied reader of the book is subjected to poetic education, firstly, by being exposed to a theory of poetic art, secondly, by coming to terms with poetic practice (represented by the “instruments” of poetry). The poetic education, however, should be taken by the reader with a grain of salt since it is predicated on the use of “good-for-nothing tools,” “picayune things” (“ерундовые орудия” – А.Ш.). Thus, the reader, first and foremost, has to invent a creative way of dealing with the poetic instruments which means turning poetic writing into a performance and improvising.

Terent’ev’s poetic theory has strong ties with improvisation as a poetic practice. “When there is no mistake, there is nothing” [Терентьев 1988, 181], as we read at the beginning of the book. The key principle underlying poetic art is gravitating toward deliberate mistakes and slips, playing with intentional shifts and distortions in language structures. It is mistakes and distortions, “absurd, nonsense, and bare miracle” [Терентьев 1988, 181] that undermine routine meaning-formation habits and facilitate readerly improvisation. Poetic craft lies with the “ability to be mistaken” [Терентьев 1988, 181], to use a wrong and unexpected turn of phrase and direct the reader’s attention to its creative potential. The mistake becomes a source of a creative performance and allows the reader to claim the creative agency necessary for improvisation.

“The ability to be mistaken” depends on the skill of “using one’s ear, not one’s head” [Терентьев 1988, 181]. In other words, the text is perceived as an auditory entity, and the sound could be divorced from the meaning. Terent’ev substantiates this thesis by “the law of poetic speech”: in poetry, “the word’s meaning is in its sound” [Терентьев 1988, 181], and “the words that sound alike mean the same things in poetry” [Терентьев 1988, 182].

Terent’ev advocates for the way of reading in which the acoustic impression determines the meaning of an utterance. He compares this way of reading with the way children master the language. “The children often stumble; but, at the same time, they are great dancers” [Терентьев 1988, 181], says Terent’ev implying that children often stumble and are mistaken about the meaning of the words because of a lack of a conventional knowledge. At the same time, chil-



dren are not scared of a natural expression with regards to physical and verbal activity and could be inventive and creative, unfettered by conventional laws and dogmas.

The law of poetic speech involves unlearning to read, as it were, or perceiving the linguistic utterance not as a container of message but as a performative, auditory event. The meaning here emerges through time, accruing new overtones with each new sound. The utterance here does not refer to the ready-made message but rather to an experience unfolding temporarily, through articulation gestures, bodily movements, associations. Para-verbal and pre-verbal context starts playing a vital role, and poetic language is reconsidered as a performative and artistic activity, involving improvisation on the part of the author and the reader.

Terent'ev's conception of poetry is supported by a series of examples, with the most illustrative ones based on a reading of Pushkin's "Eugene Onegin."

Если вслушаться в слова: гений, снег, нега, странность, постоянство, приволье, лень, вдохновение... слова, которыми восклицаются, желая характеризовать "настроение"... станет несомненно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский.

If we pay close attention to the words: genius, snow, delight, consistency, being at ease, laziness, inspiration... the words, which are used for exclamations, in order to give a description of a "mood," an impression... we will see that all these words are evoked by sonic hypnosis: Eugene Onegin, Tatiana, Olga, Lensky [Терентьев 1988, 183].

Here the poet picks up on a sonorous alliteration "n-l." Terent'ev posits that this sonic structure has its origins in the choice of a name (Onegin) and implies that this structure refers to a pre-verbal and para-verbal creative impulse. This impulse is the moment when the poet conceives of the name of the hero being mesmerized by the sound of it and the impression it connotes. "Onegin," with its emphasis on sonorous sounds, communicates a feeling of simultaneously being at ease, enjoying delight, indulging in laziness etc. That creative impulse and the sounds that convey it infiltrate the text. Sonic patterns form an almost autonomous plane of meaning used in order to invoke a certain "mood," grow the seed of a creative impulse into a fully-fledged poetic experience, rich and varied, ranging from inspiration and delight to laziness. This plane of meaning could also be considered a pragmatic dimension of the text since it is used to elicit a certain response from the reader (an experience of a mood) and establish contact with them. The reader is invited to be swept away by sonic modulations and discover an experience of delightful inspiration, relaxed creativity, and appropriate this experience.

The appropriation of a lyric experience occurs due to the improvisation on the part of the reader. For the performative experience of sonic patterns to unfold, the reader has to pay attention to the sonic patterns, often to the detriment of meaning (which becomes the key to readerly improvisation). Terent'ev in-



troduces another example to support the point, drawing our attention to the line "все те же ль вы, иные девы." One might read as "все те же *львы*" (italics – A.S.) (i.e. "the same lions" – A.S.) deliberately introducing a shift in meaning unaccounted for by the structure of the phrase and, thus, improvising while performing a reading. Developing this line of thought, Terent'ev continues:

А дальше поэт (т.е. Пушкин – А.Ш.), слуховое воображение которого поражено словом "львы", рыкает и ворчит: "узрюли (выделение Терентьева – А.Ш.) русской Терпсихоры", "устремив разочарованный лорнет", "безмолвно буду я зевать"... не буду настаивать на том, что "узрюли" означает – "ноздри льва"... но произносительный пафос этого слова...доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри.

And then, the poet, with his sonic imagination being affected by the word 'львы,' roars and grumbles: 'узрюли (Terent'ev's emphasis – A.S.) русской Терпсихоры,' 'устремив разочарованный лорнет,' 'безмолвно буду я зевать'...I would not insist that 'узрюли' means 'lion's nostrils'...yet the way this word is articulated...proves the point: a magnificent beast is looking at you, with its nostrils flared. [Терентьев 1988, 183–184].

An accidental misreading allows for a discovery of latent sonic patterns, suggestive and expressive, yielding an intense affective experience (thrilled by the presence of a beast). In order to live through that experience, the reader has to unlearn to read, to perceive the poem as if it were written in a foreign language, with its sounds being devoid of any known meaning and at the same time evocative. That resembles the way a child would interpret Pushkin's poem not being able to separate "ль" from "вы," occasionally misconstruing the utterance and arriving at a vivid image of a lion. Such a counter-intuitive, childish, improvisational way of reading leads to the proliferation of meanings, often unanticipated, experiential and affective in nature. Commenting on that way of reading, Terent'ev says:

Это не ключ к пониманию поэзии: это **отмычка** (выделение Терентьева – А.Ш.), потому что всякая красота есть **красота со взломом** (выделение Терентьева – А.Ш.).

This is not the key to understanding poetry but rather a **picklock** (Terent'ev's emphasis – A.S.), since any beauty is a **hacked beauty** (Terent'ev's emphasis – A.S.) [Терентьев 1988, 184].

Improvisation, construed as reading against the grain, reading as "hacking," does not yield a definitive interpretation (the one Shemshurin might have dreamt of). On the contrary, it opens the text up to new interpretative possibilities, unthought of by its author, expanding the range of readerly uses of the text in various contexts. Such a way of reading allows the reader to rewrite the text, re-create it in the moment of reading, conquering back the creative agency from the author.



Such an act of unlearning to read in traditional way enables reader to become more sensitive to the material dimension of the utterance, i.e. sounds of words and its look, sonic and visual rhythms, yet invisible substrates of poetic speech. Rhythms serves as a basis for creative improvisation: “Each artist has to learn until he becomes a complete fool: discoveries occur when fooling around happens. Rhythm! Rhythm! Rhythm!” [Терентьев 1988, 186], as we read in Terent’ev’s book. Rhythms of everyday movements on a means of transport change the way we think and prompt us to act in a different way: “It is the matter of regular stops occurring every minute (tram[way]), impulsive slow-downs (airplane), it is the matter of seconds adjusted to the beat of a metronome (в размерности по секундам – А.Ш.)” [Терентьев 1988, 187]. The same applies to poetry: an unorthodox sonic or visual rhythm infiltrates the reader’s mind, makes them privy to a certain emotional and bodily experience as a basis for improvisation.

Poems, so-called “nonsense tools,” figure as exemplary texts for exercises in improvisation. They are prefaced by the statement that “[a]ll that has been said above about mistakes, craftsmanship, sound, rhythm will form a basis for the future school of poetry that is now at 41° in Tiflis, replacing futurism” [Терентьев 1988, 189].

One of the most illustrative examples is the sixteenth poem, the twelfth tool [Терентьев 1988, 208]. On the page, we see a few words: “rewrite” (“переписать”), “re-read” (“перечитать”), “cross out” (“перечеркнуть”), “change place” (“переставить”), “imitate” (“перенять”), “jump” (“перепрыгнуть”). Put together, these words seem to refer to a writerly procedure: rewrite the text, cross out what seems to be unnecessary, swap some words, imitate someone else’s technique and then transcend it (“jump”), avoid the influence.

The graphic rhythm of the text functions as a superstructure evoking a string of additional meanings. All the words share the same capital letter (“П”); also, one might see graphic accents within each word, i.e. capitalized letters in the middle of the word (“ПЕрeпиCaТЬ,” “ПeрeЧиTaть,” “ПeрeчePкнУть,” “пeрeСтaВить,” “ПeрeНЯть,” “ПePepЬгнУть и УДРАТЬ”). The emphasis on a common capital letter, “П,” makes the poem look like a list of random words on a draft. It reminds of looking for a rhyming word when a set of words is written on a page in a column so that the poet could try each word and make a choice. The visual rhythm, modeled by graphic accents, makes the reader stop from time to time and enhances the sonic rhythm. A certain irregularity of the visual rhythm corresponds to an irregularity marking the sonic rhythm (see the scheme below; / – a stressed syllable, _ – an unstressed syllable):

/ _ _ /
/ _ _ /
/ _ _ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ / _ _ _ /



The first three lines (“переписать,” “перечитать,” “перечеркнуть”) correspond to the same rhythmic pattern (a dactyl plus a stressed syllable). Each of these lines refers to an element of poetic routine (first, one re-writes the text, second, one re-reads the text, then, one crosses out the lines). In the fourth line, referred to by the word “to swap,” “to replace,” “to change” (“переставить”), the rhythm changes (two trochees), and in accordance with that the poet “changes” the stressed syllables. The same pattern might be observed in the fifth line (“to imitate”) as if the line indeed imitated rhythmically the previous line. In the last line, we have two trochees followed by anapestic tetrameter so that the regular rhythmic pattern breaks down. The speaker seems to “transcend” (“перепрыгнуть”) the conventions of rhythm. Thus, the rhythmic irregularity models the creative process vaguely connoted by the words of the poem.

The visual rhythm does not mirror the sonic rhythm yet functions as an addition, highlighting sonic pattern that might have been latent had it not been for the visual accompaniment. In the first, third and fifth lines the first “e” in “пере” is capitalized (“ПЕрeпиCaТЬ,” “ПЕрeчePкнУть,” “ПЕрeНЯть”). In the second, fourth and sixth the same letter is not capitalized (“ПeрeЧиTaть,” “ПeрeСтaВить,” “ПePepЬгнУть”). One might speculate whether such a variation in odd and even lines is related to rhythmic variation.

This irregularity could be traced throughout the text if we pay attention to the capitalized letters in the middle and at the end of the words (see the scheme below; / – a capitalized letter, _ – a regular letter, the first letter is not taken into account)

/ _ _ _ / /
_ _ _ / / _ _
/ _ _ _ / / / _
_ _ _ / / / /
/ _ _ // _
/ _ _ / _ _ _ / /// _ _

Here we might observe an absence of regular visual rhythmic patterns. However, that absence appears to be productive as the reader projects a meaning onto it, revealing a link between the visual rhythm and the variance in sonic patterns. Irregularity might be seen as a site of potential interpretations and meaning choices, a dimension filled with possible readings, each of which could be actualized by an attentive reader. Such a reader is the reader who has successfully mastered unlearning to read. As the result of that, this reader pays attention to marginal, epiphenomenal aspects of the text improvising and turning this poem into a meaningful utterance.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Бобринская Е.А. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Авангард-



ное поведение. Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля в Санкт-Петербурге. СПб., 1998. С. 49–62.

2. Иоффе Д.Г. Прагматика и жизнотворчество (еще раз о концепции авангарда у М.И. Шапира) // *Philologica*. 2012. Vol. 9. № 21-23. С. 405–421.

3. Катанян В.А. «Об умереть не может быть и речи!» // Алексей Кручёных в свидетельствах современников / сост. С. Сухопаров. München, 1994. С. 53–57.

4. Кручёных А.Е. «Мир затреплет, а голова моя уже изрядно». Письма А.А. Шемшурину и М.В. Матюшину. М., 2012.

5. Никольская Т.Л. Авангард и окрестности. СПб., 2002.

6. Никольская Т.Л. Фантастический город. Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000.

7. Терентьев И.Г. 17 ерундовых орудий // Терентьев И.Г. Собрание сочинений / сост., подг. текста М. Марцадури, Т. Никольской. Bologna, 1988. С. 179–213.

8. Фещенко В.В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.

9. Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Vol. 2. № 3-4. С. 135–143.

10. Шемшурин А.А. Железобетонная поэма // Стрелец: Сб. 1-й / Под. ред. А. Беленсона. Пг., 1915. С. 165–170.

11. Шемшурин А.А. Футуризм в стихах Брюсова. М., 1913.

12. Швец А.В. Стихокартины В. Каменского: перформативный жест и его материальное воплощение // *Новый филологический вестник*. 2020. № 2 (53). С. 228–238.

13. Chikhradze M. A City of Poets: The Cultural Life of Tbilisi 1910–1930 // *Modernism/modernity*. 2014. Vol. 21. № 1. P. 289–305.

14. Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics // *New Literary History*. 1970. Vol. 2. № 1. P. 123–162.

15. Iser W. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, 1993.

16. Radway J. *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*. Chapel Hill; London, 1997.

17. Radway J. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill; London, 2009.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Chikhradze M. A City of Poets: The Cultural Life of Tbilisi 1910–1930. *Modernism/modernity*. 2014, vol. 21, no. 1, pp. 289–305. (In English).

2. Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics. *New Literary History*, 1970, vol. 2, no. 1, pp. 123–162. (In English).

3. Ioffe D.G. Pragmatika i zhiznetvorchestvo (eshche raz o kontseptsii avangarda u M.I. Shapira) [Pragmatics and Life-Creation (Once More on M.I. Shapir's View of Avant-Garde)]. *Philologica*. 2012, vol. 9, no. 21–23, pp. 405–421. (In Russian).

4. Shapir M.I. Esteticheskiy opyt XX veka: avangard i postmodernizm [Aesthetic



Experience of the 20th Century: Avant-garde and Postmodernism]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3–4, pp. 135–143. (In Russian).

5. Shvets A.V. Stikhokartiny V. Kamenskogo: performativnyy zhest i ego material'noye voploshcheniye [Kamensky's Poem-Paintings: Performative Gesture and Its Material Embodiment]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 2 (53), pp. 228–238. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Bobrinskaya E.A. Zhest v poetike rannego russkogo avangarda [The Gesture in Russian Avant-Garde Poetics]. *Avangardnoye povede-niye. Sb. materialov nauch. konf. Kharms-festivalya v Sankt-Peterburge* [Avant-Garde Behavior. Proceedings of Kharms-Festival in Saint-Petersburg]. St. Petersburg, 1998, pp. 49–62. (In Russian).

7. Katanyan V.A. “Ob umeret' ne mozhet byt' i rechi!” [“There Can't Be Any Question of Dying!”]. *Aleksey Kruchenykh v svidetel'stvakh sovremennikov* [In Memoriam Alexei Kruchenykh]. München, 1994, pp. 53–57. (In Russian).

(Monographs)

8. Feshchenko V.V. *Laboratoriya logosa. Yazykovoy eksperiment v avangardnom tvorchestve* [Logos Laboratory. Language Experiment in Avant-Garde]. Moscow, 2009. (In Russian).

9. Iser W. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, 1993. (In English).

10. Kruchenykh A.E. “Mir zatreshchit, a golova moya uzhe izryadno”. *Pis'ma A.A. Shemshurinu i M.V. Matyushinu* [“The World Is Going to Crumble, and I am Going Mad”. Letters to A.A. Shemshurin and M.V. Matyushin]. Moscow, 2012. (In Russian).

11. Nikol'skaya T.L. *Avangard i okrestnosti* [Avant-Garde and Its Environment]. St. Petersburg, 2002. (In Russian).

12. Nikol'skaya T.L. *Fantasticheskiy gorod. Russkaya kul'turnaya zhizn' v Tbilisi (1917–1921)* [The Fantastic City. Russian Cultural Life in Tbilisi (1917–1921)]. Moscow, 2000. (In Russian).

13. Radway J. *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*. Chapel Hill; London, 1997. (In English).

14. Radway J. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill; London, 2009. (In English).

15. Shemshuchrin A.A. *Futurizm v stikhakh Bryusova* [Futurism in Bryusov's Poems]. Moscow, 1913. (In Russian).

Anna V. Shvets, Lomonosov Moscow State University.

M.A. in Philology (MSU), M.A. in Comparative Literature, (University of Georgia, Athens, GA, USA), Ph.D. Graduate, Discourse and Communication Department at MSU.

E-mail: ananke2009@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511



Швец Анна Валерьевна, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Магистр филологии (МГУ), магистр в области «Сравнительное литературоведение» (Университет Джорджии, Атланта, Джорджия, США), выпускник аспирантуры кафедры общей теории словесности МГУ.

E-mail: ananke2009@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511



Нарратология *Narratology Studies*

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00095

А.Е. Агратин, А.В. Корчинский, Е.Ю. Моисеева, В.И. Тюпа (Москва)

СТРАТЕГИИ ПРЕОДОЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАРРАТИВАХ*

Аннотация. Репрезентация социокультурных рисков – характерная особенность русской художественной литературы. Наиболее серьезной опасностью, в той или иной мере затрагивающей все сферы жизни общества, писателям виделась потеря идентичности (личностной, национальной, классовой и т.д.). Пафос тревоги, однако, не единственная черта «алармических» повествований, ставящих также вопрос о стратегиях преодоления угроз. Такие стратегии подразделяются на акционные (внешняя активность субъекта противодействия угрозам) и инакционные (внутренняя активность). Данная дихотомия в свою очередь включает в себя ряд частных стратегий, образующих оппозиционные пары: агональная (явная борьба с угрожающими факторами) – стоическая (жертвенное неподчинение); проективная (изменение миропорядка) – консервативная (противоборство дестабилизации жизненного уклада); мобилизационная (экстравертное самопозиционирование субъекта, концентрация ресурсных возможностей личности или коллектива как ответ на возникающие вызовы) – иллюминативная (интroversивная позиция, конструктивное погружение контрагенса угрозы в свой внутренний мир). В статье рассматриваются произведения XIX – XX вв. («Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Бесы» Ф.М. Достоевского, «Время, вперед!» В.П. Катаева, «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака и др.), на примере которых показана специфика реализации перечисленных стратегий в фикциональных нарративах. Предложенная в работе типология обладает большим теоретическим потенциалом и, вероятно, может выступить в роли универсальной исследовательской парадигмы, служащей изучению самых разных социокультурных угроз. В отношении художественного дискурса наиболее значимой представляется иллюминативная стратегия, коррелирующая с задачами литературного творчества (озарение, просветление читательского сознания, обретение им целостного духовного самоопределения).

Ключевые слова: социокультурные угрозы; стратегия; преодоление; нарратив; художественная литература.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

A.E. Agratin, A.V. Korchinsky, E.Yu. Moiseeva, V.I. Tiupa (Moscow)

Strategies of Overcoming in Artistic Narratives**

Abstract. Representation of socio-cultural risks is a typical feature of Russian fiction. Writers saw the loss of identity (personal, national, class, etc.) as the most serious danger affecting all spheres of society to one extent or another. However, the pathos of anxiety is not the only feature of the “alarming” narratives, which also raises the question of strategies for overcoming threats. Such strategies are subdivided into actional strategies (external activity of the subject of counteracting threats) and inactional strategies (internal activity). This dichotomy, in turn, includes a number of special strategies that form opposition pairs: agonal one (an explicit struggle with threatening factors) and stoic one (sacrificial insubordination); projective one (change of the world order) and conservative one (antagonism to destabilization of the way of life); mobilization one (extroverted self-positioning of a subject, concentration of resource possibilities of a person or a collective as a response to emerging challenges) and illuminative one (introverted position, constructive immersion of the counteragent of threat into his or her inner world). The article deals with the works of the 19th – 20th centuries (*The Captain's Daughter* by A.S. Pushkin, *Demons* by F.M. Dostoevsky, *Time, Forward!* by V.P. Kataev, *Doctor Zhivago* by B.L. Pasternak, etc.), by the example of which the specifics of realization of these strategies in fictional narratives are shown. The typology proposed in this article has great theoretical potential and is likely to serve as a universal research paradigm serving the study of a variety of socio-cultural threats. As far as artistic discourse is concerned, the most significant appears to be the illuminative strategy, which correlates with the tasks of literary creation (enlightenment of the reader's consciousness, acquisition of integral spiritual self-identification).

Key words: socio-cultural threats; strategy; overcoming; narrative; fiction.

Русская художественная литература, в особенности романная, начиная от первых нарративных проб Н.М. Карамзина характеризуется осязаемой тревожностью. В большинстве своем она чутко улавливает социокультурные угрозы и риски, предупреждает о них, а нередко и предлагает пути и средства их преодоления.

Пожалуй, со всей остротой эту особенность отечественной словесности осознал и выразил Ф.М. Достоевский в своей пушкинской речи. При этом, будучи сам творцом, он оперировал не отвлеченными «идеями», а характерами, сюжетными ситуациями, событийными интригами – тем, что в наше время именуется нарративными структурами. А главное – ключевую угрозу общенациональному благу он усматривал в утрате русскими людьми личностной идентичности.

На взгляд Достоевского, А.С. Пушкин в фигурах Алеко и особенно Онегина раскрыл характер «исторического русского страдальца», сформировавшийся в «оторванном от народа обществе нашем». Такой человек

«в своей земле сам не свой <...> оторванная, носящаяся по воздуху былинка». В противоположность Татьяне, у которой «есть нечто твердое и незыблемое, на что опирается ее душа», Онегин – душа безопорная. «Надобно же понимать всю суть этого характера»: он – «вечный скиталец», даже в своем родовом гнезде, «в сердце своей родины, он конечно не у себя, он не дома».

Достоевский небезосновательно видит в таких характерах великую опасность безоглядной революционности. Неукорененный в народной почве скиталец легко становится «искателем мировой гармонии», способным безответственно «обагрять свои руки кровью». Предотвращение подобной угрозы Достоевский видит в обретении социокультурной идентичности: «Стать настоящим русским, стать вполне русским». «Русское решение вопроса», по Достоевскому, состоит в следующем: «Смирись, гордый человек <...> найди себя в себе <...> усмиришь себя – и <...> поймешь, наконец, народ свой и святую правду его».

Нас интересует не почвенническая идеология Достоевского, а его проницательное внимание к проблематике *личностной идентичности*. Это специфический для художника угол зрения на «алармическую» проблематику социокультурных угроз. Занимаясь прямым обсуждением и решением общественных проблем, искусство перестает быть эстетической деятельностью, становится публицистикой. Оставаясь же художественным творчеством, оно всегда имеет дело с человеческими индивидуальностями, разворачивая некие модели присутствия личностного «я» в мире. Искусство слова никогда не рассказывает о войне или о любви – только о человеческом «я» на войне или в любви.

При этом Достоевский обозначил наиболее предпочтительную для него стратегию преодоления угрожающего кризиса субъектной идентичности: *усмири себя*. Однако российская художественная словесность знает и иные антикризисные стратегии.

Прежде всего, следует разграничить **акционные** стратегии, предполагающие внешнюю активность противодействия угрозам, и стратегии **инакционные**, внутренне активные. Именно такую предлагал Достоевский.

Простейший случай акционного противодействия – **агональная** стратегия явной борьбы с открытым вторжением угрожающих факторов в стабильный жизненный уклад существования. Диаметрально противоположна агональности **стоическая** стратегия «непротивления злу насилием». Это стратегия инакционная, предполагающая внутреннее противостояние угрозе без внешнего противоборства; это жертвенное неподчинение.

Наглядным примером для демонстрации соотносительности двух выделенных стратегий может служить «Капитанская дочка», уже эпиграфом своим сигнализирующая о своей интриге как интриге чести.

Категория чести – одна из наиболее ранних форм субъектной идентичности. На протяжении многих веков субъект существования, претерпевший «бесчестие», не сохранивший или не отстаивший свою честь, утрачи-

** The work was done with the financial support of the grant of the Russian Science Foundation (project no. 17-78-30029).



вал самоидентичность, лишаясь достойного для себя места в миропорядке.

Ко времени возникновения «Капитанской дочки» представления об идентичности социального субъекта не только в европейской, но и в русской культуре существенно усложнились. Концепт идентичности раздваивается на социально-статусную идентичность, аналогичную средневековому понятию чести, и самоидентичность человеческого достоинства личности («Я забываю в нем человека», – восклицал Карамзин по поводу соворотителя бедной Лизы Эраста).

Это разные векторы идентификации. Социально-статусная идентичность удостоверяется другими, признающими или не признающими социальный статус данной личности. Индивидуально-личностная самоидентичность удостоверяется самим субъектом, стремящимся во всем многообразии жизненных ситуаций сохранять верность себе. В европейском и в российском общественном сознании конца XVIII – начала XIX веков формируется социокультурный императив «быть самим собой», не утрачивая своего самобытного «я» в коллизиях все более усложняющихся статусно-ролевых отношений между людьми Нового времени.

Для героев пушкинского произведения ценности корпоративной чести и присяги все еще остро актуальны, но одновременно здесь актуализируется идентичность личной самости, переживаемая как *человеческое достоинство* субъекта жизни. Утрата этого внутреннего достоинства переживается личностью как непростительная вина перед самим собой.

Пугачев легко принимает на себя чужой статус «государя», но не благодарит Гринева за пожалованный заячий тулупчик (о котором никто из приспешников самозванца не знает) означало бы для Пугачева уронить себя в своих собственных глазах. Этой коллизией идентичностей и порождается, по сути дела, вся последующая история Гринева.

Готовностью к смертной казни и отказом поцеловать Пугачеву руку вчерашний мальчик Гринев достигает социально-статусной идентичности, не уронив своей дворянской чести. Этическая значимость этой сцены недвижимого стояния перед протянутой рукой Пугачева очевидна: бездействие как стоическое преодоление угрозы бесчестия. Приглашая впоследствии Гринева за стол, Пугачев удостоверяет обретенную молодым человеком социальную идентичность, произнося: «Добро пожаловать; честь и место...»

Но примкнуть к Пугачеву для героя означало бы утрату им этой самой идентичности: «Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу». Преодоление возникшей не физической уже угрозы гибели, а социокультурной угрозы бесчестия осуществляется не путем противоборства, а путем жертвенного неподчинения: «Голова моя в твоей власти: отпустишь меня – спасибо; казнишь – Бог тебе судья».

К аналогичной стратегии поведения Гринев прибегает, отказываясь оправдываться перед комиссией. Поначалу Гринев «отвечал с негодованием <...> был глубоко оскорблен словами гвардейского офицера и с жаром начал свое оправдание» (агональная стратегия). Но когда он оказался вы-



нужденным для оправдания предавать публичному суду интимную сторону своей жизни, то есть вместо защиты девичьего достоинства Маши пользоваться ею для собственной защиты, Гринев «почувствовал непреодолимое отвращение» к суду и отказался отвечать на дальнейшие вопросы. Это очередной жест стоического бездействия ради сохранения честного «я» (а не честного имени), ради неутраты индивидуального человеческого достоинства. Именно в этом они оказываются едины с Пугачевым. В этом и состоит глубинная художественная мотивировка столь невероятных уз, связавших двух столь различных во многих отношениях людей.

Чтобы остаться «самим собой» Гринев вынужден пренебречь своим общественным статусом. Поэтому для разрешения возникшего кризиса идентичности только «милости, а не правосудия» просит Маша у императрицы. И только неофициальный, индивидуально-личностный, человеческий контакт не с императрицей, а с частным человеком – с «дамой», в которой все «неволью привлекало сердце и внушало доверенность», позволяет героине восстановить официальную, сословно-дворянскую честь Гринева.

В ожидании штурма Белогорской крепости Гринев первоначально занимает агональную позицию автогероизации: «Я воображал себя ее <Маши> рыцарем. Я жаждал доказать, что был достоин ее доверенности, и с нетерпением стал ожидать решительной минуты». После воинского поражения избавленный от петли Гринев, отказываясь целовать руку Пугачеву, переходит к позиции жертвенного неповиновения: «Но я предпочел бы самую лютую казнь такому подлому унижению». Ранее агональная стратегия «честного» поведения (отстаивания женской чести) приводит Гринева к вызову им Швабрин на дуэль. Знаменательно, что дуэль оканчивается неудачно для ее зачинщика.

Это общее место («топос») для русской классической литературы. Погибший Ленский был инициатором дуэли с Онегиным; неудачливый Сильвио намеренно спровоцировал графа Б. на оскорбление, чтобы вызвать его на дуэль; гибнет Грушницкий, вызвавший Печорина; Павел Петрович Кирсанов, получающий ранение на дуэли с Базаровым, сам ее инициировал; наконец, в повести Куприна «Поединок» дискредитируется сама идея официального отстаивания чести в агональной форме дуэли.

Своего рода исключением, подтверждающим правило, предстает дуэль Пьера Безухова с Долоховым. Несведущий в стрельбе дуэлянт, вызвавший «бретёра», должен был погибнуть или, во всяком случае, проиграть поединок, но он его выигрывает. Однако всмотримся в обстоятельства этого столкновения самолюбий.

Во-первых, Долохов явственно провоцирует Пьера и является, по сути дела, истинным зачинщиком дуэли. Во-вторых, Долохов отправляется на дуэль «с твердым намерением убить», тогда как жест вызова, совершаемого Пьером, но не органичного для него, мотивирован сугубо негативно: «<...> что-то страшное и безобразное <...> овладело им». При этом удачный исход дуэли не восстанавливает самоидентичность героя, а, напро-



тив, разрушает ее: «Как будто в голове его свернулся тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь».

Судя по литературным нарративам, этос стоической стратегии верности себе (внутренним основам своего существования) для российской ментальности глубоко органичен. Во всяком случае, удачливый дуэлянт, подобный д'Артаньяну, никогда не становится здесь центральным героем.

С приведенными литературными примерами можно сблизить несколько масштабных исторических аналогий: старообрядчество протопопа Аввакума; тактика отступления и оставления Москвы в войне 1812 года; непокорное стояние на Сенатской площади декабристов, не присягнувших новому царю; позиция многих шестидесятников (таких как Окуджава, например), не примкнувших ни к советскому официозу, ни к активному диссидентскому движению. По всей видимости, не случайно сюжеты мщения (как в «Графе Монте-Кристо») редки и малопродуктивны для отечественной классической словесности.

Иное дело – советская проза о войне, нарративно осваивавшая исторический период, который с неизбежностью требовал ратного преодоления военной угрозы.

Вообще агональная стратегия противодействия угрозам находит ожидаемо широкое применение в соцреалистических нарративах. Один из наиболее ярких примеров – роман Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934). Мир этого произведения полностью построен на символах и метафорах конфликта и вражды. С самого детства герой книги, Павел Корчагин, борется с реальными и воображаемыми противниками: с попом отцом Василием, учителем закона Божьего, с мальчишкой-сменщиком на работе в пристанционном буфете, с высокомерными сверстниками – детьми богатых родителей, с врагами на Гражданской войне, с бюрократами в партии, с собственными чувствами к Рите Устинович, с болезнью... Бытие героя во всех его проявлениях оказывается тотальной угрозой. Враги и предатели обнаруживаются повсюду – в прямом и переносном смысле.

Даже части своего тела, ослабевающие в ходе прогрессирующего заболевания (оно подробно описывается во второй части романа), он определяет в терминах боя, сражения: «Жизнь продолжает меня теснить на фронте борьбы за здоровье. Получаю удар за ударом. Едва успеваю подняться на ноги после одного, как новый, немилосерднее первого, обрушивается на меня... Отказалась подчиниться левая рука. Это было тяжело, но вслед за ней изменили ноги...». Сама жизнь воспринимается героем (и автором) как постоянная борьба – революционная, военная, политическая, экзистенциальная, бытовая, даже физиологическая. Агональные мотивы определяют и внутренний мир персонажа – слабости, страхи, сомнения в себе, моменты отчаяния и т.п. рассматриваются как враждебные чувства, ослабляющие героя в его милитарном бытии. Личностную самоактуализацию он связывает со стремлением найти «свое место в железной схватке за власть». Даже выход написанной им в финале романа книги смертельно больной Корчагин рассматривает как возвращение «в строй и к жизни» –



«с новым оружием». Таким образом, агональная стратегия реализуется в тексте Островского не только на событийном уровне, но и на всех уровнях организации произведения – от этоса рассказывания до речевого строя.

Каждая из выявляемых стратегий преодоления не просто направлена на угрозу как некоторую «объективную» данность, но обязательно включает в себя базовое представление, определенный воображаемый конструкт угрозы, которую данная стратегия призвана преодолеть. Поэтому та или иная стратегия, как правило, связана с определенным набором угрожающих факторов.

Так, **проективная** и **консервативная** стратегии, принадлежащие наряду с агональной к числу акционных, образуют оппозицию не только по способу реагирования на угрозу, но и по характеру агенса, структуры и социокультурной природы самой угрозы. В рамках проективной стратегии в качестве рисков обнаруживают себя стагнация, общественная пассивность, несправедливость, угрожающая правам и свободам человека, социальная и моральная деградация, оправдываемая во имя стабильности, безопасности и сохранения существующего порядка. И наоборот, реализатор (контрагенс) консервативной стратегии усматривает угрозу в дестабилизации, утрате моральных ориентиров, в размывании проверенных временем моделей мышления и поведения, в нарастании социальной конфликтности и т.д.

Проективная стратегия в широком смысле подразумевает активную преобразовательную деятельность персонажа – контрагенса угрозы, – направленную на ее преодоление. Эта стратегия связана с картиной мира, в рамках которой угроза объясняется несовершенством существующего миропорядка, изменение которого может привести к улучшениям, а отсутствие инноваций – к остановке развития и, следовательно, к воспроизводству злокачественных установлений. Новизна здесь не является самоцелью, но при этом культивируется как универсальное средство решения проблем.

Проективная стратегия может реализовываться в двух основных формах. Во-первых, это производство идеальных (невозможных сегодня или возможных только теоретически) моделей будущего. Это могут быть масштабные социальные утопии, затрагивающие все стороны жизни и даже подразумевающие антропологическую революцию (сотворение «нового человека»), или же конкретные проекты тех или иных преобразований: новый брак, новый быт, новая мораль, новые стратегии персональной идентичности, в корне меняющие самую суть этих явлений.

Во-вторых, это экстраполяция в (недалекое) будущее положительных тенденций прошлого и настоящего, новые решения насущных проблем, вытекающие из существующих предпосылок и возможные уже сегодня или в ближайшее время. Например, в романе «Что делать?» Н.Г. Чернышевского деспотичной матери Веры Павловны оказываются свойственны «разумный эгоизм» и «реализм» новых людей, хотя и в искаженных «старым порядком» формах; религиозность Ниловны в романе М. Горького



«Мать» дает ей возможность принять активизм сына и самой влиться в революционное движение.

Однако главное в романном нарративе проективного типа не столько описание самих выдвигаемых инноваций, сколько трансформационный порыв, захватывающий и героев, и сам изображаемый мир.

С этим связана специфика наррации: прагматика проективного нарратива, как правило, заключается в «проектировании» читательского сознания, целенаправленном художественно-идеологическом воздействии на читателя и убеждении его не только в возможном и необходимом, но и в неизбежном и уже происходящем преобразовании реальности. Поведенческим образцом становится герой, испытывающий на себе угрозу стагнации, архаизации, опошления и выхолащивания собственной субъектности и преодолевающий эту угрозу путем последовательной реализации проекта, заложенного в основание романной «истории».

В случае Чернышевского основу занимающей нас стратегии составляет рациональное усилие объяснения событий себе и другим – этим заняты, прежде всего, Лопухов, Рахметов и отчасти Кирсанов. Вера Павловна склонна не только к рациональному, но и к интуитивному познанию переживаемого становления нового мира – через сновидения и сложные эмоциональные состояния. В случае Горького фактором преодоления угрозы является исключительно внерациональное постижение – усилие материнского сердца, эмоциональная эмпатия по отношению к новому, несущему «правду».

Консервативная стратегия подразумевает активную деятельность по противоборству дестабилизации жизненного уклада, составляющего, по мнению субъекта этой деятельности (контрагенса угрозы), устойчивую традицию – систему ценностей, норм и принципов, унаследованных от предшествующих поколений и составляющих «естественный порядок вещей». Консерватизм эпохи модерна – одна из «модерных» идеологий, направленных против крайностей модернизации. Эта стратегия, хотя и альтернативна по отношению к проективной, но при этом также предполагает развитие и изменение мира. Однако ход времени здесь зависит от логики, заданной традицией и обеспечиваемой преемственностью «старого» и «нового». Эта преемственность не допускает революционных разрывов в ткани исторического времени, предпочитая подчиненное глубинной эволюционной логике разрывание личной и общественной истории.

В качестве угрозы здесь мыслятся не любые проекты и перемены, но лишь те, которые потенциально могут привести к эрозии гипотетического «векового порядка», вызвать ослабление или даже крах традиционных установлений, что рассматривается как разрушение социального и культурного мира как такового. Консерватор ратует за проверенные средства в решении проблем, не доверяя сомнительным новшествам.

В координатах художественного нарратива эти свойства консервативной стратегии характеризуются следующими чертами: 1) герой (контрагенос угрозы) является не пассивным «охранителем», он занят активным



поиском себя, построением собственной идентичности (романные нарративы консервативного типа активно используют в целом весьма «прогрессивистскую» жанровую форму романа воспитания); 2) субъект действия и субъект наррации характеризуются крайним критицизмом по отношению к разного рода инновационным идеям и их носителям (современные исследователи даже предполагают, что русский консервативный роман 1860-х гг. породил специфическую нарративную форму, противоположную «роману идей» (roman à thèse) – «роман опровержения идей»); 3) пафос и этос наррации, выстроенной в логике данной стратегии, подразумевают острое переживание надвигающейся катастрофы, а также – опасной таинственности, окутывающей происходящие события, чему часто соответствуют конспирологические мотивы, объясняющие угрозы действием «скрытых сил», которым приписывается сознательная и последовательная злонамеренность.

Яркий пример консервативной стратегии – роман «Бесы» Ф.М. Достоевского.

Во-первых, в нем имеют место несколько сюжетных линий, связанных с трансформацией идентичности героя, проблематизирующего проективный способ мышления и жизненного поведения – путь С.Т. Верховенского, Шатова, Ставрогина. Однако наиболее состоятельной оказывается «воспитательная» линия героя-нарратора Антона Лаврентьевича Г-ва, меняющего свои убеждения по ходу действия и по ходу рассказывания истории.

Во-вторых, в романе осуществляется радикальная деконструкция революционных «новых идей» и намерений политических авантюристов. Причем наиболее сильным аргументом является не только духовная извращенность «теорий» и проектов Верховенского-младшего, Кириллова, Шигалева, того же Шатова, но их «фантастичность», принципиальная непримиримость с реальностью («естественным ходом вещей»).

Наконец, в «Бесах» выстраивается картина социального мира, пронизанного тайнами и слухами, за которыми стоят всепроникающие разрушительные силы, вызывающие смутное предчувствие приближающегося конца света (финальные сцены романа напрямую связывают происходящее с Апокалипсисом Иоанна Богослова).

Черты консервативной стратегии можно обнаружить в романе «Петербург» Андрея Белого, в «Белой гвардии» М.А. Булгакова, а ее пародийную инверсию – в «Мелком бесе» Федора Сологуба. Зарождение данной стратегии может быть отмечено в «Отцах и детях» И.С. Тургенева (линия Николая Петровича и Аркадия, примиряющая «старое» и «новое»).

Еще одну пару альтернативных стратегий составляют **мобилизационная** (одна из акционных) и **иллюминативная** (инакционная). Обе эти стратегии определяются в первую очередь фигурой контрагенса, потенциалом самого субъекта противостояния угрозе, вне его прямого противостояния с агенсом (агональная и стоическая стратегии) или существующим миропорядком (консервативная и проективная стратегии). В этом смысле перед нами наиболее глубокие механизмы сохранения идентичности: пер-



сонаж должен разобраться в себе самом, чтобы сберечь свое «я».

Мобилизационная стратегия довольно широко представлена в жанре советского производственного романа. Один из наиболее показательных примеров – «Время, вперед!» В.П. Катаева. В центре повествования – один день из жизни стройки на Урале, участники которой стремятся превзойти харьковский рекорд по количеству замесов бетонного раствора. Отставание переживается ими как угроза *стагнации*. Для героев произведения это вопрос их *коллективной идентичности* – каждый смотрит на себя с точки зрения вклада в общее дело и, по большому счету, именно в нем обнаруживает свою индивидуальность.

Такая диалектика общего и частного символически передана в сцене, где беллетрист Георгий Васильевич, приехавший на стройку в поисках новых сюжетов, наблюдает за происходящим из окон гостиницы. Вначале писатель видит «маленькие человеческие фигурки», но сквозь бинокль начинает различать лица, позы, движения: «Общее уступило место частному. Фигурки людей неподвижно разошлись, увеличиваясь до своего настоящего человеческого роста и цвета, и вышли из неподвижности».

Единственный способ вырваться вперед и утвердиться в качестве жизнеспособной команды – концентрация *ресурсных возможностей* коллектива, что очень хорошо понимает руководитель шестого участка Маргулиес. Он беспрестанно рассчитывает *количество* секунд, минут, часов, замесов, людей, материалов, необходимых для достижения желаемого результата. Персонаж пробуждается раньше будильника, стараясь как можно быстрее и вместе с тем тщательнее подготовиться к решению предстоящей задачи, в кратчайшие сроки аккумулировать силы трудящихся под его руководством людей.

Главным «врагом» коллектива оказываются вовсе не «харьковские бетонщики», а время – безличный, а потому куда более грозный противник, от которого исходит угроза стагнации. Показанный в романе производственный подвиг не агональная борьба за превосходство над равновеликим «конкурентом», а попытка превзойти самих себя – иначе подчинить «стихию» невозможно. Именно о контроле над временем мечтают герои. Эта жизненная программа передается Катаевым в виде ряда кратких «формул». Они репрезентируют стиль всего произведения: динамика развертывания текста – резкие «скачки» от одного предложения к другому – коррелирует с сюжетным движением: «Время сжато. Оно летит. Оно стесняет. Из него надо вырваться, выпрыгнуть. Его надо опередить».

Может возникнуть впечатление, что границы между мобилизационной и агональной стратегиями довольно зыбкие: дух состязательности присутствует и в ситуации дуэли, и в производственном порыве катаевских персонажей (неслучайно этот порыв с легкой руки Налбандова именуется ими «французской борьбой» – в тех случаях, когда форсирование темпов работы встречает сомнение или категорический отказ). Но в рамках авторской картины мира агональная стратегия имеет целью удовлетворение только личных интересов, а потому ложна. Например, «карьерист» Мося



рассматривает стройку как способ прославиться: «Но какая смена будет бить рекорд? И когда? В этом все дело. Тут вопрос личного, Мосиного, самолюбия».

Заблуждение персонажа во многом обусловлено тем, что мобилизационная стратегия изначально ориентирована на самопроявление – она *экстравертна* по своей сути. Концентрация ресурсов не имеет смысла, если за ней не последуют соответствующие действия. При этом такого рода активность распространяется *экстенсивно*, охватывает все новых и новых участников социальной жизни, что неизбежно ведет к укреплению связей между ними, а это уже залог сохранения не только коллективной, но и *исторической* идентичности. Такова теория секретаря редакции Тригера, полагающего, что «повышение производительности одного хотя бы механизма <...> влечет за собой хоть и маленькое, но безусловное повышение темпа всей системы в целом, то есть в известной мере приближает время социализма».

Реализация мобилизационной стратегии невозможна без *лидера*, за которым устремляются люди, обнаруживая в нем своего *героя* – он не отделен от коллектива и вместе с тем является самым ярким его представителем. В романе эта роль отводится Маргулиесу, наделенному подчеркнута «богатырскими» чертами. Руководитель участка физически и морально вынослив (пренебрегает отдыхом, едой), полностью отдается исполнению предназначенной ему миссии. Близок к Маргулиесу по «силе» и самоотверженности прораб Корнеев, который не спал сутки, но продолжает управлять стройкой, пьет из ведра воду, не обращая внимания на «сильный привкус медицинского бинта», сосредотачиваясь исключительно на деле. Подобную выдержку обычно проявляют на поле боя. Неслучайно Катаев сравнивает стройку с войной, в ходе которой «новобранцы становились бойцами, бойцы – героями, герои – вожаками». Характерно, что в романе есть и *антигерой* – Налбандов. Он ненавидит Маргулиеса и всячески пытается его дискредитировать. Однако Маргулиес борется не с ним (что привело бы к агональной стратегии), а со временем.

Мобилизационная стратегия имеет место отнюдь не только в историях о коллективе. Центральный персонаж последнего рассказа А.П. Чехова «Невеста» – Надя Шумина. Героиня начинает воспринимать до сей поры привычную мещанскую среду как реальную угрозу личностной самоактуализации. Стимулом для подобной переоценки прежних идеалов (удачное замужество – важнейший из них) оказывается общение с Сашей, гостем из Москвы (он выступает в амплуа того самого лидера, образцом которого в романе Катаева служит Маргулиес). Александр Тимофеич настроен против старых порядков и убеждает свою молодую знакомую в необходимости «перевернуть жизнь» – распрощаться с семьей, с перспективой удачного брака и отправиться учиться. Призыв героя к скорейшим переменам созвучен речам лидеров социалистического строительства, хоть и снабжается менее очевидными идеологическими импликациями: «Только просвещенные и святые люди интересны, только они и нужны. Ведь чем



больше будет таких людей, тем скорее настанет царствие божие на земле. От вашего города тогда мало-помалу не останется камня на камне <...>. И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди...».

В отличие от рассмотренной выше проективной стратегии усилия контрагенса угрожающей деградации жизни направлены не на преобразование обстоятельств, а на самое себя. Перед Надей встает задача найти в себе скрытые эмоциональные и нравственные ресурсы (мобилизоваться), чтобы стать частью нового мира, чуждого отживающим представлениям о комфорте и семейном благополучии. После «революционного» перелома в своей судьбе девушка понимает, насколько тесен ее родной дом – в буквальном и фигуральном смысле: «<...> чувствовалась пустота в комнатах, и потолки были низки». Потенциал человека воплощается благодаря расширению социальных связей, освоению новых «территорий», социокультурному прогрессу (это неперемное условие применения мобилизационной стратегии). Так героиня мыслит будущее: «<...> и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее».

В рассказе Чехова контрагенса угрозы – индивид. Однако его «я» все равно раскрывается в *приобщении* к определенному кругу людей (образованных, демократичных, передовых и т.д.), то есть, в конечном счете, – к некоему коллективу. Вероятно, поэтому героиня почти слово в слово повторяет уроки своего «наставника», не озвучивая собственных мыслей, а транслируя усвоенную мировоззренческую установку (коллективную точку зрения на вещи): «Ведь будет же время, когда от бабушкина дома, где все так устроено, что четыре прислуги иначе жить не могут, как только в одной комнате, в подвальном этаже, в нечистоте, – будет же время, когда от этого дома не останется и следа, и о нем забудут, никто не будет помнить».

Отметим, что чеховский взгляд на повествуемые события сложнее, чем у героев. Поведение Нади в некоторых своих моментах может показаться сомнительным, как обесценивается в ее собственных глазах авторитет Саши, склонного к излишнему морализаторству, повторению одних и тех же идеологических клише. Однако эти частности не дискредитируют самой мобилизационной стратегии.

Иллюминативная (от лат. *illuminatio* – свет, англ. *illumination* – озарение, вдохновение, яркость, освещенность) стратегия преодоления угроз относится к инакционным стратегиям и подразумевает усилия персонажа, направленные, прежде всего, на самоопределение и саморазвитие в любых, даже самых неблагоприятных обстоятельствах. В отличие от мобилизационной, иллюминативная стратегия *интровертна* и предполагает конструктивное погружение субъекта в свой внутренний мир.

Герой рассказа Чехова «Студент» ощущает себя потерянным в бесконечном и бессмысленном течении времени: «<...> студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод <...> все



эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше». Иван Великопольский предоставлен самому себе. Он озабочен проблемой *персональной идентичности*, имеющей в данном случае историческую подоплеку. Герой одинок: в экзистенциальной ситуации данного произведения нет и не может быть коллектива, принадлежность к которому исчерпывала бы «самость» персонажа.

Если герои романа «Время, вперед!» путем общих усилий «подчиняли» время, рассматривая его на уровне действий, совершаемых здесь и сейчас, то студента же занимает «большое время», выходящее далеко за пределы повседневной реальности. Персонаж «спасается» тем, что осуществляет аксиологическое переосмысление неустранимой данности бытия.

Пациент угрозы обесмысливания жизни и своего места в ней благодаря своим ментальным усилиям трансформируется в контрагенса, внутренне противостоящего факторам тревоги и страха. Рассказав двум вдовам притчу об отречении Петра и наблюдая их неожиданную для него реакцию, студент вдруг осознает, что непрерывность жизни обеспечивается взаимопониманием людей, их таинственной внутренней связью, преодолевающей время: «<...> если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему – к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям». Прозрение героя, достигаемое путем «самопогружения», предстает в этом рассказе эффективным способом одоления угрозы «потери себя».

Носитель иллюминативной стратегии, как правило, осведомлен о нависшей над ним угрозе и осознает ее, но выбирает не акционное сопротивление, а дистанцирование, уход в себя, поиск внутренней опоры, «круга спасительных занятий», который призван не устранить угрозу, но сберечь самоидентичность, не подвергая редукции основания собственной личности. Эту способность – при необходимости превозмогать обстоятельства, не давая им уничтожить себя, и находить какие-то индивидуально значимые источники сопротивления – в полной мере проявляет главный герой романа «Доктор Живаго». Прибегая в случаях непосредственного взаимодействия с агенсом угрозы к стоической стратегии (разговор со Стрельниковым в штабном вагоне; стрельба в дерево, чтобы не попасть в человека, в партизанском отряде), основной линией жизненного поведения в ситуации исторической катастрофы герой Пастернака делает иллюминативную стратегию.

Пастернака в целом занимала сила внутренних состояний, которая, по его мнению, могла помочь преодолеть любую угрозу. У него есть заметка: «Я знал двух влюбленных, живших в Петрограде в дни революции и не заметивших ее». Шанс «не заметить» революцию – невиданная роскошь, которая возможна только в условиях противопоставления миру внешнему миру внутреннего и наделение их равной значимостью.

В «Докторе Живаго» повествователь сообщает читателю, что «с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая».



Борьба с хаосом и разрушением социума принимает в романе разные формы, но одна из важнейших задач – не поддаться «озверению», расчеловечиванию, утрате себя. Пастернак наделяет героев разными, часто противоположными стратегиями, давая читателю возможность оценивать контрастные модели поведения. И читатель видит, что стремление Антипова-Стрельникова насилем превзойти насилие ведет к озверению и заканчивается катастрофой, а стремление Юрия Живаго понять о жизни и о себе «что-то главное» помогает ему остаться человеком.

В самом начале романа дядя и воспитатель главного героя, Николай Николаевич Веденяпин, трактует историю как «преодоление смерти»: «А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Двигаться вперед в этом направлении нельзя без некоторого подъема. Для этих открытий требуется духовное оборудование».

Поиск «духовного оборудования» для преодоления возникающих социокультурных угроз, связанных с общественным переустройством, с революцией, которую нарратор отождествляет со стихией – «по России прокатывались волны революции, одна другой выше и невиданней», – становится основной задачей Юрия Андреевича. Вопреки опасности поддаться всеобщей страсти, круговороту насилия и бравады («смелость города берет, маменька»), он углубляется во внутренние поиски, в поиски смысла собственной деятельности и своего индивидуального бытия в мире. Этот поиск не кажется ему чем-то возвышенным и не является духовным отречением от мира.

Напротив, Пастернак всячески акцентирует необходимость индивидуально-значимых, небольших дел, которые, тем не менее, могут воздействовать на мир и менять его. Именно об этом говорит «кумир юности» Живаго – Веденяпин: «Для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна».

Другими словами, иллюминативная стратегия предполагает поиск некоего внутреннего озарения, которое способно осветить человеку его собственный путь (как это в зародышевой форме явлено в «Студенте»). Для Живаго таким ответом на угрозы социальные и экзистенциальные оказывается работа, служение, творчество: «Наконец, последнее. Не о чем беспокоиться. Смерти нет. Смерть не по нашей части. А вот вы сказали – талант, это другое дело, это наше, это открыто нам. А талант – в высшем широчайшем понятии – есть дар жизни».

В диалогах и спорах с близкими, коллегами и случайными знакомыми Живаго выражает свой способ противодействия возникающим угрозам. Он силится объяснить им важность внутренней работы, и даже во время своей болезни, в горячке ему представляется, что он находит свой источник: «На улицах стало светло. Можно работать. И вот он пишет. Он пишет

с жаром и необыкновенной удачей то, что он всегда хотел и должен был давно написать, но никогда не мог, а вот теперь оно выходит».

Однако яснее и полнее всего избранная героем стратегия преодоления раскрывается в диалоге с самим собой: после отъезда на Урал, в Юрятин, Живаго начинает вести дневник, который становится для него способом авторефлексии и фиксации этапов последовательной реализации своей жизненной стратегии. Знаменательно, что эти записи – о той трудной жизни, которую ведет его семья в Юрятине полны не жалоб или жажды мщения за утраченные блага цивилизации, но успокоительного перечня «спасительных занятий»: «Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет!».

При этом даже в таких, откровенно душевспасительных рассуждениях, Живаго постоянно одергивает себя, оговаривается, что подобные поиски и выводы из них невозможны как всеобщий рецепт счастья, а востребованы лишь индивидуально – человеком, личностью, избирающей для себя такой путь: «Я не иду дальше сказанного, не проповедую толстовского опрощения и перехода на землю, я не придумываю своей поправки к социализму по аграрному вопросу. Я только устанавливаю факт и не возвожу нашей, случайно подвернувшейся, судьбы в систему».

В эпоху всеобщих свершений и сражений, когда стремление навязать другому свою волю и сломить сопротивление приравнивается к доблести, сдержанность и лояльность – это проявление иллюминативной стратегии, не предполагающей борьбы, но способствующей интровертному познанию границ и возможностей собственной индивидуальности.

Недаром другой герой романа – Стрельников, избравший для себя агональную стратегию и даже находящий в этом какую-то звериную радость, так остро реагирует на Живаго при их случайной встрече: «Сейчас страшный суд на земле, милостивый государь, существа из апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора». Но Живаго остается верен себе. Он пишет: «Без конца перечитываем “Войну и мир”, “Евгения Онегина” и все поэмы, читаем в русском переводе “Красное и черное” Стендала, “Повесть о двух городах” Диккенса и коротенькие рассказы Клейста», – так, словно это и есть самое важное, что происходит с ним и его семьей. Его способ противостояния – это осознание и принятие внутренней идентичности, которую необходимо выразить, запечатлеть: «Как хотелось бы наряду со службой, сельским трудом или врачебной практикой вынашивать что-нибудь остающееся, капитальное, писать какую-нибудь научную работу или что-нибудь художественное».

По воле автора, это удается: как мы знаем, роман заканчивается «Стихотворениями Юрия Живаго», в состав которых Пастернак включает свои лучшие произведения. В этом художественном жесте – его солидаризация с избранной героем стратегией и своеобразное доказательство ее результативности.



Яркое проявление иллюминативной стратегии можно усмотреть в эссеистике Бродского, который рассуждает об угрозе банальности и повсеместности зла: «Пойдете ли вы по жизни дорогой риска или благоразумия, вы рано или поздно столкнетесь с тем, что по традиции принято называть Злом. Я говорю не о персонаже готических романов, а как минимум о реальной общественной силе, которая никоим образом вам неподвластна». В качестве сопротивления он предлагает своим читателям и слушателям не попытки повсеместного искоренения зла, но иллюминативную стратегию результативной авторефлексии: «Не менее очевидно, что самая надежная защита от Зла – в бескомпромиссном обособлении личности, в оригинальности мышления, его парадоксальности и, если угодно – эксцентричности. Иными словами, в том, что невозможно исказить и подделать». Отсюда рождается знаменитая формула Бродского: «Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека – всегда можно».

На примерах из русской литературы нами были рассмотрены стратегии преодоления угрожающих кризисов личностной идентичности. Это стратегии поступков, жизненного поведения, представляющие, по нашим наблюдениям, повышенный художественный интерес. Они складываются в цельную и сбалансированную парадигму противостояний «злу» универсальной значимости. Иначе говоря, выявленные стратегии актуальны и действенны для широкого круга социокультурных угроз.

Что же касается собственно нарративных стратегий литературного рассказывания, то для художественного дискурса из выявленного спектра наиболее органичной представляется иллюминативная. Литературное творчество, в особенности классическое, ориентировано на озарение, просветление читательского сознания, на обретение им целостного духовного самоопределения (прочной самоидентичности).

Аграгин Андрей Евгеньевич, Российский государственный гуманитарный университет; Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий; старший педагог кафедры гуманитарных и естественных наук. Научные интересы: нарратология, дискурс-анализ, история русской литературы XIX в., творчество А.П. Чехова, современная литература.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

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

Моисеева Екатерина Юрьевна, Российский государственный гуманитарный университет; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий; старший научный сотрудник Отдела теории литературы. Научные интересы: нарратология, теория литературы, эстетика, история русской литературы XX века, современная литература.

E-mail: sokruta@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7275-1714

Тюпа Валерий Игоревич, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор. Автор книг и статей по теории и истории литературы, по теории коммуникации и дискурсивному анализу, по эстетике, риторике, нарратологии.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

Andrey E. Agratin, Russian State University for the Humanities; Pushkin State Russian Language Institute.

Candidate of Philology, Researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies; Senior Teacher at the Department of Humanities and Natural Sciences. Research interests: narratology, discourse analysis, history of Russian literature of the 19th century, A.P. Chekhov's prose, contemporary literature.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

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 of 19 – 20th centuries, theory of literature, literary epistemology.

E-mail: korchinsky@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5087-2531

Ekaterina Yu. Moiseeva, Russian State University for the Humanities; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies; Senior Researcher at the Department of Literary Theory. Research interests: narratology, theory of literature, history of Russian literature of the 20th century, contemporary literature.

E-mail: sokruta@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7275-1714



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

Doctor of Philology, professor. Author of books and articles on the theory and history of literature, on the theory of communication and discourse analysis, on aesthetics, rhetoric, and narrative science.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00096



Л.Е. Муравьева (Санкт-Петербург)

ТЕКСТЫ-ДИАЛОГИ АЛЕНА РОБ-ГРИЙЕ: «ПОРОЖДАЮЩИЙ ОБРАЗ» НАРРАЦИИ*

Аннотация. Статья посвящена проблеме конструирования гибридного нарратива, создаваемого при участии как вербального, так и визуального медиумов. В XX веке в противовес классическому принципу иллюстративности оформляется интенция художников и писателей создавать текст-диалог, т.е. особую художественную форму, в которой визуальный и вербальный компоненты сосуществовали бы на равных правах. К взаимодействию медиумов в экспериментальных текстах оказывается применима концепция «порождающего образа» (Mourier-Casile & Moncond'huy), предполагающая, что текст не говорит напрямую об изображении, которым был порожден, но функционирует на дистанции, выстраивая сложную сеть семантических отношений между двумя медиумами. Концепция «порождающего образа» анализируется на примере текстов-диалогов Алена Роб-Грийе, вошедших в состав его романа «Топология города-призрака» (1976). Нарратив романа, интегрирующий в себя книги художника (*livres d'artiste*), созданные Роб-Грийе совместно с художниками Полем Дельво, Робертом Раушенбергом и фотографом Дэвидом Гамильтоном, конструируется при непосредственном участии визуального медиума. Данный тип отношений текста и образа любопытен с позиций трансмедиальной нарратологии, одна из задач которой – изучение принципов сохранения нарративных свойств в различных медиасредах. При этом в трансмедиальных исследованиях практически не рассматриваются аспекты порождения текста, создаваемого за счет выявленной конкуренцией между медиальными средами. Применяя методологические инструменты трансмедиальной нарратологии и опираясь на анализ черновиков и рукописей, автор статьи формулирует ряд основных принципов создания нарративности, отталкивающейся от визуального образа.

Ключевые слова: «порождающий образ»; трансмедиальная нарратология; Ален Роб-Грийе; Роберт Раушенберг; Поль Дельво.

* Статья подготовлена в рамках гранта НИР СПбГУ «Междисциплинарные исследования нарратива: между типологией и «топологией»», ID: 53362277.

L.E. Muravieva (Saint-Petersburg)

**Alain Robbe-Grillet's Texts-Dialogues:
"Generating Image" Of Narration****

Abstract. The article describes the issue of constructing a media-hybrid narrative based on both verbal and visual media. In the 20th century, in contrast to the classical principle of illustration, artists and writers create texts-dialogues, i.e. a special artistic form in which the visual and verbal components would co-exist on an equal basis. This interaction of media in experimental narratives can be defined by the concept of the "generating image" (Mourier-Casile & Moncond'huy), according to which the verbal text does not speak directly about the visual image by which it was generated, but operates from a distance, creating a complex network of semantic relationships between the media. The article describes the concept of the "generating image" based on Alain Robbe-Grillet's texts-dialogues, or collaborations – part of his novel "Topologie d'une cité fantôme" (1976). The narrative of the novel, integrating the artist's books (*livres d'artiste*) created by Robbe-Grillet in collaboration with artists Paul Delvaux and Robert Rauschenberg and photographer David Hamilton, is constructed with the direct involvement of a visual medium. This type of relationship between text and image can be treated within the framework of transmedial narratology exploring the principles of maintaining narrative properties in different media. At the same time, transmedial research practically does not consider the aspects of the text generation created by the collision between media. Applying methodological and analytical tools of transmedial narratology and the analysis of drafts and manuscripts, the author formulates the basic principles of the initiation of narration based on the visual image.

Key words: "generating image"; transmedial narratology; Alain Robbe-Grillet; Robert Rauschenberg; Paul Delvaux.

Начиная с фигурных поэм Малларме и «Калиграмм» Аполлинера, французская литература демонстрирует неослабевающий интерес к конструированию двойного – визуально-вербального – семиотического кода. На протяжении XX века взаимный интерес двух медиумов друг к другу воплощается в различных формах – от утверждения самостоятельного жанра «книги художника» (*livre d'artiste*) – до создания рукописных графических и фото-романов в 1980-е гг. Так, в 1980 г. Эрве Гибер публикует роман "Suzanne et Louise" («Сюзанна и Луиза»), представляющий рукописную нарратацию на основе фотографических изображений двоюродных бабушек автора, а в 1981 г. фотограф и писатель Дени Рош публикует фото-автобиографию "Légendes de Denis Roche. Essai de photo-autobiographie" («Легенды Дени Роша. Попытка фото-автобиографии»), которое литературоведы утверждают в статусе особого жанра, близкого автофикшну [см.: Kunz, Westerhoff 2013]. Однако особенным интересом отмечен период

** The article was prepared as part of the grant of the research work of Saint Petersburg University "Interdisciplinary research of narrative: between typology and "topology", ID: 5336227.

1970-80-х гг., когда французские писатели-новоромалисты приступают к производству текстов-коллекций с художниками, граверами и фото-графами, а основным вектором в экспериментальных поисках становится принципиально новый способ создания нарратива, базирующегося на визуальном образе.

Первым шагом в данных поисках стала рефлексия над уравниванием в правах визуального и вербального медиумов. В XX веке в противовес классическому принципу иллюстративности оформляется интенция художников и писателей создавать текст-диалог, т.е. особую художественную форму, в которой визуальный и вербальный компоненты сосуществовали бы на равных правах. Как замечает Ж. Ласко, эксперименты подобного плана стараются избегать даже самих терминов «иллюстрация» или «подпись под рисунком» (*légende*) – лишь бы не создавалось впечатления, что изображение подчиняется тексту, или, наоборот, текст – изображению [Lascaut 1997, 65]. Эта установка предполагала серьезное усилие, направленное на устранение подчинительных отношений между различными медиумами. Среди французских новоромалистов, экспериментирующих на этом поприще, концепции были различными: начиная с Мишеля Бютора, который предлагал переосмыслить значение термина «иллюстрация», подменив его термином «зеркальное изображение» [Lascaut 1997, 65], которое бы вовлекало текст и образ в бесконечную игру отражающих друг друга соответствий, – и вплоть до Клода Симона, для которого образ становился стимулом письма и генератором текста, а дескриптивные фрагменты выполняли бы в нарративе функцию кульминационных точек повествования [Bonhomme 2009].

К взаимодействию визуального и нарративного элементов в ряде экспериментальных текстов оказывается применима концепция так называемого «порождающего образа» (*image-génératrice*), сформулированная П. Мурье-Казиль и Д. Монкондюи. «Порождающий образ» предполагает, что текст не говорит напрямую об изображении, которым он был инициирован, но функционирует на дистанции, словно бы отталкиваясь от него [Mourier-Casile, Moncond'huy 1996] и выстраивая сложную сеть семантических отношений между двумя медиумами.

Этот тип взаимоотношений текста-образа может стать любопытным с позиций трансмедиальной нарратологии, основная задача которой – изучение того, как нарративные свойства сохраняются в различных медиасредах [см.: Руан 2012, Тон 2016]. Как настаивает В. Вольф, «трансмедиальность касается феноменов, которые не являются специфичными для отдельных медиа и рассматриваются в сравнительном анализе медиа, не фокусируясь на их конкретном источнике» [Wolf 2011]. Любопытным примером для изучения порождающей роли визуального медиума в вербальном нарративе могут служить примеры текстов-диалогов Алена Роб-Грийе. В данной статье предпринимается попытка «трансмедиального чтения» его романа «Топология города-призрака» (1976) с целью выявить функцию «порождающего образа» нарратива.



«Топология города-призрака» (1976): роман-мозаика

При создании романа «Топология города-призрака» Роб-Грийе компилирует свои предшествующие тексты, созданные в коллаборациях с художниками и фотографом. Так, в структуру романа вошли две книги художника (*livres d'artiste*): «Подозрительные следы на поверхности» (“Les traces suspectes en surface”) Алена Роб-Грийе и Роберта Раушенберга (1978) и «Возведение храма в руинах в честь богини Ванаде» (“Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé”) Алена Роб-Грийе и Поля Дельво (1975), а также фотографическая книга «Сны девушек» (“Rêves de jeunes filles”) Алена Роб-Грийе и Дэвида Гамильтона (1971–1972). Библиографические даты выхода книги художника «Подозрительные следы на поверхности» (1978) и «Топологии города призрака» (1976) не соответствуют хронологическому порядку создания произведений. Книга с Раушенбергом создавалась до 1976 г. и стала «отправным материалом» для романа, однако вследствие технических проблем, связанных с публикацией книги большого формата, «Подозрительные следы на поверхности» были изданы на два года позже романа.

Интермедialные транспозиции такого характера Р.-М. Альман предлагает называть «художественным партеногенезом» [Allemand 1997, 159–160], подчеркивая ту особенность, что Роб-Грийе транспонирует вербальную составляющую своих *livres d'artiste* в роман практически без изменений. Сложная природа получающегося нарратива, связанная как с рефлексией над медиумом, так и с определенными типографическими элементами, не поддается интерпретации вне контекста предшествующих текстов, которые создавались в ситуации медиальной гибридации. Несмотря на коллажную структуру, роман читается как единый нарратив, что также заставляет внимательнее присмотреться к генезису его создания.

Архитектурная метафора руин как нельзя лучше характеризует нарратив «Топологии города-призрака» [см.: Масé 2015, 135–144]. Действие происходит в заброшенном городе, погибшем при извержении вулкана, который либо снится, либо видится нарратору. Начиная с инципита, ритм романа задается лейтмотивом «Перед тем, как я засыпаю, город снова...», погружающим читателя в зону неустойчивости между реальностью и сновидением. Это пограничное состояние, связанное с нарушением событийной репрезентации, постоянно оспаривает границу между изображением разрушенного города и его воображаемой ментальной реконструкцией. Кроме того, роман связан с парадоксом письма: письмо зачастую выполняет архитектурную функцию, «достраивая» или «разрушая» описания города-призрака паузой, пробелом или разрывом строки.

Роман состоит из пяти частей, которые называются «пространствами» (*espaces*), инципита и коды. При этом текст-коллаборация с Полем Дельво лег в основу первой и третьей частей романа, а текст с Раушенбергом послужил основой инципита и пятой главы. В предпринятом анализе мы



опираемся именно на части романа, созданные в коллаборациях с художниками, с целью установления гомогенности материала.

История создания текстов-диалогов с Робертом Раушенбергом и Полем Дельво

Идея совместной книги «Подозрительные следы на поверхности» А. Роб-Грийе и Р. Раушенберга возникла в начале 1970-х гг., во время пребывания писателя в Нью-Йорке, а на создание текста-литографии ушло пять лет. В самом начале проекта Роб-Грийе заявил, что он не хотел бы делать книгу с обычными иллюстрациями и что он рассматривает совершенно иной тип сотрудничества с Раушенбергом: видит произведение, которое было бы одновременно и пластическим, и нарративным. Американское издательство “Universal Limited Art Edition” во главе с Татьяной Гросман снабжало писателя цинковыми пластинами, на которых на протяжении следующих лет Роб-Грийе вручную писал текст и отправлял Раушенбергу, который, в свою очередь, делал на их основе литографии и пересылал обратно Роб-Грийе. Поскольку транспортировка литографических пластин осуществлялась на лайнерах, работа заняла несколько лет. Трансатлантическая корреспонденция с очевидностью требовала выработки новых форм медиальной гибридации, что было необходимо не только ввиду уникального формата работы, но и в силу того, что Раушенберг не владел французским языком, а Роб-Грийе не говорил по-английски [см.: Муравьева 2019].

Книга «Подозрительные следы на поверхности» представляет собой артефакт, состоящий из 25 скрепленных между собой листов большого формата. В книге была опробована техника совмещения рукописного текста и литографии: нарративный текст Роб-Грийе, написанный от руки на цинковых листах, представлял собой своеобразный фон, поверх которого были выгравированы литографии Раушенберга. Визуальный ряд включает оттиски фотографий и графических символов [Rauschenberg, Robbe-Grillet 1978].

Вторая коллаборация, которая легла в основу будущего романа Роб-Грийе, была предпринята в сотрудничестве с бельгийским художником-сюрреалистом Полем Дельво, который создал серию офортов «Возведение храма в руинах в честь богини Ванаде». Сотрудничество с Дельво также началось в 1970-е гг. и продолжалось около пяти лет. Проект курировала Мира Жакоб, открывшая в 1955 г. галерею Бато-Лавуар и опубликовавшая впоследствии в одноименном издательстве совместную книгу Дельво и Роб-Грийе [Delvaux, Robbe-Grillet 1975].

Несмотря на то, что *livres d'artistes* создавались приблизительно в одно и то же время, очевидна их стилистическая и графическая неоднородность. В отличие от абстрактно-пластических изображений Раушенберга, Дельво при создании офортов прибегает к довольно стандартной фигуративной технике в изображении сцен, описанных Роб-Грийе. Кроме того, книги ху-



дожника различаются и типографическими особенностями: если проект с Раушебергом предполагал постоянное наложение вербального и визуального медиумов, их фактическое взаимодействие в пространстве литографии, то книга с Дельво получилась классическим образцом графического издания, в котором текст и образ существуют независимо друг от друга.

Тем не менее в обеих коллаборациях Роб-Грийе пытается выработать особую модель создания нарратива, отталкивающегося от визуального образа и строящегося за счет столкновения конкурирующих медиальных сред. Роб-Грийе живо интересуется пластичностью медиаграниц и пытается отразить новые способы создания вербального нарратива. В частности, в неопубликованной рукописи, отражающей размышления над проектом неоконченного фото-романа с Кобо Абе, Роб-Грийе пытается найти точки соприкосновения визуального образа и текстовой материи: «Возможно, у меня получится создать новый тип текста, в котором игра двух способов выражения в значительной степени повысила бы возможность приумножения и циркуляции смыслов внутри произведения, что и является одним из основных критериев современности» (перевод наш. – Л.М.) [Fonds Alain Robbe-Grillet, *Qu'est-ce qu'un roman-photo. Preface pour: "Chausse-trappes"*]. Примечательно, что поиски «возможностей приумножения и циркуляции смыслов» (*“les possibilités de foisonnement et de circulation du sens au sein de l'œuvre”*) оказываются тесным образом сопряжены с возможностями равноправного диалога двух медиальных сред, стимулирующих одна другую в создании нарративного единства.

Между визуальным и нарративным: специфика медиагибрида

Чтение текста «Топология города-призрака» сквозь призму двух коллабораций с художниками и анализ рукописей Роб-Грийе позволяет выявить специфику гибридного нарратива, которую можно охарактеризовать при помощи нескольких ключевых принципов. Это, во-первых, концепция «порождающего образа», которую можно рассматривать как в плане транс-медиального анализа, так и в аспекте генетической критики (через анализ рукописей романа); во-вторых, принцип размещения текста на странице (*espacement*), подчиняющегося условиям визуального медиума; в-третьих, нарративизация описаний и, в-четвертых, авторефлексия над границами медиа. Остановимся подробнее на каждом из этих принципов.

1. «Порождающий образ»: анализ черновиков Роб-Грийе

Пролить свет на то, каким образом происходило создание текста при участии визуального медиума, позволяют черновики Роб-Грийе. В неопубликованном манифесте, написанном по случаю сотрудничества с Полем Дельво, который Роб-Грийе предполагал опубликовать в предисловии к книге художника, содержится описание условий работы авторов:



«Довольно часто можно встретить художника, иллюстрирующего нарратив писателя; куда реже можно встретить романиста, пользующегося существующими картинками как генераторами вымысла. Возможно, это впервые предпринятый новый метод, разработанный Роб-Грийе и Дельво для “Богини Ванадэ” и комбинирующий два предшествующих так, что текст и образ будут взаимно отсылать друг к другу в серии последовательных обменов. Роб-Грийе пишет первую главу (впрочем, уже думая при этом о работах Дельво) и тотчас же отправляет ее художнику; тот приступает к гравюре, наваянной полученными строками, иллюстрируя некоторые элементы текста, но при этом добавляя новые, которые изначально в тексте не фигурировали. Среди этих новых деталей романист отбирает те, которые помогут ему продвинуться в создании истории, которую отныне направляет в новую сторону также и художник (возможно, непреднамеренно). Диалог продолжается таким образом до десяти раз. И в результате получается подвижный нарратив, наполовину образ, наполовину текст...» (перевод наш. – Л.М.) [Fond Alain Robbe-Grillet, *“Topologie d'une cité fantôme: Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé” épreuves*].

Такая установка на процедуру последовательного обмена между живописной средой и вербальным текстом действительно предполагает равноправие медиа при создании нарратива; в этом процессе можно обнаружить любопытный пример выстраивания фикционального мира, в который привносятся чуждые элементы, нуждающиеся в интерпретации и тем самым «двигающие» развитие нарративной логики.

Однако Роб-Грийе на этом не останавливается и обращается к порождающей силе визуального образа самостоятельно, без участия вымышленного мира, создаваемого художником. В архивах писателя сохранились первые черновики рукописи, где участвующие в повествовании предметы группируются вокруг своих визуальных характеристик, таких, как «круглое», «треугольное», «белое», «острое». Например:

[квадрат] – [фигурная скобка] – [*table* (стол) / *trappe* (люк, ловушка) / *règlement* (*règle du jeu*) (регламент (правила игры))].

[волнистая линия] – [фигурная скобка] – [*chemin* (дорога) / *forêt* (лес) / *serpent* (змея) / *dessin* (рисунок)].

Вслед за этими визуально-словесными формулами могли появляться ряды слов – *brisé, blessé / blessé, gravé / statues mutilées*, – которые предполагали уже не только визуальные, но и фонетические сходства [Fond Alain Robbe-Grillet, *“Topologie d'une cité fantôme: Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé” brouillons*]. Данный способ категоризации позволял выстраивать нарративную логику в мире истории, чьи границы уже были размечены визуальными опорами.

2. Пространственное размещение текста

Второй принцип заключается в пространственном расположении текста на странице относительно визуальных объектов, которое играло



важную роль для Роб-Грийе и наделялось дополнительными смысловыми функциями. Например, в черновиках «Подозрительных следов на поверхности» обнаруживаются указания, оставленные писателем для Раушенберга относительно его гравюр, например: “Les deux gravures de Port Jefferson n’apparaîtraient que dans le deuxième texte” («Две гравюры порта Джефферсона должны появиться только на втором листе») [Fond Alain Robbe-Grillet, Collaboration avec des artistes].

Кроме того, сам вербальный материал подчинялся некоторым пространственным условиям. Например, в одном из первых черновиков «Подозрительных следов на поверхности», когда еще не была придумана начальная фраза, Роб-Грийе написал следующее: “Une phrase qui évolue / se modifie, s’allonge, progresse / Une phrase fixe qui se rejette” («<Здесь должна быть> фраза, которая эволюционирует / изменяется, удлиняется, развивается / Устойчивая фраза, которая сама себя отвергает»). [Fond Alain Robbe-Grillet, Collaboration avec des artistes].

Так возникает предложение “Avant de m’endormir, la ville, de nouveau” («Перед тем как я засыпаю, город снова»), которое многократно повторяется в разнообразных вариациях в первой части текста «Подозрительных следов на поверхности», а затем и в инципите романа «Топология города-призрака». Причем на первой литографии она отчеркнута выгравированным изображением будильника, которое в данном случае выполняет разделяющую, почти синтаксическую функцию: оно заполняет пространство между фразами, одна из которых недосказана, оборвана. Впоследствии в «Топологии города-призрака» пробел, заполненный изображением будильника, принимает форму многоточия и разрыва строки, что становится примером трансмедиального перевода паузы или пробела из визуального в вербальный текст.

3. Нарративизация описаний

Предпринятый анализ до сих не позволял дать ответа на вопрос о том, где же рождается мир истории (*storyworld*) в ситуации описываемого медиагибрида, и каким образом в нем возникает событийность. Согласно позиции когнитивных нарратологов М.-Л. Райан и Д. Германа, «мир истории – это мир, вызываемый нарративом» [Herman 2009, 105], а современные трансмедиальные исследования отталкиваются от консенсуса, предполагающего, что нарратив есть репрезентация некоторого мира, населенного существами и размещенного во времени-пространстве, что обуславливает способность его репрезентации в различных медиасредах. Иными словами, мир истории рассматривается как медианезависимая модель [см.: Thon 2016, 35–70].

Вместе с тем, по-прежнему проблематичным остается вопрос о влиянии различных медиа-сред на способность конструировать и воспринимать истории, сформулированный Д. Германом в 2013 г. [Herman 2013, 103–108]. Если нарратив является культурно обусловленной практикой, то



медиа, влияющие на процессы нарративного производства и нарративной коммуникации, в значительной степени трансформируют не только сам нарратив, но и стратегии его понимания и интерпретации.

Очевидным образом эта проблема связана с границей между темпоральными и атемпоральными медиа, или статичными и динамичными медиа, которые в силу своей специфичности накладывают очевидные ограничения на процесс репрезентации мира истории в аспекте его событийности.

Обычно переходы подобного плана – из атемпорального в темпоральный медиум – остаются за пределами внимания нарратологов в силу отсутствия материалов, каким-либо образом документирующих этот процесс. Эксперименты Роб-Грийе в этом смысле уникальны, поскольку позволяют пролить свет на то, как происходит транспозиция из визуального медиума в нарративный и как конструируется событийность. В этой связи показательным представляется процесс того, как текст пытается создать историю на основе визуального ряда.

Пожалуй, в самом общем виде этот принцип можно охарактеризовать как «нарративизацию описаний». Первое пространство (первая глава) «Топологии города-призрака» пронизана маркерами описательности, которые отсылают к образам, созданным Полем Дельво: “Ce qui frappe d’abord, c’est la hauteur des murs” («То, что поражает в первую очередь, это высота стен»); “L’impression immédiate donnée par le décor laisse imaginer que l’on est ici dans une prison” («Первое впечатление, которое создается при взгляде на интерьер, заставляет вообразить, что мы находимся в тюрьме»); “À mieux observer le détail des différentes grilles” («При ближайшем рассмотрении различных решеток») (перевод наш. – Л.М.) [Robbe-Grillet 1976, 17–20].

Постепенно статичные описания начинают повторяться с незначительными трансформациями, что создает в нарративе ощущение онирического блуждания по похожим, но отличающимся друг от друга пространствам, создает ощущение «смазанного образа», который вводит в нарратив динамику за счет сопоставления с предшествующими версиями. Подобно накатывающей волне, в повествовании постоянно возникают и затухают вариации одних и тех же пространств, которые стирают свои предыдущие версии. В конечном счете это напоминает медленно прокручиваемую кинолентку. Наконец, во всей этой зыбучей реальности случается событие: “Et soudain, venant de l’extérieur on entend un long cri <...>» («И вдруг раздается долгий доносящийся снаружи крик») (перевод наш. – Л.М.) [Robbe-Grillet 1976, 26]. Таким образом, нарратив, отталкиваясь от визуального медиума, создает уже ему имманентную событийность.

4. Авторефлексия над границами медиа

Не менее интересна и авторефлексивность текста, отсылающая к условиям своего медиального производства: так, в романе встречаются описа-



ния процесса создания гравюры, литографии, переноса зеркально расположенного текста с пластин на поверхности – эти описания встраиваются в логику истории, но одновременно отсылают и к условиям производства текста-диалога. Текст словно бы рефлексировал о своих границах и практике своего порождения.

В интервью газете “Libération” Роб-Грийе признался, что считал сотрудничество с Раушенбергом самым успешным, в то время как взаимодействие с Полем Дельво его не устроило: «Дельво, – заявляет Роб-Грийе, – довольствовался лишь тем, что проиллюстрировал мой текст, что меня совершенно не впечатлило» [Robbe-Grillet 2005]. Эта претензия относится в первую очередь к различным графическим техникам, которые используют Раушенберг и Дельво. Вместе с тем любопытно, что нарратив Роб-Грийе в двух коллаборациях также неоднороден.

Иконография Раушенберга в «Подозрительных следах на поверхности» автономна и не зависит от вербальной среды. Художник использует фотографические изображения элементов, относящихся к картографии города: шин, колес, проспектов, зданий, решеток. При этом используемые художником иконические символы, относящиеся к городскому пространству, не соответствуют текстовым пассажам Роб-Грийе, поверх которых они выгравированы. Между нарративом Роб-Грийе и образами Раушенберга обнаруживается та самая требуемая дистанция, которая дает большую свободу нарративу, предполагает введение перволичностного диалектического нарратора и обогащает свободой интерпретации автореференциальные отсылки между текстом и литографией. Напротив, фигуративные образы Поля Дельво по большей мере дублируют образы Роб-Грийе и встраиваются с текстом некоторое общее референциальное поле, в котором, как представляется, вербальный медиум чувствует себя менее свободным.

Идея «порождающего образа» оказывается созвучной поискам французской экспериментальной литературы 1960-70-х гг., стремившейся выработать алгоритм, который предполагал бы создание текста, самого себя порождающего. Однако если эта идея изначально рождается в пространстве литературы, то постепенно в аспекте текстов-диалогов она переходит в сферу взаимодействия различных медиумов, между которыми устанавливаются генеративные отношения.

Наша попытка «трансмедиального чтения» романа Роб-Грийе в первую очередь пыталась выявить противоречия в теории сохранения имманентных свойств нарратива во всех медиасредах; но при ближайшем рассмотрении она показала, что сопротивление материала оказывается преодолимо. Нарратив рождается из визуального медиума как доказательство тех самых имманентных свойств, которые связаны с репрезентацией мира истории.

В интервью Р.-М. Альману на вопрос, каким образом протекает процесс письма, Роб-Грийе ответил: «Сначала был мир. И никак не слово. Сначала возникает внутреннее видение, у которого очень мало общего с восприятием, которое мы получаем из нашего непосредственного окруже-



ния. Этот мир находится в процессе становления, и он, по определению, подвижен. Он уже есть, но, в то же время, его еще только предстоит сделать, и сделать с помощью слов» [Fond Alain Robbe-Grillet, Entretien avec Rogé-Michel Allemand]. Подчеркивая первичность визуального образа для художественного процесса, Роб-Грийе одновременно показывает, что он означает именно в письме и становится источником динамичной Вселенной, оживить которую можно только с помощью слова.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Fonds Alain Robbe-Grillet // IMEC (consultés aux archives Institut Mémoires de l'édition contemporaine), Collaboration avec des artistes.
2. Fonds Alain Robbe-Grillet // IMEC (consultés aux archives Institut Mémoires de l'édition contemporaine), Entretien avec Rogé-Michel Allemand.
3. Fonds Alain Robbe-Grillet // IMEC (consultés aux archives Institut Mémoires de l'édition contemporaine), Qu'est-ce qu'un roman-photo. Preface pour: “Chausse-trappes”.
4. Fonds Alain Robbe-Grillet // IMEC (consultés aux archives Institut Mémoires de l'édition contemporaine), “Topologie d'une cité fantôme: Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé” brouillons.
5. Fonds Alain Robbe-Grillet // IMEC (consultés aux archives Institut Mémoires de l'édition contemporaine), “Topologie d'une cité fantôme: Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé” épreuves.

ЛИТЕРАТУРА

1. Муравьева Л.Е. Трансатлантическая книга Алена Роб-Грийе и Роберта Раушенберга // Новое литературное обозрение. 2019. № 156, С. 180–188.
2. Allemand R.-M. Alain Robbe-Grillet. Paris, 1997.
3. Bonhomme B. Claude Simon: une contestation du texte par l'image // Cahiers de Narratologie. 2009. № 16. URL: <https://journals.openedition.org/narratologie/1025> (дата обращения 01.03.2020).
4. Delvaux P., Robbe-Grillet A. Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé, Paris, 1975.
5. Herman D. Basic Elements of Narrative. Chichester, 2009.
6. Herman D. Building Storyworlds across Media and Genres // Herman D. Storytelling and the Sciences of Mind. Cambridge, 2013. P. 103–143.
7. Kunz Westerhoff D. La photographie au révélateur littéraire: de Denis Roche à Anne-Marie Garat // Études de lettres. 2013. № 3–4. P. 183–204.
8. Lascault G. Collaborations possibles entre les écrivains et les artistes // Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire. 1997. №33–34. P. 63–66.
9. Macé M.-F. L'architecture ruinée: “Topologie d'une cité fantôme”, Alain Robbe-Grillet // La ruine et le geste architectural. Nanterre, 2015. P. 135–144.
10. Mourier-Casile P., Moncond'huy D. L'image génératrice de textes de fiction. Poitiers, 1996.



11. Rauschenberg R., Robbe-Grillet A. *Traces suspectes en surface*. New York, 1978.

12. Robbe-Grillet A. Ce que j'écris pour des artistes correspond toujours à des fictions // *Libération*. 2005. 13 août. URL: http://www.liberation.fr/week-end/2005/08/13/ce-que-j-ecri-s-pour-des-artistes-correspond-toujours-a-des-fictions_529224 (дата обращения 01.03.2020).

13. Robbe-Grillet A. *Topologie d'une cité fantôme*. Paris, 1976.

14. Ryan M.-L. Narration in Various Media // *The Living Handbook of Narratology*. 2012. URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (дата обращения 01.03.2020).

15. Thon J.-N. *Transmedial Narratology and Contemporary Culture*. Lincoln, 2016.

16. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature // *Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13. № 3. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (дата обращения 01.03.2020).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bonhomme B. Claude Simon: une contestation du texte par l'image. *Cahiers de Narratologie*, 2009, no. 16. URL: <https://journals.openedition.org/narratologie/1025> (accessed 01.03.2020). (In French).

2. Kunz Westerhoff D. La photographie au révélateur littéraire: de Denis Roche à Anne-Marie Garat. *Études de lettres*, 2013, no. 3–4, pp. 183–204. (In French).

3. Lascault G. Collaborations possibles entre les écrivains et les artistes. *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, 1997, no. 33–34, pp. 63–66. (In English).

4. Muravieva L.E. Transatlanticheskaya kniga Alena Rob-Griyye i Roberta Raushenberga [The Transatlantic Book of Alain Robbe-Grillet and Robert Rauschenberg]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2019, no. 156, pp. 180–188. (In Russian).

5. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. *Comparative Literature and Culture*, 2011, vol. 13, no. 3. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (accessed 01.03.2020). (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Herman D. Building Storyworlds across Media and Genres. *Herman D. Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, 2013, pp. 103–143. (In English).

7. Macé M.-F. L'architecture ruinée: "Topologie d'une cité fantôme", Alain Robbe-Grillet. *La ruine et le geste architectural*. Nanterre, 2015, pp. 135–144. (In French).

(Monographs)

8. Allemand R.-M. *Alain Robbe-Grillet*. Paris, 1997. (In French).

9. Herman D. *Basic Elements of Narrative*. Chichester, 2009. (In English).

10. Mourier-Casile P., Moncond'huy D. *L'image génératrice de textes de fiction*. Poitiers, 1996. (In French).



11. Thon J.-N. *Transmedial Narratology and Contemporary Culture*. Lincoln, 2016. (In English).

(Electronic Resources)

12. Ryan M.-L. Narration in Various Media. *The Living Handbook of Narratology*. 2012. URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (accessed 01.03.2020). (In English).

Муравьева Лариса Евгеньевна, Санкт-Петербургский государственный университет.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литератур факультета свободных искусств и наук. Научные интересы: нарратология, семиотика, французская литература.

E-mail: l.muravieva@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-0411-6655

Larissa E. Muravieva, Saint Petersburg University.

Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of Interdisciplinary Studies in the Field of Languages and Literature, Faculty of Liberal Arts and Sciences. Research interests: narratology, semiotics, French literature.

E-mail: l.muravieva@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-0411-6655

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00097

В.Г. Андреева (Москва – Кострома)

ПРОБЛЕМА ВЛАСТИ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»*

Аннотация. В статье рассматривается проблема власти в романе Л.Н. Толстого «Воскресение», доказываемая, что найденная писателем в «Войне и мире» особая широта в изображении жизни, воплотившаяся в жанре романа-эпопеи, была реализована им и в романе «Воскресение», но в другой ситуации, с опорой на иные, глубинные основы. В «Войне и мире» представлена внешняя угроза, явившаяся одним из оснований для создания эпопейного масштаба, в романе «Воскресение» также возникает основание для подобного изображения: Толстой показывает ситуацию серьезного социального кризиса, вымирание народа, положение государства на грани глобальных преобразований. В статье доказываемая, что в смысловой организации особого эпопейного масштаба романа огромную роль играет именно образ власти, анализируются различные его реализации, соотношение которых позволяет увидеть концепцию писателя. Автор работы демонстрирует, что понятие власти является одним из ключевых в организации духовного подъема и возрождения Дмитрия Нехлюдова, постепенно и мучительно отказывающегося от своей власти над окружающими и прежней роскоши и признающего высшую волю Бога. На ряде примеров в статье показано, что проблема власти в романе «Воскресение» связана с системой глобальных отрицаний поздним Толстым эксплуататорского характера высшего света, обличением чиновников, их формальной, казенной жизни и одновременно с утверждением воли личности выбирать свой духовный путь, с религиозным сознанием, присутствующим в романе.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой; власть; эпический роман; жанровое своеобразие; художественная целостность; государство; народ; духовное преобразование; образы чиновников.

V.G. Andreeva (Moscow – Kostroma)

The Problem of Power in the Leo Tolstoy's Novel "Resurrection"

Abstract. The article examines the problem of power in the novel "Resurrection"

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00102.

** The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-00102.

by Leo Tolstoy, it is proved that the writer found in the "War and Peace" a special breadth in the depiction of life, embodied in the genre of the epic novel, was realized by him in the novel "Resurrection", but in a different situation, relying on other, deeper foundations. In "War and Peace", an external threat is presented, which was one of the foundations for creating an epic scale. In the novel "Resurrection" there is also a basis for a similar image: Tolstoy shows the situation of a deep social crisis, the extinction of the people, and the state's position on the verge of global transformations. The article proves that in the semantic organization of a particular epic scale of the novel, it is the image of power that plays a huge role, its various implementations are analyzed, the correlation of which allows you to see the concept of the writer. The author of the work demonstrates that the concept of power is one of the keys in organizing the spiritual uplift and rebirth of Dmitry Nekhlyudov, who is gradually and painfully relinquishing his power over others and former luxury and recognizing the highest will of God. Using a number of examples in the article, it is shown that the problem of power in the novel "Resurrection" is connected with the system of global denials by the late Tolstoy of the exploitative nature of the upper world, the denunciation of officials, their formal, official life, and at the same time with the confirmation of the individual's will to choose their spiritual path, with religious consciousness, presented in the novel.

Key words: Leo Tolstoy; power; epic novel; genre originality; artistic integrity; state; people; spiritual transformation; images of officials.

Роман «Воскресение» является одним из самых сложных и знаменательных произведений Л.Н. Толстого. Он был напечатан в 1899 г., на рубеже двух веков, и в этом факте современники писателя видели нечто символическое. Как и во всех художественных шедеврах Толстого, в «Воскресении» чрезвычайно важна линия духовной жизни героев, внутреннего преобразования человека, и в этом произведении она звучит особенно ярко. В последнем романе Толстого герои не просто открывают для себя важнейшие основы существования, но оказываются перед выбором, определяющим видение мира, их дальнейшие действия и весь жизненный путь.

Толстой работал над романом на протяжении десяти лет, и каждый штрих, каждая деталь произведения были продуманы и выверены писателем, соотнесены с общей идеей воскресения человека для новой праведной жизни. А.Б. Гольденвейзер в «Воспоминаниях» рассказывает о работе Толстого: «Когда я, прочитав первую половину "Воскресения", попросил у него вторую, он дал мне папку, всю полную исписанной, большей частью на разной величины кусках, бумаги, и сказал: "Вот здесь все. Прочтите, если что разберете. Конец еще только набросан". Я попал в самое "святое святых" его работы. Я видел, как очищает, уясняет свою глубокую, психологическую работу Л.Н., как часто маленькая перемена одного штриха влечет за собой полное изменение целого эпизода, как иногда простая перестановка двух отрывков освещает более ярким светом всю картину» [Гольденвейзер 2002, 18].

«Воскресение» стройно и логично вписывается в общую канву публицистических работ Толстого, а также объединяет и на ином материале



воплощает важнейшие темы, мотивы и образы художественных произведений писателя позднего периода творчества. Целостное понимание романа «Воскресение» невозможно без анализа центральных компонентов изобразительности, осмысление которых позволяет уяснить концепцию Толстого, увидеть сложную и красивую архитектуру романа.

Предметом нашего исследования в данной статье является проблема власти в романе «Воскресение». Прежде чем обратиться к анализу конкретных реализаций указанного образа, оговоримся о его роли в произведении и жанровой характеристике шедевра Толстого.

Роман «Воскресение» может быть отнесен к эпическому роману – особому жанровому феномену, характерному для русской литературы второй половины XIX в. [Андреева 2016, 45]. В указанное время европейский роман пришел на смену эпической поэме, утратил общенациональную широту, его центральным конфликтом стала борьба и противопоставление личности и общества. А русский роман второй половины XIX в. смог сохранить эпическую доминанту и продемонстрировал не только признаки распада эпоса, но и симптомы возрождения его на новых духовно-нравственных основах.

Найденная Толстым в «Войне и мире» особая широта в изображении жизни, воплотившаяся в жанре романа-эпопеи, была реализована им и в романе «Воскресение», но в другой ситуации, на основании иных, глубинных основ. Как пишет Г.Д. Гачев, для возникновения собственно эпопеи необходима ситуация, *«когда народ и государство справляют свой день рождения на краю смерти, небытия»*, и в этих условиях происходит *«творение, перворождение мира, всех вещей и отношений»* [Гачев 1968, 87]. В «Войне и мире» мы видим реальную угрозу в виде Наполеона и его армии, вторгающихся на территорию России: страна оказывается, на самом деле, на грани катастрофы. В «Воскресении» этой внешней для страны и народа угрозы, на первый взгляд, нет. Однако в романе представлено не менее страшное положение, в котором оказывается русский народ: *«Народ вымирает, привык к своему вымиранию, среди него образовались приемы жизни, свойственные вымиранию, – умирание детей, сверхсильная работа женщин, недостаток пищи для всех, особенно для стариков. И так понемногу приходил народ в это положение, что он сам не видит всего ужаса его и не жалуется на него»* (курсив мой – В.А.) [Толстой 1928–1958, XXXII, 217]. Обратим внимание на однокоренные слова приведенного выше отрывка: Толстой подчеркивает, что речь идет о вымирании, исчезновении народа, то есть читатель отмечает ту же страшную ситуацию нахождения страны на грани серьезного социального кризиса.

Таких мест, в которых речь идет о народных бедствиях, в романе «Воскресение» немало (вспомним хотя бы образы голодающих детей в имении Паново), однако не только они подчеркивают эпический масштаб произведения. Для «Воскресения» характерны особая целостность и тотальность художественного мира, объективность повествования, широкий охват событий и обилие героев, изображение народной жизни, иллюстра-



ция преодоления столкновения между личностью и обществом, масштабность конфликтов, наличие точек зрения и голосов героев, повторяемость событий, свойственная для прецедентной картины мира. Интересно, что толстовское отрицание существующего положения дел в государстве также способствует созданию особой широты. Г.Д. Гачев отмечает, что «эпопейное мирозерцание есть мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности. И до сих пор нам известна лишь одна из таких всемирно-исторических ситуаций, а именно: перекресток непосредственного и отчужденного общежитий – народа и государства – как двух основных способов объединения людей» [Гачев 1968, 82]. В романе «Воскресение» Толстой фактически приближается к отрицанию власти и отвергает государство в том виде, в каком оно существовало в современное ему время. Выражается это отрицание в художественном тексте не в форме публицистических заявлений (как это сделано в трактатах Толстого), а через соотнесение и антитезы образов. Таким образом, еще раз актуализируется писателем ситуация государства на грани глобальных преобразований.

Спустя несколько лет после написания романа «Воскресение», в 1905 г. Толстой завершил статью «Единое на потребу. О государственной власти». В ней писатель выразил в форме рассуждений те же мысли по поводу власти, которые были вложены им в «Воскресение»: роман удивительным образом сочетает все многообразие проблем, поднятых Толстым в поздний период творчества. Обратимся к описанию состояния Нехлюдова, который полностью заглушил в себе голос духовного человека, когда стал служить в рядах избранных: «Военная служба вообще развращает людей, ставя поступающих в нее в условия совершенной праздности, то есть отсутствия разумного и полезного труда, и освобождая их от общих человеческих обязанностей, взамен которых выставляет только условную честь полка, мундира, знамени и, с одной стороны, безграничную власть над другими людьми, а с другой – рабскую покорность высшим себя начальникам. Но когда к этому развращению <...> присоединяется еще и развращение богатства и близости общения с царской фамилией, <...> то это развращение доходит у людей, подпавших ему, до состояния полного сумасшествия эгоизма» [Толстой 1928–1958, XXXII, 49].

В трактате «Единое на потребу. О государственной власти» Толстой сначала говорит об общем заблуждении военных, вынужденных принимать участие в войне: «Все эти офицеры, генералы, чиновники, дипломаты, все так с детства запутаны, заверчены, что они не могут не делать того маленького, нехорошего дела, из которого слагается то большое, ужасное дело, которое совершается теперь. И потому нельзя и их назвать причиной: они не виноваты» [Толстой 1928–1958, XXXVI, 168]. Далее он рассуждает о заблуждении императора, однако не как человека, а как государственного деятеля, который, по мнению писателя, просто не может быть до конца честным и порядочным, так как сама государственная власть исключает эти понятия, вынуждая человека во власти жить по ее законам и правилам.



«В сущности, стоит только вдуматься в то, в чем состоит власть, чтобы понять, что не может быть иначе» [Толстой 1928–1958, XXXVI, 177], – пишет Толстой. – «Ведь еще можно было бы как-нибудь оправдывать подчинение целого народа несколькими людьми, если бы эти властвующие люди, уже не говорю, были самые хорошие люди, а хоть только не худшие люди; если бы хоть изредка властвовали не лучшие, но порядочные люди; но ведь этого нет, никогда не было и не может быть» [Толстой 1928–1958, XXXVI, 174].

Проблема власти в романе «Воскресение» связана с системой глобальных отрицаний поздним Толстым власти и ее эксплуататорского характера, обличением чиновников, их формальной, казенной жизни и одновременно с утверждением власти Божественной, воли личности выбирать свой духовный путь (власть над своей жизнью постепенно в романе и осознает Дмитрий Нехлюдов).

Л.Д. Опульская обратила внимание на тот факт, как не до конца искренне и по-доброму восприняли роман «Воскресение» чиновники при его появлении: «Первыми взволновались судебные деятели, задетые за живое: в 1899 г. отмечалось 35-летие судебной реформы в России, учредившей институт присяжных заседателей (они-то по ошибке засудили Маслову). 13 августа в газете “Киевлянин” появилось “Открытое письмо графу Л.Н. Толстому”, подписанное: Старый судья. <...>. “Преклоняясь” перед авторитетом “великого европейского писателя”, “старый судья” – “во имя правды” – защищал “тружеников закона”. <...> Либеральный “Вестник Европы” в № 12 поместил неподписанную статью. Автор готов был согласиться с критикой председателя и членов суда, но защищал присяжных...». Л.Д. Опульская пронизательно обращает особое внимание на проблему власти: «Для Толстого же вопрос шел о том, имеет ли право несправедливая, насильническая власть наказывать обижаемых ею на каждом шагу людей. Когда корреспондент парижской газеты “Le Figaro” направил в Ясную Поляну <...> вопрос: “Имеет ли общество право наказывать?”, намереваясь опубликовать ответ, Толстой написал 17 сентября: “Ответ на вопрос, который вы мне ставите, находится в моем романе, перевод которого выходит в “Echo de Paris”. Этот вопрос давно занимал меня, и я старался разрешить его насколько мог лучше”» [Опульская 1998, 362–363].

В «Воскресении» Толстой демонстрирует, что люди, находящиеся у власти, при принятии решений забывают о справедливости. Ни один из чиновников, с которыми пришлось столкнуться Нехлюдову, не может быть охарактеризован как до конца честный и порядочный человек. Председатель суда, в котором слушалось дело Масловой, сам ведет «очень распущенную жизнь, так же как и его жена» [Толстой 1928–1958, XXXII, 21]. Толстой словно предлагает читателю провести параллель между предшествующей суду жизнью Масловой, выбравшей «допущенное законом и хорошо оплачиваемое постоянное прелюбодеяние» [Толстой 1928–1958, XXXII, 10] и жизнью судящего ее председателя, который утром в день суда



«получил записку от швейцарки-гувернантки, жившей у них дома летом и теперь проезжавшей с юга в Петербург, что она будет в городе между тремя и шестью часами ждать его в гостинице “Италия”» [Толстой 1928–1958, XXXII, 21]. Распущенность председателя и его желание поскорее освободиться от работы приводит к безответственному отношению к делу и невниманию к людям, а потом и досадной ошибке. Не менее колоритны фигуры членов суда, также занятых исключительно собственными проблемами и не думающих ни о судьбах людей, ни о справедливости. Один из членов суда озабочен скандалом с женой и отступлением от своего распорядка жизни, другой – катаром желудка и новым режимом, которого он стал придерживаться. Таков же и товарищ прокурора Бреве, выполняющий функцию обвинения: «Они провожали товарища, много пили и играли до двух часов, а потом поехали к женщинам в тот самый дом, в котором шесть месяцев тому назад еще была Маслова...» [Толстой 1928–1958, XXXII, 23].

Толстой мастерски описывает порочный круг высшего света, представители которого негласно поддерживают друг друга и общий производимый ими обман. Масленников, которого Нехлюдов знал еще по полку, сменяет последний на административную должность и начинает использовать свои силу и власть. Толстой показывает, что Масленников до конца не знает, что происходит во вверенных ему инстанциях, но убежден, что дела решаются наилучшим образом. Он даже выработал для себя формулу из двух составляющих: «Вот на днях была неприятность – неповиновение. Другой бы признал это бунтом и сделал бы много несчастных. А у нас все прошло очень хорошо. Нужна, с одной стороны, *заботливость*, с другой – *твердая власть*...» (курсив мой – В.А.) [Толстой 1928–1958, XXXII, 172–173]. Старый генерал из немецких баронов, «выживший из ума, как говорили про него» [Толстой 1928–1958, XXXII, 265], неизбежно исполняет предписания свыше, данные именем государя императора, совершенно не задумываясь о людях. Этот уже «опытный» военный, потерявший себя на службе, заменивший ум и сердце на исполнительность, призывает Нехлюдова служить. Призыв этот в художественном мире романа выглядит, конечно, иронично: «А лучше всего служите, – продолжал он. – Царю нужны честные люди... и Отечеству, – прибавил он. – Ну, если бы и я и все так, как вы, не служили бы? Кто же бы остался? Мы вот осуждаем порядки, а сами не хотим служить правительству» [Толстой 1928–1958, XXXII, 270]. Генерал, которого Нехлюдов встречает в Сибири, как и вышеуказанный генерал из немецких баронов, не называется Толстым по имени. В художественном мире романа этот ход символичен, более того, читатель побуждается Толстым к сравнению типичных героев. В отличие от петербургского генерала, сибирский «принадлежал к типу ученых военных, полагающих возможным примирение либеральности и гуманности с своею профессией» [Толстой 1928–1958, XXXII, 421]. На примере судьбы и положения этого героя Толстой выражает мысль о невозможности полной порядочности власти: «...как человек от природы умный и добрый, он



очень скоро почувствовал невозможность такого примирения» [Толстой 1928–1958, XXXII, 421]. Так как разумная жизнь немислима в состоянии внутреннего противоречия, генерал из Сибири лишает себя способности трезво мыслить и памяти постоянным употреблением спиртного: «Высшие власти знали, что он пьяница, но он был все-таки более образован, чем другие» [Толстой 1928–1958, XXXII, 421].

Власть понимается Толстым и в романе, и в публицистических произведениях как насильственное сдерживание, распределение благ по своему усмотрению и поддержание прав владения определенным небольшим количеством людей. В трактате «Единое на потребу. О государственной власти» Толстой цитирует Маккиавелли, выделяя курсивом отдельные предложения, особенно наглядно демонстрирующие невозможность устройства власти на основах справедливости, добра и правды, утверждающие необходимость притворства и обмана как обязательных условий властвования одних над другими. А.А. Тулякова, проанализировав отметки Толстого на полях книги Никколо Макиавелли «Государь», пишет, что «пометы Толстого свидетельствуют о внимании к тому месту в трактате, где идет речь о народе как средстве достижения, а затем и удержания власти» [Тулякова 2013, 295].

В статье помимо разоблачения существующего положения, неприятия власти Толстой предлагает и выход, заключающийся не в государственных переворотах, но в изменении внутреннего мира человека. По Толстому, улучшение жизни не может быть произведено внешними мерами, революционным путем или с помощью реформ, для изменения положения дел необходима духовная, самостоятельная работа каждой личности: «...изменение внутреннего, духовного состояния людей всегда находится во власти каждого отдельного человека, и человек, не ошибаясь, всегда знает, в чем истинное благо его самого и всех людей, и ничто не может остановить или задержать его деятельности для достижения этой цели. Достигает же человек этой цели – блага своего и других людей – только внутренним изменением самого себя, уяснением и утверждением в себе разумного, религиозного сознания и своей соответственной этому сознанию жизнью» [Толстой 1928–1958, XXXVI, 205].

Это же толстовское предложение о преобразении мира, только наглядно показанное на примере жизни Дмитрия Нехлюдова и Катюши Масловой, видит читатель в романе «Воскресение». Помимо изображения народных бедствий, создающих эпический масштаб романа, и целой системы контрастов особую широту произведению придает толстовская концепция духовного возрождения человека, осознания им своей подчиненности единственно Божественной воле.

Проблема власти объединяет разные смысловые пласты, тесно связана в романе с мотивом работы, труда [Андреева 2016, 275]. Как часть эпического художественного мира, образ власти содержит в себе отражение целого, а при этом сам во многом способствует организации особой широты произведения.



По В.И. Далю, «власть – право, сила и воля над чем, свобода действий и распоряжений; начальствование; управление» [Даль 1996, I, 213]. Согласно словарю С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой, есть три значения понятия власть: «1. Право и возможность распоряжаться кем-нибудь и чем-нибудь, подчинять своей воле; 2. Политическое господство, государственное управление и его органы; 3. Лица, облеченные правительственными, административными полномочиями» [Ожегов, Шведова 1999, 86].

Обратим внимание на то, что лексема «власть» фигурирует и в названии драмы Толстого «Власть тьмы» (1886 г.), что позволяет говорить об особом внимании писателя к проблеме власти в 1880–1890-е гг. В дневнике Толстого периода работы над романом «Воскресение» присутствуют размышления писателя на тему власти как раз в указанных выше направлениях. Во-первых, Толстой не раз упоминает о несправедливости и обманном характере современной ему власти, он ратует за иное устройство жизни общества: «Хотят уничтожить злоупотребления (властью) там, где есть власть, то есть насилие. Это все равно, что уничтожить дым при горении (нехорошее сравнение). Можно скрыть его от себя, но не уничтожить, потому что самая власть есть злоупотребление своей силою...» [Толстой 1928–1958, LIII, 205]. Во-вторых, Толстой показывает, что единственной реальной властью человека в этом мире является власть над собой, над своим внутренним миром, что человеку подвластна великая сила любви, преобразующая все вокруг: «О свободе воли – просто: человек свободен во всем духовном – в любви: может любить или не любить, больше и меньше. Во всем остальном он не свободен, следовательно, во всем материальном человек может направить и может не направить свою силу на служение Богу. В этом одном (но это огромно) он свободен: может везти или быть везомым» [Толстой 1928–1958, LIII, 205].

В романе «Воскресение», еще фактически в середине духовного подъема Нехлюдова, завершающегося в финале произведения прозрением и осознанием духовной жизни, герой *чувствует* великую силу любви: «“Да, да, она совсем другой человек”, – думал Нехлюдов, испытывая после прежних сомнений совершенно новое, никогда не испытанное им *чувство уверенности в непобедимости любви*» (курсив мой – В.А.) [Толстой 1928–1958, XXXII 196].

А.В. Колпаков, рассуждая об укрупнении жанра русского романа во второй половине XIX в., обращается к феномену большого романа об интеллигенции, матрицу которого обозначил Достоевский, в свою очередь ориентировавшийся на находки Толстого в романе-эпопее «Война и мир». Исследователь справедливо пишет о специфике романов Достоевского, которые потом повлияли, по его мнению, на романы М. Горького и Б.Л. Пастернака. Нам в данном случае важна констатация А.В. Колпаковым особой широты русского романа и ориентация на духовную составляющую: «Показательны поиски жанра романа. Ориентация на “Войну и мир” говорит о стремлении Достоевского создать эпопею особого рода. Ее героем должен стать интеллигент, а содержанием – духовная жизнь рус-



ского общества» [Колпаков 2017, 131]. В русской литературе второй половины XIX в., именно в творчестве Толстого наиболее ярко прослеживается реализация эпических признаков. Но, как мы видим, находки Толстого в «Войне и мире» побудили к поискам соответствующего масштаба многих русских писателей первого, второго и третьего ряда. А дальше можно уже говорить о сложном полилоге русских романистов, в котором происходили процессы не только освоения второстепенными писателями находок классиков, но и полемики последних, а также использования и творческого освоения классиками художественных открытий беллетристов.

В «Воскресении» мы видим удивительное переплетение социальных, политических и духовно-нравственных проблем. Но чрезвычайно важно уловить, как Дмитрий Нехлюдов постепенно освобождается от внешней власти, которую он имел над людьми, чтобы обрести власть над самим собой и осознать силу власти Бога.

В начале романа Нехлюдов живет, как и большинство людей, жизнью, полной обмана и притворств. В часто цитируемом отрывке из начала романа «Воскресение» ошибка людей, забывших о красоте и любви, описана с помощью упоминания культа власти: «...священно и важно то, что они сами выдумали, чтобы *властвовать друг над другом*» (курсив мой – В.А.) [Толстой 1928–1958, XXXII, 4]. Нехлюдов изображается в это время Толстым в фазе помрачения, забвения духовной жизни. Писатель показывает, что Нехлюдов связан, что мысли его находятся во власти двух женщин: Мисси Корчагиной, которая очень хочет выйти замуж на Нехлюдова и ведет искусную работу в этом направлении, и жены предводителя уезда – любовницы Нехлюдова. Причем если последняя дает Нехлюдову свободу, то Мисси стремится к власти над Нехлюдовым: «...она приучила себя к мысли, что он будет ее (не она будет его, а он ее), и она с бессознательной, но упорной хитростью, такую, какая бывает у душевнобольных, достигала своей цели» [Толстой 1928–1958, XXXII, 93]. А сам герой в это время, забыв все мысли первой молодости и размышления о том, что «земля не может быть предметом частной собственности», наслаждается «чувством своей власти над большою собственностью...» [Толстой 1928–1958, XXXII, 16].

В художественном мире романа герой наделяется еще большей властью, когда становится присяжным заседателем. Вспомним речь товарища прокурора, обращенную к присяжным: «...в вашей власти судьба этих лиц, но в вашей же власти отчасти и судьба общества, на которое вы влияете своим приговором» [Толстой 1928–1958, XXXII, 73]. Вторая часть этой речи об опасности таких индивидуумов как Маслова, расцениваемая читателем в качестве яркой лживой картинки, позволяет и первую часть реплики оценить также. Толстой демонстрирует, что упомянутая власть не может поступать по справедливости, что еще раз подтверждает история Масловой.

Первые сомнения в душе Нехлюдова и начало пробуждения в нем духовного человека изображены как нежелание героя принимать волю Хо-



зяина, попытки жить *по своей власти*: «Ему все хотелось не верить в то, что то, что было перед ним, было его дело. Но неумолимая невидимая рука держала его, и он предчувствовал уже, что он не отвертится» [Толстой 1928–1958, XXXII, 78]. Не случайно Толстой в этом эпизоде использует знаковое сравнение: «Ему представлялось это случайностью, которая пройдет и не нарушит его жизни. Он чувствовал себя в положении щенка, который дурно вел себя в комнатах и которого хозяин, взяв за шиворот, тычет носом в ту гадость, которую он сделал» [Толстой 1928–1958, XXXII, 77].

Рядом с этим зоологическим сравнением примечательно и еще одно. Так как Дмитрий Нехлюдов пока не чувствует Божественной власти в себе, он готов поступать так, как всегда жил и действовал животный человек в нем. И вот после оглашения приговора Масловой в душе Нехлюдова просыпается дурное чувство, образ недобитой птицы иллюстрирует ту власть и волю, которой, как кажется Нехлюдову, он обладает над Катюшей: «Каторга же и Сибирь сразу уничтожали возможность всякого отношения к ней; недобитая птица перестала бы трепетаться в ягдташе и напоминать о себе» [Толстой 1928–1958, XXXII, 85].

Следующая фаза жизни Нехлюдова связана с осознанием своего греха и необходимости избавления от него. Герой готов отказаться от себя прежнего, от своей власти и предать себя в руки Господа: «Он молился, просил Бога помочь ему, вселиться в него и очистить его, а между тем то, о чем он просил, уже совершилось» [Толстой 1928–1958, XXXII, 103]. В состоянии нравственного просветления Нехлюдов едет в свои деревни, чтобы решить вопрос с землей: он возвращается к мыслям своей молодости о греховности владения землей и хочет за определенную плату отдать землю крестьянам для обработки и пользования. Один из самых важных для позднего Толстого вопросов о земельной собственности, которому писатель уделял огромное внимание, который даже хотел сделать одним из главных в романе, в «Воскресении» оказывается вписанным в историю героя и страны, но при этом он не теряет своей значимости. Как справедливо отметил В.А. Туниманов, «история Нехлюдова и Катюши Масловой, скупо, но отчетливо выписанная, постепенно, в процессе многолетней работы освобождавшаяся от мелодраматических и фальшивых напластований, не должна была заслонять панорамной картины мира, изображенной “ухватистым пером” Толстого с редкой даже у него густотой и рельефностью деталей. В “Воскресении” нет ни второстепенных героев, ни второстепенных деталей. Здесь все значительно и важно в равной степени. Нет “фона”, а есть бескрайнее половодье “живой жизни”» [Зверев, Туниманов 2007, 556].

По дороге в имение Кузьминское Нехлюдов вновь оказывается втянутым в разговор о власти. Извозчик рассказывает ему о произволе и воровстве управляющего, но рассказ этот звучит с нотами восхищения, а не обличения. В глазах извозчика управляющий преуспевает, благодаря имеющейся у него власти: «Зимой, на рождестве, елка была в большом



доме. <...> В губернии такой не увидишь! Награбил денег – страсть! Чего ему: вся его власть» [Толстой 1928–1958, XXXII, 200]. После этих слов Нехлюдову становится неприятно, но это недовольство двойственно: с одной стороны, Нехлюдов осуждает теперь власть и такую корыстную самостоятельность управляющего, с другой стороны, он жалеет свое имущество и сердится на его расхитителя. И два разных голоса в Нехлюдове оказываются в состоянии спора: один ругает за отказ от владения землей, другой задумывается о трудностях, которые могут встретиться далее, причем победу на этом этапе одерживает то один, то другой. Не случайно в споре мужиков с Нехлюдовым Толстой подчеркивает со стороны народа «сдерживаемое страхом озлобление», а со стороны Нехлюдова – «сознание своего превосходства и власти» [Толстой 1928–1958, XXXII, 205], а мужики из другого, меньшего имения Нехлюдова заявляют ему: «Земля ваша и власть ваша» [Толстой 1928–1958, XXXII, 221].

Размышляя в ночь перед встречей с семьей выбранными от мира мужиками, Нехлюдов осознает слабость земной власти, свою ограниченность, а при этом открывает великую силу власти Бога: «...зачем была Катюша? И мое сумасшествие? Зачем была эта война? И моя последующая беспутная жизнь? Все это понять, понять все дело хозяина – не в моей власти. Но делать его волю, написанную в моей совести, – это в моей власти, и это я знаю несомненно» [Толстой 1928–1958, XXXII, 226]. В герое происходит один из самых решительных переворотов. И Толстой демонстрирует читателю свидетельства изменения Нехлюдова. Взгляд на него со стороны выражает старушка, косвенно убедившая мужиков послушаться Нехлюдова и принять его предложение: «На согласие это имело влияние, высказанное одной старушкой, принятое стариками и уничтожающее всякое опасение в обмане объяснение поступка барина, состоящее в том, что барин стал о душе думать и поступает так для ее спасения» [Толстой 1928–1958, XXXII, 232]. При этом читатель становится свидетелем изменения точки зрения самого Нехлюдова, приезжающего в город и смотрящего на все и всех иным взглядом. Толстой дает краткую, но значимую оценку взгляда Нехлюдова: «...точно в первый раз увидел это» [Толстой 1928–1958, XXXII, 234].

Нехлюдов начинает разговаривать с народом и узнает много нового: крестьяне в деревнях не имеют земли и вынуждены уезжать в города, а власть над землей вообще переходит в руки иностранцев. «У нас француз владеет, у прежнего барина купил. Не сдает – да и шабаш», – рассказывает извозчик [Толстой 1928–1958, XXXII, 240]. После осознания истинных ценностей Нехлюдов по-другому смотрит на высший свет и его обитателей. Примечательна поездка Нехлюдова в Петербург, все его встречи и, конечно, остановка у тетушки Катерины Ивановны. Графиня приятна Нехлюдову своей энергией и бодростью, однако герой попадает в ловушку. Кокетство Mariette, выступление Кизиветера, внешние условия захватывают Нехлюдова в свою атмосферу обмана. Именно в Петербурге герой оказывается у людей, имеющих большую власть над другими, огромные



связи, здесь же он убеждается в том, что справедливости искать у высшей власти бесполезно, что Сенат, на который Нехлюдов возлагал такую надежду, не выполняет своих полномочий: «Высшее учреждение подтвердило свое беззаконие» [Толстой 1928–1958, XXXII, 278].

Н.К. Гудзий в комментариях к роману отдельно остановился на образах супругов Чарских: «Так, прототипом графини Катерины Ивановны Чарской, видимо, послужила графиня Елена Ивановна Шувалова, ревностная последовательница лорда Редстока. <...> Что касается ее мужа – графа Ивана Михайловича Чарского, то в нем, скорее всего, нашла себе отражение личность всесильного временщика в царствование Александра II, крайнего реакционера графа Петра Андреевича Шувалова <...>. Он не был министром, как граф Чарский в “Воскресении”, но занимал высокие посты, вплоть до поста шефа жандармов и затем посла в Лондоне; играя крупную роль во внутренней политике и пользуясь большим доверием у Александра II, он распорядился назначением и смещением министров, был очень богат. Чарский стремится к общению с коронованными особами обоих полов. В карьере Шувалова этого рода общение было очень частым...» [Гудзий 1935, 371]. В романе образ властвующих персон максимально снижается, одним из ярких разоблачений выступает эта влиятельная чета. «Отставной министр и человек очень твердых убеждений» [Толстой 1928–1958, XXXII, 251] Чарский, на самом деле, оказывается человеком беспринципным, не имеющим ни нравственных, ни государственных правил, но при этом он занимает выгодное место, тратит огромное количество казенных денег. Толстой показывает, что изменившемуся Нехлюдову тяжело общение с властными лицами, поскольку для просьб за угнетенных он должен входить в круг старых знакомых, использовать для помощи страдающему народу иллюзию своей власти, от которой он отрекся: «...и Нехлюдову было, как всегда, мучительно тяжело то, что для того, чтобы помочь угнетенным, он должен становиться на сторону угнетающих, как будто признавая их деятельность законною тем, что обращался к ним с просьбами о том, чтобы они немного, хотя бы по отношению известных лиц, воздержались от своих обычных и, вероятно, незаметных им самим жестокостей» [Толстой 1928–1958, XXXII, 253].

Grand monde, большой свет воспринимается теперь Нехлюдовым с отвращением, он открывает другой мир, народный. Толстой ратовал за возвращение истинных ценностей искреннего общения, физического и умственного труда, взаимопомощи. Очень показательно, что глубина отрицания Толстого не была правильно осмыслена многими современниками писателя. Как справедливо отмечает А.С. Кондратьев, «художественно-философская концепция романа, воплощающего освобождение человека от изощренной власти общественных условностей и восстановление доверия к благодатным первоосновам бытия, вызвала недоумение уже у первых читателей и критиков, усмотревших в этическом максимализме Толстого возмутительное поношение устоев мира сего» [Кондратьев 2019, 48].

Третья часть романа «Воскресение» наглядно демонстрирует не толь-



ко масштаб обличения писателем существующего порядка вещей, устройства общественной жизни, но и открывает, что те преобразования и изменения, о которых ратовал Толстой, относились именно к духовному преобразению общества. В третьей части романа писатель уделяет большое внимание образам политических заключенных. Сам писатель не разделял убеждений этих людей: некоторым из них он сочувствовал, поскольку они решили отдать свою жизнь на благо народа, к поступкам и личностям других относится резко отрицательно. Толстой был убежден, что деятельность народников и революционеров не может что-либо кардинально изменить.

Разумеется, по мнению писателя, есть разница между Верой Ефремовной Богодуховской, жертвующей собой ради непонятого дела и не понимающей, в чем состоит его смысл, и чахоточным молодым человеком Крыльцовым, четко осознающим, против чего и за что он борется. Не случайно Нехлюдов особенно проникается к Крыльцову. Этому способствует как история героя, так и его революционная деятельность. Она была направлена против государственной власти, с которой в последнее время столкнулся Нехлюдов: Крыльцов «принадлежал к партии народолюбцев и был даже главою дезорганизационной группы, имевшей целью терроризировать правительство так, чтобы оно само отказалось от власти и призвало народ» [Толстой 1928–1958, XXXII, 373].

К своему итоговому прозрению в романе Нехлюдов приходит в ночь, наступившую после того, как он увидел мертвое тело Крыльцова. Итог этого героя, решившегося на борьбу с властью путем попытки свержения ее, открывает Нехлюдову ошибочность пройденного Крыльцовым пути. Е.А. Масолова замечает, что «в “Воскресении” подвергаются критике жизненная позиция всех политических, их установка насильственно изменять мир, их иллюзии относительно результативности своей деятельности» [Масолова 2008, 58]. Об этом Толстой писал и в статье «Единое на потребу. О государственной власти»: «Люди хотят осуществить идеал разумной, свободной и братской жизни на начале принудительной власти, тогда как принудительная власть, как ни переставляй и не обновляй ее, есть всегда присвоенное одними людьми право распоряжения другими...» [Толстой 1928–1958, XXXVI, 195]. Жалея Крыльцова и размышляя над его судьбой, Нехлюдов, наконец, открывает истинность религиозного сознания, приводящего к отвержению почитания роскоши, богатства и земной власти, к утверждению высшей власти.

Обратим внимание на еще одного политического ссыльного – Новодворова. Нехлюдов относится к нему очень натянуто, а в описании Новодворова Толстой использует свою знаменитую теорию о человеке как дроби: «Умственные силы этого человека – его числитель – были большие; но мнение его о себе – его знаменатель – было несоизмеримо огромное и давно уже переросло его умственные силы» [Толстой 1928–1958, XXXII, 400]. Примечательно, что в художественном мире романа Толстой делает Новодворова полной противоположностью Симонсону, которому он вверяет судьбу Катюши. Новодворов живет корыстно, он хочет силой завла-



деть властью. Это, по мнению писателя, порочный и ошибочный путь, ведущий просто к смене эксплуататоров народа. Не о судьбе России думает Новодворов, а о собственном почитании. «Массы всегда обожают только власть, – сказал он своим трещащим голосом. – Правительство властвует – они обожают его и ненавидят нас; завтра мы будем во власти – они будут обожать нас...» [Толстой 1928–1958, XXXII, 398]. Толстой не раз в описании Новодворова подчеркивает самоуверенность и ограниченность, а также его тягу к лидерству и власти – он быстро занимает положение руководителя партии: «Деятельность его состояла в подготовке к восстанию, в котором он должен был захватить власть и созвать собор. На соборе же должна была быть предложена составленная им программа» [Толстой 1928–1958, XXXII, 401].

В художественном мире романа «Воскресение» утверждается власть человека над собой и своими мыслями, писатель постепенно проводит читателя путем изменения Нехлюдова, приближая его к мысли о необходимости религиозного сознания, фактически позволяя ему оценить духовный взгляд на окружающий мир и поразиться его глубине и широте. Всем произведением Толстой доказывает, что, несмотря на многочисленные пороки и временные заблуждения человека, на его сложное прошлое, иногда полное ошибок, каждый может выйти к высшей правде и жить по ней. Как справедливо отметил А.П. Скафтымов, «мелочи жизни, по Толстому, способны закружить человека, сбить его с толку, заставить принять нужное и второстепенное за главное; надвинув хор обстоятельств, они могут одновременно гипертрофировать всякие и самые неожиданные порывы, но за всем этим покровом живет конечная натуральная правда, и свет ее, падающий моментами, всегда ведет свой неотразимый суд и обличение» [Скафтымов 1972, 157].

Каждый из героев романа «Воскресение» каким-либо образом причастен авторской концепции и выражает общую идею справедливости единственно Божьего суда. При анализе романа «Воскресение» литературоведы часто обращают внимание на образ старика на пароме, увещающего Нехлюдова, оценивают его реплики, рассуждая о позиции этого героя. Между тем, самые важные слова в романе он произносит в остроге, когда Нехлюдов встречается с ним уже во второй раз: «Бог знает, кого казнить, кого миловать, а мы не знаем...» [Толстой 1928–1958, XXXII, 438]. Эпическая сущность романа с таким ее обязательным признаком, как всеобщность, тотальность во многом определяется этим концептуальным выводом о подчиненности всех и вся высшей власти.

Финальные цитаты из Евангелия от Матфея, читаемые Нехлюдовым, идейно и образно соотносятся со всем романом. Не случайно писатель включает в ряд евангельских цитат и строки о прощении государем раба: в романе появляется образ государя-человека, признающего над собою власть, способного к действию не по уставу, а по велению сердца.

Одной из важнейших характеристик эпического романа является прецедентность. В данном случае мы вслед за В.И. Тюпой говорим о пре-



цедентности событий в смысле их повторяемости, не затрагивая широко изучаемого сейчас в литературоведении и лингвистике понятия «прецедентный текст». Прецедентность в новом эпическом искусстве, по сравнению с древними эпопеями, отличается не просто «восстановительным» характером в отношении исходного прецедента в качестве сверхсобытия [Тюпа 2018, 20], но означает рифмующиеся эпизоды в жизни и судьбе людей и повторение этапов в духовном движении личности. Отметим, что в художественном мире романа проблема власти способствует организации ряда рифмующихся эпизодов: несколько раз Нехлюдов возвращается к вопросу о земле и ее передаче крестьянам, дважды приезжает Нехлюдов к тетушкам в начале романа, дважды рассматривается дело Катюши (в суде и в Сенате), рифмуются и повторяются искушения властью, переживаемые Нехлюдовым во время его духовного подъема, дважды разговаривает герой со стариком-сектантом, да и пути Нехлюдова и Катюши в романе параллельны: они возвращаются к праведной жизни.

Таким образом, проблема власти в романе «Воскресение» позволяет понять концепцию автора, раскрывает представленную Толстым систему ложных и истинных ценностей, способствует смысловой организации особого эпического масштаба за счет иллюстрации народных бедствий и признания кризиса государственной власти в России рубежа XIX–XX вв. Образ власти органично поддерживает толстовские противопоставления в романе, позволяет выстроить стройную линию духовного возрождения Нехлюдова, на пути которого чрезвычайно значим отказ от роскошной жизни, попыток повлиять на других людей с помощью своего положения и материальных возможностей и признание над собой власти Бога, радости подчинения ей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева В.Г. О национальном своеобразии русского романа второй половины XIX века. Кострома, 2016.
2. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М., 1968.
3. Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. М., 2002.
4. Гудзий Н.К. История писания и печатания «Воскресения» // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 33. М., 1935. С. 329–422.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. Т. 1. СПб., 1996.
6. Зверев А.М., Туниманов В.А. Лев Толстой. М., 2007.
7. Колпаков А.Ю. «Большой роман» об интеллигентном герое как жанровая разновидность русской романистики: к постановке проблемы // Новый филологический вестник. 2017. № 2(41). С. 128–138.
8. Кондратьев А.С. Роман Л.Н. Толстого «Воскресение» и проблемы современного социума // Материалы толстовских чтений 2018 года в Государственном музее Л.Н. Толстого. М., 2019. С. 47–54.
9. Масолова Е.А. «Политические» в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» //



Новый филологический вестник. 2008. № 2(7). С. 49–59.

10. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999.
11. Опульская Л.Д. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1892 по 1899. М., 1998.
12. Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 134–181.
13. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., 1928–1958.
14. Тулякова А.А. Пометы Л.Н. Толстого в трактате Н. Макиавелли «Государь» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 1–2. С. 294–296.
15. Тюпа В.И. Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс. 2018. № 2(52). С. 19–24.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kolpakov A.Yu. “Bol’shoi roman” ob intelligentnom geroye kak zhanrovaya raznovidnost’ russkoy romanistiki: k postanovke problemy [“Big Roman” about the Intelligent Hero as a Variety Genre of Russian Romanism: a Problem Statement]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2017, no. 2(41), pp. 128–138. (In Russian).
2. Masolova E.A. “Politicheskiiye” v romane L.N. Tolstogo “Voskreseniye” [“Political” in the Novel by L.N. Tolstoy “Resurrection”]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2008, no. 2(7), pp. 49–59. (In Russian).
3. Tulyakova A.A. Pomety L.N. Tolstogo v traktate N. Machiavelli “Gosudar” [L.N. Tolstoy’s Notes in Machiavelli’s Treatise “The Sovereign”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2013, no. 1–2, pp. 294–296. (In Russian).
4. Tyupa V.I. Zhanrovaya priroda narrativnykh strategiy [Genre Nature of Narrative Strategies]. *Filologicheskii klass*, 2018, no. 2(52), pp. 19–24. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Gudziy N.K. Istoriya pisaniya i pechataniya “Voskreseniya” [The History of the Writing and Printing of “Resurrection”]. *Tolstoy L.N. Polnoye sobraniye sochineniy: v 90 t. T. 33*. [Tolstoy L.N. Complete Works: in 90 vols. Vol. 33]. Moscow, 1935, pp. 329–422. (In Russian).
6. Kondrat’ev A.S. Roman L.N. Tolstogo “Voskreseniye” i problemy sovremennogo sotsiuma [L.N. Tolstoy’s “Resurrection” and the Problems of Modern Society]. *Materialy tolstovskikh chteniy 2018 goda v Gosudarstvennom muzeye L.N. Tolstogo* [Materials of the Tolstoy Readings of 2018 in the State Museum of L.N. Tolstoy]. Moscow, 2019, pp. 47–54. (In Russian).
7. Skafymov A.P. Idei i formy v tvorchestve L. Tolstogo [Ideas and Forms in L. Tolstoy’s Works]. *Skafymov A.P. Nравstvennyye iskaniya russkikh pisateley* [The Moral Searches of Russian Writers]. Moscow, 1972, pp. 134–181. (In Russian).

(Monographs)

8. Andreyeva V.G. *O natsional'nom svoyeobrazii russkogo romana vtoroy poloviny XIX veka* [On the National Identity of the Russian Novel of the 2nd Half of the 19th Century]. Kostroma, 2016. (In Russian).
9. Gachev G.D. *Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form* [The Content of Art Forms]. Moscow, 1968. (In Russian).
10. Gol'denveyzer A.B. *Vblizi Tolstogo. Vospominaniya* [Near Tolstoy. Memories]. Moscow, 2002. (In Russian).
11. Opuł'skaya L.D. *Lev Nikolayevich Tolstoy. Materialy k biografii s 1892 po 1899*. [Leo Tolstoy. Materials for the Biography from 1892 to 1899]. Moscow, 1998. (In Russian).
12. Zverev A.M., Tunimanov V.A. *Lev Tolstoy* [Leo Tolstoy]. Moscow, 2007. (In Russian).

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

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

E-mail: lanfra87@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4558-3153

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

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

E-mail: lanfra87@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4558-3153

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00098

К.К. Ярославская (Москва)

**И.А. БУНИН – СОТРУДНИК
ГАЗЕТЫ «ОРЛОВСКИЙ ВЕСТНИК»**

Аннотация. В статье на основании писем, мемуаров, дневников, а также текстов критических публикаций исследуется начало творческого и журналистского пути И.А. Бунина. Установлены первые контакты писателя с петербургскими и московскими критиками, издателями и литераторами. Проведен подробный анализ истории сотрудничества Бунина с газетой «Орловский вестник», где юный поэт получил богатый опыт работы в редакции: публиковал не только свои стихи и рассказы, но и литературно-критические заметки, очерки, корреспонденции и фельетоны. Выявлены некоторые литературные предпочтения и личностные симпатии писателя, в частности, увлечение Бунина писателями-народниками и поэтами-самоучками. Рассмотрены публикации Бунина, содержащие резкую критику взглядов на развитие русской поэзии петербургского журнала «Север», причем писатель встает на защиту Н.А. Некрасова, а также острую полемику с газетой «Московские ведомости» по поводу насмешек столичной прессы над провинциальными коллегами. Дискуссия с московской газетой выявила близость позиции Бунина ко взглядам радикально-демократического крыла земской интеллигенции. Освещен выход дебютной книги Бунина – поэтического сборника «Стихотворения 1887-1891 гг.», который был издан при содействии редактора «Орловского вестника» Б.П. Шелихова. Рассмотрены наиболее репрезентативные рецензии на эту книгу, опубликованные в журналах «Артист» и «Наблюдатель». Критики упрекнули писателя в подражании А.А. Фету, стихотворение которого Бунин использовал в качестве эпиграфа к сборнику, а также в прозаичности некоторых его стихотворений. На основании изученного материала сформулированы следующие выводы: газетная работа не стала для Бунина делом его жизни, тем не менее работа в редакции позволила молодому поэту расширить его литературный и общественный кругозор.

Ключевые слова: И.А. Бунин; газета «Орловский вестник»; журнал «Родина»; критик; журналист; редактор.

К.К. Yaroslavskaya (Moscow)

I.A. Bunin as a Member of "The Orlovsky Vestnik" Newspaper

Abstract. The article examines the beginning of I.A. Bunin's creative and journalistic path, basing on letters, memoirs, diaries and texts of critical publications. This paper identifies the first contacts of the writer with St. Petersburg and Moscow critics, publishers and writers. A detailed analysis of the history of Bunin's cooperation with "The Orlovsky Vestnik" newspaper, where the young poet received a rich experience in the editorial office, in particular, he published not only his poems and stories, but also



literary and critical notes, essays, correspondence and feuilletons. Certain literary preferences and personal sympathies of the writer are revealed in this paper, specifically, Bunin's fascination with Narodnik writers and self-taught poets, including Yelets petty bourgeois E.I. Nazarov and poet N.V. Uspensky. Also, the article considers Bunin's publications containing sharp criticism of the views on the development of Russian poetry of the St. Petersburg "Sever" magazine, where the writer defended N.A. Nekrasov, as well as provided sharp controversy over the capital's media derision on their provincial colleagues in "The Moskovskie Vedomosti" newspaper. A discussion with the Moscow newspaper revealed the closeness of Bunin's position to the views of the radical democratic wing of the Zemstvo intelligentsia. This article highlights the publication of Bunin's debut book – the poetry collection called "Poems of 1887-1891", which was published with the assistance of the editor of "The Orlovsky Vestnik" B.P. Shelikhov. The most representative reviews published in "The Artist" and "The Observer" magazines are considered in this paper. Critics accused the writer of imitating A.A. Fet, whose poem Bunin used as an epigraph to the collection, as well as they specified the prosaic nature of some of Bunin's poems. The following conclusions are formulated in the article, basing on the studied material: Bunin's experience as a newspaper worker did not become his life's work, however, the work in the editorial office allowed the young poet to expand his literary and social horizons.

Key words: I.A. Bunin; "The Orlovsky Vestnik" newspaper; "The Rodina" magazine; reviewer; journalist; editor.

Начало творческого пути. Первые публикации

Творческий путь Ивана Алексеевича Бунина неразрывно связан как с русской, так и с зарубежной периодической печатью. Почти за 70 лет его литературной деятельности в отечественной и мировой прессе появилось множество рецензий и откликов, связанных с его творчеством, а сам Бунин выступал в качестве журналиста, редактора, критика.

История взаимоотношений писателя с журналистским и литературно-критическим сообществами до сих пор целостно не представлена. Предметом для исследования становились литературно-критические публикации Бунина, которым посвятили свои работы В.Н. Афанасьев, О.Н. Михайлов, Ю.В. Мальцев, С.Н. Морозов, Т.М. Бонами, Ю. Добровольски и другие исследователи. Однако вопрос сотрудничества Бунина с провинциальной газетой «Орловский вестник» – первым официальным изданием, принявшим начинающего писателя на службу, – подробно не был изучен. Отметим, что период сотрудничества Бунина с «Орловским вестником» пришелся на начало его литературной деятельности и продолжался без малого три года. Именно в это время формируются бунинские эстетические принципы и критерии, которым писатель будет верен на протяжении всего творческого пути. Судьба Бунина-писателя тесно переплетена с судьбой Бунина-журналиста, что позволяет нам, основываясь на его публицистических выступлениях, а также на некоторых фактах личной жизни, более подробно изучить литературную и общественную позицию писателя.



Но говоря о начале творческого пути Бунина, мы не можем обойти вниманием другой журнал – «Родина». Сотрудничество в нем принесло Бунину известность – правда, пока еще только в журналистских кругах – и впоследствии помогло при устройстве в газету «Орловский вестник».

Литературный дебют поэта состоялся, когда ему было 16 лет. 22 февраля 1887 г. в еженедельном петербургском журнале «Родина» было опубликовано стихотворение «Над могилой С.Я. Надсона» (1887). Однако для самого писателя наиболее памятным событием стала публикация в «Родине» стихотворения «Деревенский нищий» (1887), которая состоялась в мае того же года. Спустя двадцать восемь лет И.А. Бунин в «Автобиографической заметке» упомянул: «Утра, когда я шел с этим номером с почты в Озёрки, рвал по лесам росистые ландыши и поминутно перечитывал свое произведение, никогда не забуду» [Бунин 2017, 10]. Ценными для понимания значимости того дня являются записи В.Н. Муромцевой: «На мосту <...> его нагнал кучер Бахтеяровых, ездивший на почту, и протянул журнал "Родина" со словами:

– Он – Иван Алексеевич, а ничего!

Это была первая рецензия человека из народа. Грамотный кучер посмотрел по дороге журнал» [Муромцева-Бунина 1958, 46]. За последующий год в этом журнале было помещено больше десяти бунинских стихотворений, а также дебютный рассказ «Два странника» (1887).

Первый журналистский опыт начинающего писателя тоже связан с этим петербургским изданием – в январе 1888 г. в журнале «Родина» была опубликована бунинская статья «Наброски. Несколько слов к вопросу об искусстве». В этом материале автор рассуждает о сущности искусства и критериях его оценки, приходя таким образом к формулировке некоторых эстетических принципов. Отвергнув формулу «искусство ради искусства», писатель указал на тесную взаимосвязь между эстетической сущностью красоты как таковой и психологией человека. Иными словами, в бунинском мировоззрении «не существует абсолютно прекрасных предметов, независимо от человеческих восприятий» [Бунин 2006, VIII, 233]. Говоря о факторах, которые способствуют гармоничному духовному развитию личности, Бунин пришел к выводу о необходимости идеала в качестве наивысшей точки стремления: «Высоко-прекрасные предметы, путем постепенного воздействия на человека могут утончать его вкус и будить дремавшие наклонности к возвышенному и прекрасному, а так как в человеке все свойства души находятся во взаимодействии, то эстетическое развитие косвенно влияет и на нравственность...» [Бунин 2006, VIII, 233]. Уже первая опубликованная статья юного писателя выявляет его попытку заложить основу собственного мировоззрения, а также найти ответы на глубокие философские вопросы.

С тех же позиций написана и вторая статья для «Родины» – «Недостатки современной поэзии», которая появилась на страницах газеты в июле 1888 г. Излишняя пристрастность суждений, господствовавшая в газетах и журналах конца 1880-х гг., побудила молодого писателя остановиться на



вопросе об общих принципах, касающихся лирической поэзии и искусства вообще. Основным положением бунинской эстетики стало отношение к поэту как к полноправному члену общества, который находится «под влиянием как общечеловеческих условий и интересов, так и национальных, местных и временных» [Бунин 2006, IX, 426], а потому не может игнорировать запросы социума, в котором живет. В этой связи писатель посчитал невозможным ограничивать свободу поэтического творчества, обозначая круг тем, в рамках которых литератору положено заниматься стихотворством. «Ограничивать условными требованиями рамки поэзии – значит стеснить свободное проявление человеческого духа, укладывать в прокрустово ложе – мысль, чувства и волю», – говорит в своей статье Бунин.

Будучи на протяжении всей жизни человеком взыскательным, писатель уже в ранних статьях обозначил высокие стандарты, которым должен соответствовать поэт. В художественном микрокосме Бунина поэт «должен быть отзывчив на всякое движение души, на всякое проявление нравственного. <...> Но и этого недостаточно: поэт должен проникаться всеми радостями и печалью людскими, быть искренним выразителем нужд и потребностей общества, направить ближних к добру и прекрасному» [Бунин 2006, IX, 426]. Предъявляя высочайшие требования к поэту и поэзии, писатель подчеркивает, что это имеет смысл лишь в том случае, если смотреть на поэзию как на «могущественный двигатель цивилизации и нравственного совершенствования людей» [Бунин 2006, IX, 427].

Положения бунинской эстетики во многом восходят к идеям В.Г. Белинского. В своем трактате «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (1848) критик уделяет особое место «нападкам на современную литературу <...> во имя чистого искусства, которое само по себе цель и вне себя не признает никаких целей» [Белинский 1948, 789]. Белинский замечает, что подобная мысль, хоть и имеет под собой основание, но довольно преувеличена. «Что такое чистое искусство, – этого хорошо не знают сами поборники его, и оттого оно является каким-то идеалом, а не существует фактически» [Белинский 1948, 789], – рассуждает критик. Вполне конкретно выражена позиция Белинского и по поводу отношения поэта к действительности: «Личность поэта не есть что-нибудь безусловное, особо стоящее, вне всяких влияний извне. Поэт прежде всего – человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других» [Белинский 1948, 791].

Таким образом, мы видим отчетливое влияние некоторых суждений Белинского на начинающего писателя: идеи критика, вероятно, донес до И. Бунина его старший брат Юлий, занимавшийся воспитанием будущего нобелевского лауреата.

В юные годы И. Бунин увлекался авторами, чье происхождение не было дворянским, они не получили светского воспитания и достойного образования, иными словами, были писателями-самородками. Его первый короткий визит в 1889 г. в Москву был ознаменован знакомством с поэтами подобного толка: И.А. Белоусовым, И.М. Вдовиным, И.И. Зер-



новым, А.И. Слюзовым. Впоследствии писатель вспоминал этот визит: «В первый свой приезд в Москву я познакомился только с московскими поэтами – “самоучками”. Это был жалкий трогательный народ. Бедность и редкая одержимость в смысле любви к литературе...» [Летопись 2011, 65]. Неподдельный интерес и искреннюю симпатию к писателям-самородкам Бунин выразил в своих литературно-критических статьях. В июне 1888 г. на страницах журнала «Родина» появилась первая критическая публикация Бунина – «Поэт-самоучка. По поводу стихотворений Е.И. Назарова», посвященная елецкому мещанину, участнику суриковского кружка поэтов-самоучек. В этой статье автор разобрал дебютный поэтический сборник Назарова, сопроводив критический текст подробной биографией поэта. Описывая печальную долю Назарова, молодой писатель пришел к неутешительному выводу: «Поэзия г. Назарова обнаруживает только задатки истинного искусства. *Не сам он виною тому* (Здесь и дальше курсив наш. – К.Я.), что задаткам этим не пришлось развиваться. <...> Сложись иначе обстоятельства, из г. Назарова вышел бы хороший поэт...» [Бунин 1973с, 290]. В заключении Бунин вновь обратился к теме, поднятой ранее в статье «Недостатки современной поэзии»: «Следует сказать, что интеллигенция могла бы не упускать из виду подобных личностей, вводить их в круг широких, умственных интересов, стараться развивать эстетический вкус и пр.» [Бунин 1973с, 291], и с некоторой наивностью прибавил: «Литературная критика также не должна бы проходить молчанием эти явления и, при разборе подобных сочинений, нельзя ограничиваться одной иронией, что обыкновенно достается в удел им» [Бунин 1973с, 291].

Сотрудничество Бунина с петербургским изданием «Родина» прекратилось после того, как начинающий писатель вступил в непродолжительную переписку с редактором петербургского ежемесячного журнала «Книжки Недели» П.А. Гайдебуровым, чей авторитет в ту пору для него был особенно высок. К радости Бунина, литератор отметил, что в его стихотворениях «заметны признаки дарования» [Летопись 2011, 49], а также предостерег начинающего писателя от «участия в изданиях такого качества, как “Родина”» [Летопись 2011, 49]. «Это не только помешает Вашей литературной репутации, но и невыгодно отзовется на развитии Вашего дарования» [Летопись 2011, 49], – заключил Гайдебуров.

Начало сотрудничества с газетой «Орловский вестник»

Как бы ни менялось отношение Бунина к журналу «Родина», тот факт, что в этом издании были помещены его публицистические выступления, сослужил ему добрую службу. В январе 1889 г. издательница газеты «Орловский вестник» Н.А. Семенова, находясь под впечатлением от бунинских статей, предложила ему, через посредство вышеупомянутого Е.И. Назарова, место помощника редактора газеты. Писатель тут же сообщил брату: «Семенова читала в “Родине” мое журнальное обозрение и восхищается моим умением владеть пером. <...> Я думаю <...> что при недурных ус-



ловиях можно согласиться с радостью. При редакции прекрасная библиотека, получают буквально *все* журналы. Подумай, какая прелесть! К тому же навсегда там меня не привяжут...» [Бунин 2003, 22]. Должность главного редактора издания занимал супруг Н.А. Семеновой – Б.П. Шелихов, который показался молодому писателю «взбалмошным сангвиником» и напомнил «настоящего дьявола» [Муромцева-Бунина 1958, 46]. Надо отметить, что это впечатление от первой встречи сохранится на протяжении всего периода сотрудничества Бунина с «Орловским вестником». Его отношения с главным редактором газеты будут неизменно напряженными, постоянные скандалы как рабочего, так и личного характера (в письмах Бунин не раз сетовал на то, что Шелихов ревновал к нему свою супругу) приведут к тому, что работа в газете порой будет невыносимой.

Предложение Семеновой Бунин принял не сразу, только осенью 1889 г. писатель снова приехал в Орел, где начал работу в редакции «Орловского вестника», будучи «всем, чем придется, – и корректором, и передовиком, и театральным критиком» [Бабореко 1983, 22].

Одной из первых примечательных работ стала статья, посвященная писателю-народнику Николаю Васильевичу Успенскому, чья жизнь трагически оборвалась 2 ноября 1889 г. Бунин на протяжении всей жизни высоко ценил литературный дар Успенского, его печальная судьба вызывала сочувственное внимание со стороны писателя. Публикация под заголовком «К будущей биографии Н.В. Успенского» появилась на страницах газеты в мае 1890 г. после того, как Бунину удалось разузнать нигде ранее не опубликованные факты из «оригинальной и печально своеобразной жизни» [Бунин 2006, IX, 432] этого писателя. С этой целью Бунин отправился в село Лобаново Тульской губернии, где проживал «тесть и друг детства Н.В. (Николая Васильевича Успенского. – К.Я.), священник А.И.У., человек очень образованный и развитой...» [Бунин 2006, IX, 432].

«Прежде всего А.И.У., к которому я первым делом отправился, наотрез отказался дать какие-либо сведения» [Бунин 2006, IX, 433]. Однако молодой Бунин был очень озабочен тем, чтобы имя этого большого писателя не ушло в небытие, потому он «переменил тактику и решился выпытать кое-что незаметно» [Бунин 2006, IX, 433]. Далее писатель изложил весьма неприглядные факты из биографии Успенского, попытавшись дать характеристику сложной и многогранной личности этого литератора. После смерти супруги, которую, по словам тестя Успенского, он любил «глубоко и искренне», писатель вел кочевой образ жизни. Скитался он не один, а с дочерью, отказавшись отдать ее на воспитание родственникам, потому что «страстно ее любил <...> но любил, опять-таки, по-своему» [Бунин 2006, IX, 434]. С девочкой, наряженной в мужской костюм, Успенский ходил и по деревням, и по питейным заведениям. Характерной чертой, которую юный Бунин отметил в этом писателе, была его кажущаяся веселость – с собой он всегда носил русскую гармонику, «в пьяном виде он был смирен, среди мужиков – весел <...> среди разных “подвальных” и рабочих – серьезен и задумчив» [Бунин 2006, IX, 435]. К концу жизни Успенский со-



всем перестал писать, от его знакомств в литературных кругах ничего не осталось, а дочь, не выдержав скудной скитальческой жизни, сбежала к родственникам. «И пусть простит мне читатель, что я передал их (факты. – К.Я.) в такой откровенной наготе. Ни опозорить, ни очернить память покойного я не хотел ими. Да и кто может отнестись с подобными мыслями к памяти человека, вся жизнь которого, в силу ли внешних обстоятельств или внутреннего разлада, была исковеркана и загублена» [Бунин 2006, IX, 437], – заключил Бунин.

Два года спустя Бунин продолжил заниматься популяризацией творчества Н.В. Успенского. 8 декабря 1892 г. в газете «Русская жизнь» вышла статья «Забытый человек» – измененный вариант статьи «Памяти Н.В. Успенского». Опустив ряд подробностей, Бунин сосредоточился на общей оценке творчества Успенского. В своей статье автор вновь погрузился в размышления о трагической судьбе писателя-демократа, «беспристрастно посвятившего свой талант изображению деревенской народной жизни – человека с большой наблюдательностью, большим знанием деревни...» [Бунин 1973а, 310]. Причину случившейся с Успенским жизненной катастрофы критик искал как во внешних обстоятельствах, относя этого литератора к числу русских «писателей-неудачников», подавленных нищетой и убожеством среды, так и во «внутреннем разладе» его личности. 15 сентября 1895 г. Бунин написал «Письмо в редакцию» с просьбой «ко всем, кто может, доставить на время воспоминания о нем, хотя бы самые отрывочные, его письма, биографические сведения <...> чтобы нарисовать образ этого оригинального человека и писателя, даровитого в высшей степени, но совершенно забытого и литературой, и обществом» [Бунин 2003, 208–209]. Вероятно, писатель отправил свое обращение в ежедневную газету «Русские ведомости», так как она первая опубликовала этот текст. Вслед за московским изданием письмо перепечатали такие газеты и журналы, как «Новое время», «Орловский вестник», «Минский листок», «Полтавские губернские ведомости», «Жизнь и искусство», «Киевское слово», «Новое слово», а на просьбу откликнулись родственники и знакомые Успенского. Новую статью Бунин так и не написал, но память об этом писателе сохранил надолго – уже в эмиграции он поделился с В.Н. Муромцевой тем, что Успенский послужил ему прототипом Кузьмы при создании повести «Деревня».

Критика московских и петербургских изданий

В январе 1891 г. на страницах «Орловского вестника» была опубликована статья Бунина «Маленькая беседа», позволяющая выявить литературную позицию молодого писателя в годы, на которые пришлось его общение с радикально-демократическими кругами провинциальной интеллигенции. Публикация представляет собой резкую критику взглядов на развитие русской поэзии еженедельного петербургского журнала «Север», основанного в 1888 г. Вс.С. Соловьевым. Поводом для выступления Бу-



нина стала напечатанная (без подписи) статья о новых сборниках стихотворений А.А. Фета и Я.П. Полонского. Библиограф «Севера» нарисовал пессимистическую картину развития поэзии конца XIX века. Согласно его концепции, пушкинская эпоха являлась «расцветом поэзии», которая сменилась периодом полного упадка. Наиболее значимой фигурой стал Н.А. Некрасов, создавший «рифмованную, рубленую прозу с “гражданскими” мотивами, с односторонними, часто фальшивыми тенденциями» [Бунин 2006, IX, 297], – цитирует своего оппонента Бунин. Это привело к тому, что русское общество утратило былой интерес к поэзии. В заключительной части статьи автор «Севера» поприветствовал последних приемников Пушкина – Полонского и Фета.

Заметка, напечатанная в журнале «Север», по мнению Бунина, «невелика и бездоказательна» [Бунин 2006, IX, 297], однако она содержит в себе наглядный пример сложившихся литературных тенденций конца XIX века, против которых и была направлена бунинская полемика. Начинаясь поэт встал на позиции Некрасова, повторив мысль, высказанную ранее в статье «Недостатки современной поэзии», – о праве поэта затрагивать «общественные мотивы». Полемизируя с автором журнала «Север», Бунин продолжает развивать мысль о том, что «поэт такой же член общества, как и все, и потому не может обращать “нуль внимания” на его задачи...» [Бунин 2006, IX, 298]. Некрасов же, по мысли Бунина, «представитель нового духа поэзии, поэт, затронувший общественные мотивы», однако после этого утверждения последовало интересное дополнение: «<...> затронул он их, может быть, и неверно, но как же говорить, что совсем-то не следует затрагивать таких мотивов?» [Бунин 2006, IX, 298].

Рассуждения молодого писателя дополняются весьма странным выпадом против Фета. Бунин задает автору «Севера» вопрос: можно ли, как завещал Пушкин, «жечь сердца людей» фетовскими стихотворениями? Приведя три стихотворения Фета в качестве «образца поразительной оригинальности», писатель заключил: «Может быть, они и подходят в какой-нибудь журналчик для отдела “Афоризмов и шарад”, но приветствовать их как образцы настоящей истинной поэзии... Как вы думаете? – можно?» [Бунин 2006, IX, 298].

Если влияние Некрасова прослеживается лишь пунктирной линией в поэзии Бунина, причем, скорее, со знаком минус (например, Блок отмечал «скучную и бессодержательную некрасовщину» в бунинском стихотворении 1907 г. «Пугало»), то тот факт, что молодой поэт наследовал классическую традицию Фета и Тютчева, не поддается сомнению. Современные литературоведы полагают, что поэзия этих авторов «стала органической частью поэтической речи Бунина, он впитал ее с юных лет, и она осталась в его стихах навсегда» [Двинятина 2015, 31]. Наиболее отчетливо влияние Фета ощущается в выстраивании Буниным поэтического облика автора, а также в детальном описании природы. Подобная насмешка над Фетом кажется еще более неуместной, если вспомнить тот факт, что эпиграфом к первой книге стихотворений Бунина, которая была издана спустя всего



одиннадцать месяцев после публикации статьи «Маленькая беседа», стало фетовское стихотворение «Нет, не жди ты песни страстной...» (1855). Среди разногласий критических мнений по поводу выхода этой книги были слышны и упреки в подражании Фету. Такая тенденция сохранялась до начала 1910-х гг., когда впервые была опубликована повесть «Деревня» (1910).

Грандиозная по провинциальным меркам полемика развернулась с легкой руки юного Бунина между «Орловским вестником» и ежедневной газетой «Московские ведомости». 1 февраля 1891 г. в рубрике «Литература и печать» вышло сообщение о том, что издание «Московские ведомости» отрицательно отнеслось к идее сбора средств в образованный при Комитете грамотности фонд имени М.Е. Салтыкова-Щедрина. Бунин, констатируя скромный вклад российского общества в новообразованный фонд, выступил в защиту своей идеи сбора пожертвований: «“Московские ведомости” со злорадством прибавляют: “не густо...” Да, действительно не густо... Только что это значит? Неужели то, что имя Михаила Евграфовича ничего не значит для нашего общества?» [Летопись 2011, 87].

Вскоре в газете «Московские ведомости» вышла заметка под названием «Салтыков и “Орловский вестник”», в которой автор с известной долей сарказма сообщил: «“Орловский вестник” очень обиделся за “русское общество” по поводу перепечатанного нами известия о 247 р., составляющих “капитал” имения Салтыкова при Комитете грамотности. <...> Какая, подумаешь, теплота передовых чувств! Читайте на здоровье! А дело только в том, что основание капитала имени знаменитого отрицателя *при Комитете грамотности* совершенно неуместно, и настолько нетактично, что очевидно даже сами читатели покойного чувствуют это» [Летопись 2011, 87–88].

В ответ на выпад московской газеты Бунин опубликовал в «Орловском вестнике» статью «Новые течения», содержащую острую критику столичных консервативных газет «Гражданин» и «Московские ведомости». Продолжая тему упадка русской литературы, писатель отметил, что «то же самое можно сказать и о печати – преимущественно о столичной периодической» [Бунин 1973b, 306]. Сетую на качество наполнения изданий, которое, на взгляд автора, совсем не равно его быстро растущему количеству, Бунин заявил: «Столичные газеты вообще, за редким исключением, не представляют теперь руководящих органов с твердыми, определенными взглядами...» [Бунин 1973b, 306]. Выступив с решительной поддержкой региональной прессы, писатель обозначил круг достойных провинциальных изданий, куда вошли «Черниговские», «Курские», «Тамбовские» и «Харьковские губернские ведомости». Все вышеупомянутые газеты являлись изданиями официальными, однако, по словам автора, «они не только успешно конкурируют с издающимися в тех же городах “неофициальными” газетами, но даже приобретают большее значение» [Бунин 1973b, 307]. Преимуществами провинциальной печати перед столичной прессой, по мнению Бунина, являются «свежие и новые течения мысли», «честные



и трезвые речи», «земской дух» и «гуманная терпимость» [Бунин 1973b, 308]. Надо отметить, что провинциальная печать на рубеже 1880-1890-х гг. нередко выражала взгляды радикально-демократического крыла земской интеллигенции, которые в ту пору были близки писателю. Перечислив трудности, с которыми сталкивается провинциальная пресса, Бунин укоризненно заметил, что столичные газеты и журналы могли бы относиться благосклоннее к региональным коллегам и не применять «такую строгую оценку, какую, например, дают, с высоты своего величия – должно быть, наблюдая свои, какие-то призрачные выгоды, – некоторые столичные газеты...» [Бунин 1973b, 308].

Публикация статьи «Новые течения» привела к вершине конфликта с редактором «Орловского вестника» Б.П. Шелиховым. В своем письме к брату Бунин сообщает: «С редакцией разошелся. <...> Вышла громадная ссора из-за моих заметок о “Московских ведомостях”. Они страшно боятся цензуры. Борис Петрович в конце концов сказал, что он даст мне в “рыло”. Он бешеный, прямо-таки больной, но я не смогу снести – уехал» [Бунин 2003, 75–76].

Из писем к брату Юлию становится ясно, что работа в газете «Орловский вестник» пришлась юному Бунину не по нраву: даже свои передовицы он считал «скучными» и «неинтересными» и никогда не посылал их близким. «Главным же образом строчу “Литературу и печать”, – заметки говенные и маленькие, а за месяц все-таки набирается денег до 15, а иногда с фельетоном 20 рублей. Две копейки за строку. Впрочем, в последнее время стал писать меньше: надоело, опошлился. <...> Я, брат, помню твой совет не поддаваться “писательскому зуду”» [Бунин 2003, 36–37], – пишет начинающий журналист в июле 1890 г.

Отношения молодого Бунина с коллективом редакции были напряженными. Причиной тому был его вспыльчивый и независимый характер. Сотрудничество Бунина с «Орловским вестником» шло в атмосфере постоянных разрывов и примирений с руководством издания. В письмах к брату он то сетовал на непрекращающиеся скандалы, придирки и замечания главного редактора Б.П. Шелихова, то возобновлял сотрудничество, чаще всего остро нуждаясь в материальных средствах. На эти годы пришлось и знакомство с В.В. Пащенко, племянницей Б.П. Шелихова, которая некоторое время проработала корректором в «Орловском вестнике».

Выход дебютной книги стихотворений

Памятным для Бунина событием стал выход в декабре 1891 г. в качестве приложения к «Орловскому вестнику» его первой книжки стихов – «Стихотворения 1887–1891 гг.». В середине февраля 1892 г. в московском журнале «Артист» была помещена и первая рецензия на книгу стихов. Критик в менторском духе упрекнул Бунина в слабом подражании Фету, стихи которого автор использовал в качестве эпиграфа, и посоветовал начинающему писателю оставить занятия поэзией: «Нет, лучше, по-нашему,



совсем не писать стихов, чем облекать в них в голую прозу» [Иванов 2011, 24], – заключил И.И. Иванов. Эта фраза настолько сильно ударила по самолюбию И.А. Бунина, что даже спустя почти двадцать лет он упомянул об этом в «Автобиографической заметке»: «Первая рецензия на нее (книгу стихов. – К.Я.) появилась в “Артисте” и заключала в себе странный упрек в подражании Фету и совет заняться лучше прозой. Остальные отзывы были весьма сочувственными». Надо отметить, что критики еще долго будут замечать взаимонаправленность двух областей бунинского творчества: с одной стороны, его стихи не раз назовут «прозаичными», а с другой – его проза порой будет им казаться чересчур поэтичной.

Прочие рецензии на книгу сложно назвать благожелательными. Лишь два критика отозвались о дебютной книге молодого поэта с подлинным благодушием – Аполлон Коринфский и Владимир Лебедев, причем оба на тот момент уже состояли в приятельской переписке с Буниным. Обидным для молодого писателя стал отзыв рецензента журнала «Наблюдатель» А. Крюкова-Несмеянова, который не преминул сопроводить каждую строку своей рецензии язвительными инвективами. Поставив перед собой задачу разъяснить поэту, что «нанизывание на бумагу размеренных строчек – труд самый непроизводительный и никому не нужный», критик посоветовал «предоставить лучше делать подобные сборники другим лицам, которые <...> не станут набивать книгу незрелыми произведениями [Крюков-Несмеянов 2011, 26]. Бунинские стихи журналист охарактеризовал как скучные, мрачные и унылые, а его переводы назвал «каплей в море слез и за душу тянущих вздохов» [Крюков-Несмеянов 2011, 27]. В своем письме к В. Пащенко 2 марта 1892 г. огорченный Бунин делился переживаниями: «В 3-й книге “Наблюдателя” ругают меня как собаку, но, по счастью для меня, опять глупо. Говорят, что вся книга состоит из слез, что я повествую в каждом стихотворении о своих муках, о своей мировой скорби и т.д. Где это у меня?» [Бунин 2003, 155]. Такое пристальное внимание к отзывам по поводу своих произведений было свойственно Бунину на протяжении всей творческой жизни.

Сотрудничество И.А. Бунина с провинциальным изданием не сделало из него профессионального журналиста. Рутинные дела редакции не сочетались с его импульсивным характером и нежеланием выполнять будничную работу. На протяжении всей жизни Бунин (в отличие от Куприна и Горького) вспоминал занятие журналистикой с крайним неудовольствием. Тем не менее опыт работы в провинциальной прессе дал начинающему писателю ясное представление о специфике журналистского труда, о повседневной жизни редакций русских газет, расширив его литературный, общественный и житейский кругозор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабореко А.К. И.А. Бунин. Материалы для биографии. М., 1983.
2. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В.Г.



Сочинения: в 3 т. Т. 3. М., 1948. С. 789–791.

3. Блок А.А. Письма о поэзии // Бунин И.А.: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб, 2001. С. 287–289.

4. Бунин И.А. Биографические материалы. Воспоминания. М; Берлин, 2017.

5. Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 2006.

6. (a) Бунин И.А. Забытый человек // Литературное наследство. Т. 84. Кн. 1. М., 1973. С. 309–312.

7. (b) Бунин И.А. Новые течения // Литературное наследство. Т. 84. Кн. 1. М., 1973. С. 306–308.

8. (c) Бунин И.А. Поэт-самоучка // Литературное наследство. Т. 84. Кн. 1. М., 1973. С. 290–296.

9. Бунин И.А. Письма 1885–1904 годов. М., 2003.

10. Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология: дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01. СПб., 2015.

11. Иванов И. Рецензия: Стихотворения. 1887–1891 гг. // Литературный мир о творчестве И.А. Бунина. Антология. М., 2010. С. 24–25.

12. Крюков-Несмеянов А. Рецензия: Стихотворения. 1887–1891 гг. // Литературный мир о творчестве И.А. Бунина. Антология. М., 2010. С. 26–27.

13. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 1: 1870–1909. М., 2011.

14. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. 1870–1906. Париж, 1958.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Belinskiy V.G. Vzglyad na russkuyu literaturu 1847 goda [A Look at Russian Literature of 1847]. *Belinskiy V.G. Sochineniya* [Works]: in 3 vols. Vol. 3. Moscow, 1948, pp. 789–791. (In Russian).

2. Blok A.A. Pis'ma o poezi [Letters about Poetry]. *Bunin I.A.: Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Ivana Bunina v otsenke russkikh i zarubezhnykh mysliteley i issledovateley. Antologiya* [Bunin I.A.: Pro et Contra. The Personality and Works of Ivan Bunin in the Opinion of Russian and Foreign Thoughts and Researchers. Anthology]. St. Petersburg, 2001, pp. 287–289. (In Russian).

3. (a) Bunin I.A. Zabytyy chelovek [Forgotten Man]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Book 1. Vol. 84. Moscow, 1973, pp. 309–312. (In Russian).

4. (b) Bunin I.A. Novyye techeniya [New Trends]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Book 1. Vol. 84. Moscow, 1973, pp. 306–308. (In Russian).

5. (c) Bunin I.A. Poet-samouchka [Self-taught poet]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Book 1. Vol. 84. Moscow, 1973, pp. 290–296. (In Russian).

6. Ivanov I. Retsenziya: Stikhotvoreniya. 1887–1891 gg. [Review: Poems. 1887–1891]. *Literaturnyy mir o tvorchestve I.A. Bunina. Antologiya* [Literary World about the Works of I.A. Bunin. Anthology]. Moscow, 2010, pp. 24–25. (In Russian).

7. Kryukov-Nesmeyanov A. Retsenziya: Stikhotvoreniya 1887–1891 gg. [Review: Poems. 1887–1891]. *Literaturnyy mir o tvorchestve I.A. Bunina. Antologiya* [Literary World about the Works of I.A. Bunin. Anthology]. Moscow, 2010, pp. 26–27. (In Russian).



(Monographs)

8. Baboreko A.K. *I.A. Bunin. Materialy dlya biografii* [I.A. Bunin. Materials for the Biography]. Moscow, 1983. (In Russian).

9. Bunin I.A. *Pis'ma 1885–1904 godov* [Letters of 1885–1904]. Moscow, 2003. (In Russian).

10. Morozov S.N. (comp.). *Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina* [Chronicle of the Life and Work of I.A. Bunin]. Vol. 1: 1870–1909. Moscow, 2011. (In Russian).

11. Muromtseva-Bunina V.N. *Zhizn' Bunina. 1870–1906* [Life of Bunin. 1870–1906]. Paris, 1958. (In Russian).

12. Bunin I.A. *Biograficheskiye materialy. Vospominaniya* [Biographical materials. Memories]. Moscow; Berlin, 2017. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

13. Dvinyatina T.M. *Poeziya I.A. Bunina: Evolyutsiya. Poetika. Tekstologiya* [Poetry of I.A. Bunin: Evolution. Poetics. Textology]. PhD Thesis. St. Petersburg, 2015. (In Russian).

Ярославская Ксения Константиновна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики. Научные интересы: жизнь и творчество И.А. Бунина, история русской литературы и журналистики, теория литературы.

E-mail: xyaroslavskaya@gmail.com

ORCID 0000-0002-1641-1379

Ksenia K. Yaroslavskaya, Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Department of History of Russian Literature and Journalism, Faculty of Journalism. Research interests: life and work of I.A. Bunin, history of Russian literature and journalism, theory of literature.

E-mail: xyaroslavskaya@gmail.com

ORCID 0000-0002-1641-1379

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00099

О.И. Шапкина (Москва)

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И.А. БУНИНА В ЖУРНАЛЕ «ВЕСЫ»*

Аннотация. В 1900–1901 гг. И.А. Бунин сотрудничал с издательством «Скорпион» и альманахом «Северные цветы». Однако со временем он отмежевался от символистов, начав активное сотрудничество с издательством «Знание». В своих воспоминаниях и дневниках И.А. Бунин и В.Я. Брюсов отзывались друг о друге иногда весьма негативно. Объективную характеристику их творческих взаимоотношений, а также разногласий между символистами и И.А. Буниным могут дать материалы журнала «Весы», в котором В.Я. Брюсов являлся редактором. Просмотр содержания показал, что на страницах журнала ни разу не было напечатано ни одно произведение И.А. Бунина (несмотря на то, что некоторые современники по-прежнему связывали его имя с символистами). Но редактор и сотрудники «Весов» критически осмыслили творчество И.А. Бунина. О его творчестве высказывались на страницах журнала в разные годы К. Бальмонт, А. Белый, В. Брюсов, В. Гофман, А. Курсинский, Б. Садовской и Эллис. Положительные отзывы критиков получили перевод «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло и «Стихотворения 1903–1906» И.А. Бунина. Все публикации, посвященные писателю можно разделить на несколько групп: рецензии на оригинальные произведения, рецензии на переводные произведения, рецензии на сборники, статьи, в которых упоминается И.А. Бунин, и незначительные заметки. Количественный и качественный анализ этих материалов позволит более четко сформулировать основные претензии, предъявляемые символистами И.А. Бунину. В данном случае это уже будут не просто индивидуальные высказывания различных авторов, а некая общая журнальная концепция.

Ключевые слова: И.А. Бунин; В.Я. Брюсов; журнал «Весы»; рецензия; статья; заметка.

O.I. Shapkina (Moscow)

Reception of I.A. Bunin's Works in "The Balance" Magazine**

Abstract. In 1900-1901 Ivan Bunin was contributing for the "Scorpion" publishing house and the "Northern Flowers" almanac. However eventually he differed from Symbolists and initiated involving cooperation with "Knowledge" publishing company. In their memoirs and diaries I.A. Bunin and V.Ya. Bryusov speaks of each other with the

* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01410-П «Академический Бунин. Источниковедение, текстология, методология»).

** The study was carried out at the Institute of World Literature named after A.M. Gorky RAS with the financial support of the Russian Science Foundation (project No. 17-18-01410-P "Academic Bunin. Source study, textology, methodology").

significant negative. "The Balance" magazine, edited by V.Ya. Bryusov, presents objective characteristics of their artistic relationships, and controversies between Symbolists and I.A. Bunin. The analysis of the content proved that no one I.A. Bunin's work was (re)published in the magazine (despite the fact that contemporaries partly continued to associate his name with Symbolists). "The Balance" editor and his fellow workers critically perceived I.A. Bunin's works. K. Balmont, A. Bely, V. Bryusov, V. Hoffman, A. Kursinsky, B. Sadovskoy, and Ellis discussed his work on the pages of the magazine in different times. The translations of "The Song of Hiawatha" by H. Longfellow and "Poems 1903–1906" by I.A. Bunin were under consideration of these critics. All publications about the writer may be divided into four groups: reviews of his original work; reviews of the translations; reviews of the collections of poems and stories and articles in which I.A. Bunin is mentioned, and insignificant notes. Quantitative and qualitative analysis of these materials allows articulating more clearly implicit reproaches which Symbolists addressed to I.A. Bunin. In this case, they form not just individual statements of the contributors, but general magazine politics and position.

Key words: I.A. Bunin; V.Ya. Bryusov; "The Balance"; review; article; note.

И.А. Бунин сотрудничал с издательством «Скорпион» с конца августа 1900 г. до начала сентября 1901 г. За это время он опубликовал там свой сборник стихотворений «Листопад» (М., 1901) и принял участие в первом выпуске скорпионовского альманаха «Северные цветы», опубликовав в нем свой рассказ «Поздней ночью». Также И.А. Бунин попросил А.П. Чехова предоставить какое-нибудь произведение для альманаха. Тот согласился, отправив в редакцию рассказ «Ночью», представлявший собой измененный вариант более раннего рассказа «В море» (1883). Однако при подготовке альманаха возникли некоторые недоразумения: в редакции решили, что И.А. Бунин отказался от сотрудничества. Недопонимание благополучно разрешилось, его рассказ «Поздней ночью» был напечатан. 30 апреля 1901 г. И.А. Бунин признавался в письме А.П. Чехову, что остался не доволен сотрудничеством в «Северных цветах»: «Альманах вышел дурацкий, но мог ли я предполагать, что "Скорпионы" поступят так по мальчишески, составят его чуть не из пародий и будут даже объявления составлять нелепо» [Бабореко 1960, 411].

Однако И.А. Бунин продолжал возлагать определенные надежды на сотрудничество с издательством «Скорпион», потому что ему нравилось качество выпускаемой продукции. Поэтому осенью 1901 г. он предложил С.А. Полякову и В.Я. Брюсову для публикации в «Скорпионе» четыре книги: второе издание «Песни о Гайавате», второе издание книги рассказов «На край света», сборник новых рассказов и книгу стихов «Облака» [Переписка с В.Я. Брюсовым 1973, 461]. Ни одно из этих изданий в «Скорпионе» не было выпущено, хотя могло принести прибыль издательству, так как произведения И.А. Бунина в то время уже начинали пользоваться популярностью у читателей. После этого писатель обрывает все связи с данным издательством. М.М. Аболина справедливо отмечает: «По существу, у Бунина были две серьезные причины для прекращения всякого сотрудни-



чества с издательством “Скорпион”: идеологическая – чуждое литературное направление, и нежелание ассоциировать себя с “декадентами” (сюда же следует включить и обострение личных отношений с Брюсовым), – и финансовая: недовольство “навязанным” маленьким гонораром, и плохая реализация (а, следовательно, и низкий процент с продаж) книг» [Аболи-на 2015, 185]. Ни в позднейших выпусках «Северных цветов», ни в издательстве «Скорпион» не было более напечатано ни одного произведения И.А. Бунина, хотя после издания сборника «Листопад» некоторые критики отнесли его к символистам.

Многим современникам сотрудничество И.А. Бунина со «Скорпионом» казалось странным, поскольку ни идейно, ни тематически, ни стилистически он не был близок «новому искусству». Возможно, писатель решил на такое сотрудничество, чтобы отойти от образа классического певца природы, чье творчество начали рекомендовать для детских хрестоматий. Позднее И.А. Бунин резко отрицал свое возможное сходство с символистами, часто весьма негативно высказывался о писателях этого направления. Поэтому особый интерес для исследователей представляют публикации главного символистского органа печати, посвященные творчеству И.А. Бунина. Материалы журнала «Весы» свободны от ретроспективных смещений, свойственных мемуарам. Они представляют литературный процесс наиболее правдиво по сравнению с дневниками и воспоминаниями И.А. Бунина и В.Я. Брюсова, воссоздавая полную картину того, как в начале XX века символисты воспринимали творчество И.А. Бунина.

Согласно аннотированному указателю [Соболев 2003] фамилия И.А. Бунина в «Весях» упоминается в 32 материалах (1904 – 3; 1905 – 6; 1906 – 4; 1907 – 5; 1908 – 8; 1909 – 6). При этом ни одного художественного произведения И.А. Бунина или перевода, им подготовленного, в журнале не было опубликовано. Даже, можно сказать, в знаковом, подводящем своеобразные итоги символизма, № 10–11 за 1909 г., для которого дали стихи многие маститые авторы (К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, А. Блок, В. Брюсов, А. Белый, М. Волошин, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, М. Кузмин, Д. Мережковский, С. Соловьев, Ф. Сологуб), не было произведений И.А. Бунина. Далее предлагаем рассмотреть в хронологическом порядке все материалы, в которых так или иначе упоминается писатель.

В февральском номере за 1904 г. была опубликована рецензия сразу на два перевода И.А. Бунина: «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло и «Манфред» Д. Байрона. Примечательно, что оба перевода изданы в «Знании», издательстве, являвшемся своеобразным антагонистом и конкурентом «Скорпиона», поэтому от этой рецензии можно было бы ожидать некоторой предвзятости и отрицательной оценки книг. Однако рецензент, подписавшийся псевдонимом «Дон» (К.Д. Бальмонт), хвалит выбор автора и поэмы «Песнь о Гайавате»: «Перевод Бунина очень хорош, он близок к подлиннику и сделан красивыми легкими стихами» [Дон 1904, 62]. Несмотря на довольно высокую оценку первой книги, К.Д. Бальмонту категорически не понравилась вторая: «Но какой злой дух шепнул Бунину, что



он в состоянии перевести Байрона? Поистине темперамент этого духа не благосклонен ни к русской литературе, ни к тени великого английского барда, ни даже к славе самого Бунина. Что общего имеет небольшое, но истинное, не боевое, хотя настоящее дарование Бунина с кипучим гением Байрона? Между ними столько же сродства, сколько между умильно журчащим лестным ручейком и бешеным водопадом Ниагары» [Дон 1904, 62]. К.Д. Бальмонт также сетует, что русская литература бедна хорошими переводами, а И.А. Бунину лучше бы было взяться за перевод поэм У. Вордсворта, который совершенно пока еще не известен читателям России. Таким образом, текст рецензии позволяет заключить, что К.Д. Бальмонт довольно высоко оценивает творческие способности И.А. Бунина, а неудавшийся, по его мнению, опыт работы связывает, скорее, с самим принципом отбора произведений для перевода.

В майском номере за 1904 г. опубликована рецензия М.И. Пантюхова на сборник товарищества «Знание» за 1903 г. Обо всех произведениях рецензент отзывается негативно, сделав исключение лишь для Л.Н. Андреева. О творчестве И.А. Бунина встречается эпизодическое упоминание, изрядно унижительное и к тому же в ряду других писателей: «Далее идут в сборнике: лепет И. Бунина (в стихах и прозе), мямление г. Вересаева, и «Деревенская драма» г. Гарина» [Пантюхов 1904, 53].

В сентябрьском номере за 1904 г. напечатан русский вариант краткого изложения обзора литературы, выполненного В.Я. Брюсовым для английского журнала «The Athenaeum». В практике этого журнала давать ежегодно обзоры всех европейских литератур за истекшие 12 месяцев. В.Я. Брюсов отмечает: «Обзоры эти обращают на себя внимание всей европейской печати, которая именно из них черпает свои сведения о современной, так сказать “сегодняшней” литературе отдельных народов» [Брюсов 1904, 48]. Поэтому особенно примечательным является то, что он не сообщил никакой информации ни о прозе И.А. Бунина, ни о его поэзии (хотя довольно подробно остановился на трех вышедших в «Скорпионе» собраниях стихотворений Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус и Ф. Сологуба). Имя И.А. Бунина упомянуто лишь в ряду выполненных переводов, и представляет собой просто констатацию факта издания поэмы Д. Байрона «Манфред». Похожую нейтральную направленность по отношению к творчеству И.А. Бунина имеет небольшая рецензия Пентаура (псевдоним В.Я. Брюсова) на сборник Товарищества «Знание» за 1904 г., опубликованная в № 2 за 1905 г. В тексте в основном анализируется новый рассказ Л.Н. Андреева «Красный смех», а имя И.А. Бунина звучит лишь в связи с его воспоминаниями о А.П. Чехове [Пентаур 1905 а].

В апрельском номере за 1905 г. вновь появляется рецензия Пентаура, теперь об «Иллюстрированной всеобщей истории литературы». В ней В.Я. Брюсов разгромил новый перевод, выполненный под редакцией П. Вейнберга, который поражает своей некомпетентностью. Вот один из примеров: «Даже в отделе, посвященном нашим дням, есть такие промахи, как уверение что “быстрый успех произведений Горького вызвал к дея-



тельности целый ряд молодых писателей – Скиталец, Л. Андреев, отчасти Тимковский, Бунин” (смеем верить, что по крайней мере трое последних выступили в литературу вовсе не из подражания Горькому и начали писать задолго до успеха Горького!)» [Пентаур 1905 в, 64–65]. Несмотря на то что рецензент и указанные авторы принадлежали к разным литературным «партиям», В.Я. Брюсов все же выступает за правдивое и объективное изображение современного литературного процесса, поэтому не отказывает И.А. Бунину в творческой самобытности.

В том же номере опубликована еще одна рецензия, подписанная уже непосредственно В.Я. Брюсовым. В ней он дает весьма лестную характеристику «Собранию стихов» С. Маковского, причем рецензенту понравились не только тексты, но и художественное оформление издания, выполненное Е. Лансере. Для жанра рецензий часто характерно сравнение различных авторов, чтобы наглядно проиллюстрировать читателям достоинства и недостатки новых произведений. В данном случае В.Я. Брюсов провел аналогии не только с русским автором, но и французским, указав на некоторые связи: «Многие стихотворения книги поистине прекрасны, как лучшие создания парнасской школы. В них есть то совершенство, которого достигал во французской литературе Эредиа и тщетно добывается у нас Ив. Бунин» [Брюсов 1905, 65]. Несмотря на то что эта рецензия посвящена стихотворениям С. Маковского, В.Я. Брюсов не упускает возможности высказать свое отрицательно-пренебрежительное мнение о творческих исканиях И.А. Бунина.

В майском номере за 1905 г. Пентаур анализирует шестой сборник товарищества «Знание». Большую часть рецензии составляет разбор повести А.И. Куприна «Поединок». Произведения же И.А. Бунина опять не удостоены подробного разбора, читатель узнает только то, что в сборнике помещены его «слабые стихи» [Пентаур 1905 с, 46].

В № 9-10 за 1905 г. под криптонимом «А.» Брюсов опубликовал рецензию на дополнительный том энциклопедического словаря Ф. Брокгауза и И. Эфрона. «В настоящий полутом включены обстоятельные статьи о молодых русских писателях – Л. Андрееве, К. Бальмонте, Вал. Брюсове, Андр. Белом, Ю. Балтрушайтисе, И. Бунине...» [А. 1905, 105–106]. Интересен тот ряд писателей, в который включил рецензент И.А. Бунина. Большая их часть – символисты, представители нового в литературе. Возможно, В.Я. Брюсов таким образом все же косвенно признавал значимость таланта И.А. Бунина.

В декабрьском номере за 1905 г. [От редакции 1905, 94–96] редакция сообщает, что последний номер за этот год будет идентичен по содержанию первому номеру за 1906 г., предлагает читателям, которые оформили подписку на оба года, вместо одного выпуска бесплатно получить одну из книг издательства «Скорпион». Среди предложенных книг присутствует сборник И.А. Бунина «Листопад». Это объявление свидетельствует о том, что издательство не могло распродать книгу, поэтому решило хотя бы таким образом ее реализовать. Такое заявление выглядело довольно



унизительно особенно на фоне указаний «Распродано» напротив скорпионовских изданий К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова в каталогах издательства.

В февральском номере за 1906 г. опубликована рецензия Б. Садовского на сборник «Памяти А.П. Чехова». Критик упрекает литераторов в том, что они создали неинтересные и малодостоверные воспоминания. В частности, у И.А. Бунина А.П. Чехов «лепечет языком бунинских рассказцев», «оказывается врагом “нового искусства”» [Садовской 1906, 77] и ведет весьма странные беседы. Текст рецензии создает у читателя впечатление о И.А. Бунине как о беспринципном мемуаристе, воспользовавшемся смертью известного писателя, чтобы привлечь внимание к своей персоне.

В майском номере за 1906 г. Аврелий (псевдоним В.Я. Брюсова) в рецензии на сборник «Факелы» иронично отмечает, что от книги с таким названием читатель вправе ожидать новых, ярких имен, которые осветят современный литературный процесс. Он также обращает внимание на явную однородность и единообразие материалов, выделяя произведения лишь трех авторов. В.Я. Брюсову понравились почти все «пьески» В.И. Иванова, то, как Л.Н. Андреев «в стилизованной форме пересказывает события великой французской революции, историю казни Людовика XVI» [Аврелий 1906, 58] и драматический набросок «Балаганчик» А.А. Блока. Их произведения анализируются более подробно. Рецензент справедливо указывает как на слабые, так и на сильные стороны авторов. И.А. Бунин же, занимающий в сборниках «Знание» «штатное место поэта-парнасца» [Аврелий 1906, 55], по мнению В.Я. Брюсова, вряд ли может чем-то новым удивить читателя.

В июльском номере за 1906 г. привлекает внимание раздел «Горестные заметы», состоящий из двух частей. Первая часть посвящена произведению С. Кречетова, вторая – стихотворению И.А. Бунина «Поморье», опубликованному в июльском номере «Журнала для всех». После цитирования последних двух строф редакция иронично замечает: «Комар, плачущий на отмели, с обнаженными загорелыми икрами – это ли не верх наблюдательности» [Горестные заметы 1906, 83]. С помощью этой заметки сотрудники журнала завуалировано намекнули поэту, что его слог несовершенен и требует большей внимательности автора к тексту. Однако уже в декабрьском номере за этот же год редакция «Весов» извиняется перед читателями, что не успела дать подробных разборов нескольких выдающихся книг, появившихся за последнее время. Среди изданий, на которые будут написаны обстоятельные рецензии, присутствует третий том стихотворений И.А. Бунина [<От редакции> 1906, 94–96].

В первом же номере за 1907 г. В.Я. Брюсов выполняет свое обещание, публикуя рецензию под названием «Новые сборники стихов». В ней он анализирует сразу пять книг разных авторов: К. Бальмонт «Злые Чары», И. Бунин «Стихотворения 1903–1906», И. Рукавишников «Стихотворения. Книга IV», Л. Вилькина-Минская «Мой Сад. Сонеты и рассказы», А. Федоров «Сонеты». В данной работе критик подробно проанализировал поэтические произведения И.А. Бунина последних лет, отметив высо-



кий уровень его мастерства. Особенно он выделил «пьески» «С обрыва», «На даче» и «На ущербе». Из положительных характеристик: строгость, сосредоточенность, зоркая вдумчивость, мечтательная наблюдательность, очень хорошие картины природы, лучшие стихи поражают «частотой и ясностью чеканки». В.Я. Брюсов заключает: «Мы, по крайней мере, ставим в особую честь Бунину (особенно принимая во внимание ту литературную группу, к которой он примыкает), что в переживаемые нами годы он не стал насиловать своей поэзии, не погнался за дешевыми лаврами политического певца, а продолжал спокойно идти своим путем» [Брюсов 1907, 71]. Однако критик считает, что все нововведения метрической системы русского стихосложения последнего десятилетия прошли мимо И.А. Бунина.

В майском номере за 1907 г. опубликована рецензия Эллиса на сборник стихов и прозы «Корабли». Автор отрицательно оценивает данное издание, из поэтического раздела похвалил лишь стихи В.Я. Брюсова. «Проза “Кораблей” до того бесцветна, что, переходя от автора к автору, не чувствуешь никакой разницы!..» [Эллис 1907 а, 75]. И все же из этой смутной массы он выделил рассказ «Счастье» И.А. Бунина, эскиз «Снег-радуга» О. Дымова и миниатюру «Бастилия взята» С. Ауслендера. Главная претензия рецензента в данном случае не к отдельным произведениям, а к идее, объединившей этих авторов.

В июньской рецензии за 1907 г. А. Курсинский прямо указывает читателю на вторичность сборника «Новое слово» по отношению к сборникам «Знания», а также на слабость его беллетристического отдела. Две трети книги занимают произведения г. Крашенинникова и г. Тимковского, поэтому сборник не представляет особого интереса для читателя, в «остальном находим несколько бледных стихотворений Ив. Бунина и А. Федорова» [Курсинский 1907, 72].

В августовском номере за 1907 г. Эллис опубликовал рецензию «Поворот» на второй выпуск литературно-художественного альманаха издательства «Шиповник» (СПб, 1907), в которой о творчестве И.А. Бунина высказался в более резкой форме. Его стихи «Петров день», «Проводы», «Геймдаль», «Александр в Египте» он считает претенциозными, с большим количеством промахов, да и о произведении «У истока дней» отзывается не лучшим образом: «Рассказ И. Бунина недурен, но на нем заметно сильное влияние одной из самых изумительных прозаических вещей Вал. Брюсова, а именно – его рассказа “В зеркале” (сборник “Земная Ось”). Только там, где у В. Брюсова чувствуется сила настроений Э. По и четкая беглость метких строк, не уступающая, быть может, “Petits roèmes” Бодлера, у Бунина – просто “недурно”. А там, где у Брюсова ужасное – оказывается высшей ступенью прекрасного, у Бунина – только риторика» [Эллис 1907 б, 67].

В сентябрьском номере за 1907 г. В. Гофман в рецензии «Русская лирика в Германии» пишет о том, что «Александр Элиасберг задался целью познакомить немецкую публику с современной русской лирикой, выбрав



для этого шестерых, наиболее типичных, по его мнению, ее представителей, – К. Бальмонта, Валерия Брюсова, И. Бунина, З. Гиппиус, Н. Минского, Ф. Сологуба» [Гофман 1907, 86]. Примечательно, что в данном случае и составитель (также сотрудник «Весов») сборника «Russische Lyrik der Gegenwart» (München, 1907), и рецензент считают возможным поместить в переводе на немецкий язык 13 стихотворений И.А. Бунина среди поэзии русских символистов, косвенно признавая талант и уникальность мастерства И.А. Бунина.

В январском номере за 1908 г. В. Бакулин (псевдоним В.Я. Брюсова) в рецензии «Всем сестрам по серьгам» на первый том альманаха индивидуального искусства и индивидуальной мысли «Белый Камень» (М., 1907) рассуждает о никчемности опубликованных стихов, рассказов и статей. Авторы альманаха критикуют все литературные течения начала XX века, взамен предлагая лишь «затхлый индивидуализм» [Бакулин 1908 а, 95]. Для того, чтобы наглядно представить читателю стиль новых «литературных хулиганов», В.Я. Брюсов приводит многочисленные цитаты из статей, среди которых встречается такая характеристика: «У И. Бунина чувствуется гонорарная (?) длиннота...» [Бакулин 1908 а, 95]. Вероятно, в данном случае имеется в виду намеренное увеличение объема текста ради денег.

В том же номере в рецензии В. Гофмана на книгу А. Федорова «Стихи» (СПб., 1908) И.А. Бунин лишь косвенно упоминается. Рецензент весьма скромно оценивает возможности А. Федорова как поэта. Но все же отмечает некоторые особенно удачные моменты: «Кое-где у него можно отметить известную теплую интимность, иногда довольно тонкий рисунок и наблюдательность, напоминающую Бунина (“лед звездами ломился под ногой”))» [Гофман 1908 а, 100]. Это сравнение с творческой манерой другого автора показывает, что уже к 1908 г. у современников сложился определенный образ И.А. Бунина-поэта, а также сформировалось мнение о его творческом методе, наиболее часто используемых приемах.

В мартовском номере за 1908 г. К.Д. Бальмонт в заметке «О книгах для детей» спрашивал издателей и читателей: «Почему такая робость в выборе *новых* имен? Почему Бальмонт и Бунин могут входить в детскую, а Брюсова и Балтрушайтиса туда не пускают?» [Бальмонт 1908, 84]. Таким образом автор заметки обозначил некую тенденцию в восприятии современниками поэзии, наиболее ярко отразившуюся при составлении детских хрестоматий. Следует отметить, что и в настоящее время издатели охотнее печатают в детских сборниках произведения И.А. Бунина и К.Д. Бальмонта.

В мартовском номере за 1908 г. Н. Петровская в рецензии на книгу Н.Д. Телешова «Рассказы» (СПб., 1908) через ироничное описание известной фотографии 1902 г. дает своеобразную характеристику литературного процесса того времени: «Телешов явился в литературу прямо в “установленной форме”, – прямо слетел с популярнейшей в мире открытки, где гг. Бунин, Горький и Скиталец всемирнолюбивейшее и всенародно приняли его, как члена, в свою тесную семью. Обыватель с умилением повесил от-



крытку в переднем углу, и с первой же почтой выписал рассказы и стихи “отмеченных” знаменитой открыткой» [Петровская 1908, 93].

В апрельском номере за 1908 г. В.Я. Брюсов под псевдонимом «В. Бакулин» опубликовал «Проект всеобщего примирения», в котором сообщалось о небывало большом количестве литературных скандалов. Примечательно, что автор дает краткие сведения не только о проблемах писателей символистского лагеря, но и реалистов: «М. Арцыбашев жестоко пререкался с И. Буниным из-за “Жизни”, потом обратившейся в “Землю»» [Бакулин 1908 b, 45].

В этом же номере опубликована рецензия В. Гофмана на XX сборник товарищества «Знание» за 1908 г. «Скучная, однообразная, давно всем привычная серость и художественная бессодержательность сборников “Знания” с каждым выпуском становится еще серее и бессодержательнее. Когда-то, в одном из первых выпусков, промелькнул там Чехов, встречался затем время от времени Л. Андреев, дал несколько более или менее интересных вещей Куприн; теперь не только Куприн и Бунин, но даже Серафимович и Федоров, и те, по-видимому, предпочитают дряхлому “Знанию” другие, более современные издания, и “Знание” все чаще прибегает к переводам популярных западных писателей» [Гофман 1908 b, 49]. В данном случае рецензент ругает содержание сборника «Знание» за его простоту и невысокую художественную ценность. Темы, которые они затрагивают очень серьезные, масштабные и ответственные, но писать о них надо как-то по-новому, оригинально, а этого-то у «знаньевцев» нет. В данном случае негативная оценка творчества И.А. Бунина и близких ему писателей отсутствует, напротив, рецензент признает, что некоторые писатели-реалисты достигли определенных успехов в своем творчестве.

В августовском номере за 1908 г. С. Соловьев опубликовал рецензию на четвертый том собрания сочинений И.А. Бунина (СПб., 1908) в которой дает неоднозначную оценку его творчества. С одной стороны, он указывает на логичность построения и ясность образов, характерных для его поэзии. Но с другой стороны, считает некоторые произведения весьма слабыми. Из формальных нововведений критик отмечает большое количество анжамбеманов, на которых построены некоторые стихотворения. «Исключая этого, да еще неудачного подражания Городецкому (“Петров день”) да еще совсем беспомощной попытки на изящество á la Кузмин <...>, и в 4-й книге Бунин остался бледным по форме и содержанию, с порядочной дозой географии, на этот раз евангельской <...>, не без мифологии <...>, с прежним, совершенно безнадежным оптимизмом, умеренным либерализмом и “любовью к природе”» [Соловьев 1908, 91].

В октябрьском номере за 1908 г. А. Белый опубликовал текст реферата «Символизм и современное русское искусство», прочитанного на заседании «Общества Свободной Эстетики» в Москве 15 октября 1908 г. В данной работе автор своеобразно обозначил позицию символистов по отношению к другим литературным направлениям: «Важно знать, каково “credo” писателя и каков его талант. Если ограниченное “credo” ослабляет



могучий талант, мы боремся с его “credo” за него самого. В этом сущность нашего раздора с талантливими представителями реализма и мистического анархизма» [Белый 1908, 41]. Примечательно, что фамилия И.А. Бунина прозвучала среди тех поэтов и писателей, творчество которых, по мнению А. Белого, олицетворяет современную русскую литературу.

В январском номере за 1909 г. В. Гофман опубликовал рецензию на XXIV книгу сборника товарищества «Знание» за 1908 г. Большая часть рецензии (весьма небольшой по объему) посвящена повести М. Горького «Жизнь ненужного человека». И лишь в конце дана информация об остальном содержании сборника: «Кроме “Жизни ненужного человека” в книге напечатан еще убийственно длинный, пошлый, фельетонно-плоский “роман для театра” (что-то вроде комедии) Амфитеатрова – “Княгиня Настя”, два посредственных перевода из Рихарда Демеля (“Демон желаний” и “Освобожденный Прометей”), снабженные наивным предисловием, и четыре строго выдержанных, хотя несколько холодных сонета Ив. Бунина...» [Гофман 1909, 89]. Имеются в виду сонеты «Последние слезы», «Рыбачка», «Горный лес» и «В архипелаге».

В февральском номере за 1909 г. опубликован «Обзор русских журналов» Б.А. Садовского под псевдонимом «Ртух», в котором И.А. Бунина упрекают в заимствовании образа «стоцветного хвоста павлина» у В.Я. Брюсова [Ртух 1909, 88].

В мартовском номере за 1909 г. С. Соловьев в рецензии разбирает сразу несколько поэтических книг разных авторов. При анализе сборника Б. Садовского «Позднее утро. Стихотворения» (М., 1909) рецензент весьма пренебрежительно и несправедливо высказывается о поэтическом словаре И.А. Бунина: «Запах земли и луга постоянно врывается в пушкинианство Садовского, безнадежно разлагая его. Нарисовав “группу мраморных богинь”, поэт вдруг замечает, что “потянуло коноплею с огородов и полей”. “Конопля”, “козодой”, “гуси”, “перепелки” – ведь это уже прямо из Бунинского словаря!» [Соловьев 1909, 90].

В том же номере Б. Садовской опубликовал рецензию на второй сборник «Земля» (М., 1909), в которой сообщается, что Б. Зайцев – «лирик чистой воды», а его творчество «тоньше» и «нежнее» И.А. Бунина [Садовской 1909 а, 98].

В майском же номере за 1909 г. Эллис опубликовал рецензию «Об альманахах», посвященную изданиям: «Вершины», «Прибой», «Колосья», «Творчество». В ней критик положительно оценил стихотворения «Сталь» и «Лен» И.А. Бунина, опубликованные в альманахе «Вершины» (СПб., 1909), признал его честно мыслящим и творящим художником, «одаренным способностью самокритики» [Эллис 1909, 74].

В этом же номере опубликована рецензия Б. Садовского на пятый том рассказов И.А. Бунина (СПб., 1909), в которой он дает неоднозначную характеристику писателю: «Недостаток самостоятельности в прозе г. Бунина с избытком выкупает его художественная добросовестность. Все его рассказы написаны прекрасным чистым языком и вряд ли создадут



своему автору дешевую современную популярность. До того надоели все эти революционно-декадентствующие рассказчики, что на книге г. Бунина невольно отдыхаешь душой. Тем не менее, к поэтическому венку талантливому пейзажиста его рассказы не прибавляют ни одного лишнего лепестка» [Садовской 1909 b, 86].

Таким образом, все критические публикации в журнале «Весы» можно условно разделить на несколько групп: рецензии на оригинальные книги И.А. Бунина, переводы, сборники, в которых он принимал участие, и прочие заметки общего характера. Данные журнальные публикации позволяют заключить, что символисты весьма противоречиво оценивали творчество И.А. Бунина. Однако нельзя сказать, что он подвергался травле на страницах журнала «Весы». Например, в своих воспоминаниях он пишет о том периоде: «Про меня – я вскоре почел за благо удалиться из этого литературного лабаза – было однажды сказано так: “Произведения Бунина подобны солдатским сапогам, поставляемым интендантствами, – сапогам с бумажными подошвами”» [Бунин 1967, 292]. Нам не удалось выявить данную цитату в журнале «Весы», но похожий текст представлен в другом журнале начала XX века. И.А. Бунин немного спутал, очевидно, цитируя по памяти, но по сути был прав: имеется в виду рецензия С. Соловьева на третий том его сочинений «Стихотворения 1903–1906 гг.» (СПб., 1906), напечатанная в журнале «Золотое руно» (благодарим за предоставленные сведения С.Н. Морозова): «На протяжении двухсот страниц стих Бунина предается упорной спячке. Видно, что Бунин не только не искусен в стихосложении, но даже и не подозревает о законах метра, о разнообразии словесных средств изобразительности. То, что является азбукой для самого скромного французского поэта-парнасца, неведомо нашим гиперборейским парнасцам, вроде Бунина. Их стихотворные изделия можно сравнить с дешевыми сапогами, от которых отваливаются подошвы через несколько дней после покупки. Непрактично, совсем непрактично» [Соловьев 1907, 89]. Несомненно, рецензенты-символисты критиковали произведения И.А. Бунина, но они также отрицательно высказывались и по поводу остальных «знаньевцев». К тому же в «Весях» были опубликованы и рецензии, в которых творчество И.А. Бунина оценивалось положительно (К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов).

ЛИТЕРАТУРА

1. <От редакции> // Весы. 1906. № 12. С. 72.
2. А. <Брюсов В.Я.> Рец. на кн.: Энциклопедический словарь. Изд. Ф. Брокгауза и И. Ефрона. Дополнительный том. I. Аа-Вяхирь. СПб. 1905 // Весы. 1905. № 9-10. С. 105–106.
3. Аболина М.М. И.А. Бунин и издательство «Скорпион» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 3(24). С. 183–187.
4. Аврелий <Брюсов В.Я.> Вехи. IV. Факелы // Весы. 1906. № 5. С. 54–58.



5. Бабореко А.К. Чехов и Бунин / Публикация Н.И. Гитович // Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 395–416.
6. (а) Бакулин В. <Брюсов В.Я.> Всем сестрам по серьгам // Весы. 1908. № 1. С. 93–96.
7. (b) Бакулин В. <Брюсов В.Я.> Проект всеобщего примирения // Весы. 1908. № 4. С. 45–48.
8. Бальмонт К. О книгах для детей. Заметка // Весы. 1908. № 3. С. 82–85.
9. Белый А. Символизм и современное русское искусство. Реферат, прочитанный на заседании «О-ва Свободной Эстетики» в Москве, 15 октября 1908 г. // Весы. 1908. № 10. С. 38–48.
10. Брюсов В. Athenaeum о европейской литературе за 1904 г. // Весы. 1904. № 9. С. 48–53.
11. Брюсов В. Сергей Маковский. Собрание стихов. Книга первая. Изд. «Содружества». СПб. 1905. Ц. 1 р. 50 к. // Весы. 1905. № 4. С. 65.
12. Брюсов В.Я. Новые сборники стихов // Весы. 1907. № 1. С. 69–73.
13. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. М., 1967.
14. Горестные заметы // Весы. 1906. № 7. С. 83.
15. Гофман В. Русская лирика в Германии // Весы. 1907. № 9. С. 85–88.
16. (а) Гофман В. А. Федоров. Стихи. 1908. Ц. 1 р. // Весы. 1908. № 1. С. 100–101.
17. (b) Гофман В. Сборник товарищества «Знание» за 1908 год. Книга XX. СПб. Ц. 1 р. То же. Книга XXI. Ц. 1 р. // Весы. 1908. № 4. С. 49–51.
18. Гофман В. Сборник товарищества «Знание» за 1908 год. Книга XXIV. СПб. Ц. 1 р. // Весы. 1909. № 1. С. 89.
19. Дон <Бальмонт К.Д.> Лонгфелло. Песнь о Гайавате. Перевод с английского И.А. Бунина. В стихах. Дешевое иллюстрированное издание. «Знание». СПб. 1903. Ц. 80 к.; Байрон. Манфред. Драматическая поэма. Перевод с английского И.А. Бунина. «Знание». СПб. 1904. Ц. 40 к. // Весы. 1904. № 2. С. 61–62.
20. Курсинский А. «Новое слово». Товарищеские сборники. Кн. 1. Москва. 1907. Ц. 1 р. // Весы. 1907. № 6. С. 71–72.
21. От редакции // Весы. 1905. № 12. С. 94–96.
22. Пант<юх>ов М. Сборник товарищества «Знание» за 1903 год. Книга первая. Цена 1 р. // Весы. 1904. № 5. С. 52–53.
23. (а) Пентаур <Брюсов В.Я.> Сборник Товарищества «Знание» за 1904 год. Книга третья. СПб. 1905. Ц. 1 р. // Весы. 1905. № 2. С. 60–61.
24. (b) Пентаур <Брюсов В.Я.> И. Шерр. Иллюстрированная всеобщая история литературы. Перевод под ред. П. Вейнберга. Изд. С. Скимунта. Москва. 1905. Ц. за 2 т. – 6 р. // Весы. 1905. № 4. С. 63–65.
25. (с) Пентаур <Брюсов В.Я.> Сборник товарищества «Знание». Книга шестая. СПб. 1905. Ц. 1 р // Весы. 1905. № 5. С. 45–46.
26. Переписка с В.Я. Брюсовым. 1895–1915 / Вступительная статья и публикация А.А. Нинова // Литературное наследство. Т. 84. Кн. 1. М., 1973. С. 421–470.
27. Петровская Н. Н. Телешев. Рассказы. Т. II. Издание т-ва «Знание»: СПб. Ц. 1 р. // Весы. 1908. № 3. С. 93–94.
28. (а) Садовской Б. Земля. Сборник второй. Москва. 1909 // Весы. 1909. № 3.



С. 98–99.

29. (b) Садовской Б. Ив. Бунин. Рассказы. Том V. Издание товарищества «Знание». СПб. 1909. Ц. 1 р. // Весы. 1909. № 5. С. 86.

30. Садовской Б. Памяти А.П. Чехова. Изд. общества любителей российской словесности. 1906. Ц. 1 р. // Весы. 1906. № 2. С. 76–77.

31. Соболев А.Л. Весы. Ежемесячник литературы и искусства: аннотированный указатель содержания / Оформление и художественная редакция П.А. Дружинина. М., 2003.

32. Соловьев С. Борис Садовской. Позднее утро. Стихотворения. Москва. 1909. Ц. 1 р.; Юрий Верховский. Разные стихотворения. Книгоиздательство «Скорпион». Москва. 1908. Ц. 80 к.; П. Соловьева (Allegro). Плакун-Трава. Стихи. Ц. 50 к. // Весы. 1909. № 3. С. 88–92.

33. Соловьев С. Иван Бунин. Том IV. Издание товарищества «Знание». СПб. 1908. Ц. 1 р. // Весы. 1908. № 8. С. 91–92.

34. Соловьев С. Иван Бунин. Стихотворения. Том третий. С.-Петербург. 1906 // Золотое руно. 1907. № 1. С. 89.

35. (a) Эллис <Кобылинский Л.Л.> Корабли. Сборник стихов и прозы. Москва. 1907. Ц. 1 р. // Весы. 1907. № 5. С. 73–76.

36. (b) Эллис <Кобылинский Л.Л.> Поворот. Литературно-художественные альманахи изд. «Шиповник». Книга II. СПб. 1907 // Весы. 1907. № 8. С. 65–68.

37. Эллис <Кобылинский Л.Л.> Об альманахах. Альманахи «Вершины», «Прибой», «Колосья», «Творчество» // Весы. 1909. № 5. С. 69–75.

38. Ртух <Садовской Б.А.> Обзор русских журналов. «Вестник Европы». Январь-февраль. – «Русская мысль». Январь. – «Образование». Январь. – «Современный мир». Январь. – «Русское богатство». Январь // Весы. 1909. № 2. С. 85–88.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Abolina M.M. I.A. Bunin i izdatel'stvo "Skorpion" [I.A. Bunin and "Scorpion" Publishing House]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2015, no. 3(24), pp. 183–187. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Baboreko A.K. (author), Gitovich N.I. (publ.) Chekhov i Bunin [Chekhov and Bunin]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 68. Moscow, 1960, pp. 395–416. (In Russian).

3. Ninov A.A. (pref., publ.) Perepiska s V.Ya. Bryusovym. 1895–1915 [Correspondence with V.Ya. Bryusov. 1895–1915]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 84. Book 1. Moscow, 1973, pp. 421–470. (In Russian).

(Monographs)

4. Sobolev A.L. *Vesy. Ezhemesyachnik literatury i iskusstva: annotirovannyy uka-*



zatel' soderzhaniya [The Balance. Monthly of the Literature and Art: Annotated Index of Contents]. Moscow, 2003. (In Russian).

Шапкина Ольга Ивановна, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: история русской литературы и журналистики начала XX века, история книги и книжное дело начала XX века.

E-mail: olia.schapckina@yandex.ru.

ORCID ID: 0000-0003-1666-9086

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

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: history of Russian literature and journalism at the beginning of the 20th century, history of books and book business at the beginning of the 20th century.

E-mail: olia.schapckina@yandex.ru.

ORCID ID: 0000-0003-1666-9086

Т.П. Попова (Лесосибирск)

БИНАРНЫЕ ОППОЗИЦИИ В МЕМУАРАХ П.Д. БОБОРЫКИНА «ВЕЧНЫЙ ГОРОД»

Аннотация. В статье впервые проанализированы бинарные оппозиции, которые используются П.Д. Боборыкиным в книге о Риме «Вечный город». Выявлены три оппозиции: «обычное – необычное», «итальянцы – русские» и «Рим – другие города Европы»; определена их роль в решении главной творческой задачи мемуариста – создать текст о самобытном городе с ярко выраженной когнитивной функцией. Особое внимание уделено специфике и функции бинарных оппозиций в этих мемуарах. Утверждается, что наличие оппозиций нацелено на обеспечение читателю более благоприятных условий для усвоения изложенной в них информации через привычную для адресата текста картину мира. По известной классификации Д.-А. Пажо оппозиции в этой книге следует отнести к разновидности «филия», которая, скорее всего, является основной для текстов с ярко выраженной когнитивной функцией. Кроме того, исследуется представленный в этой книге механизм взаимодействия между полюсами в бинарной оппозиции и процессы формирования в ней полюса объекта восприятия и полюса субъекта восприятия. Утверждается, что механизм взаимодействия между полюсами нацелен на постепенное укрупнение полюса объекта восприятия до базовой оппозиции «свой – чужой» за счет использования всех трех выявленных оппозиций. При этом полюс субъекта восприятия своего объема не меняет, поскольку активно формируется автором заранее, в том числе по технологии, сходной с современным социологическим опросом. И если укрупнение полюса объекта восприятия в процессе повествования может получить статус устойчивого признака познавательного текста с помощью дальнейших исследований в этом направлении, то активное формирование автором полюса субъекта восприятия, особенно на основе технологии соцопроса, скорее всего, является общим признаком документального дискурса, к которому относятся и мемуары.

Ключевые слова: П.Д. Боборыкин; «Вечный город»; имагология; бинарные оппозиции; взаимодействие между полюсами в биполярных схемах; объект восприятия; субъект восприятия.

T.P. Popova (Lesosibirsk)

The Binary Oppositions in P.D. Boborykin's Memoirs “The Eternal City”

Abstract. The article is a first attempt to discover binary oppositions used by P.D. Boborykin in the book about Rome, “The Eternal City”. Three oppositions are revealed: “ordinary – unusual”, “Italians – Russians” and “Rome – other European cities”, their role in solving the memoirist's main task is defined, which is to create a text

about a unique city with a focus on cognitive function. The particular attention is paid to the peculiarities and functions of binary oppositions in these memoirs. It is argued that the presence of oppositions is aimed to provide more favorable conditions for the reader to assimilate the information contained via the worldview more familiar to the addressee of the text. According to the well-known D.-H. Pageaux's classification, the opposition in this book should be attributed to such kind of “filia” as is most likely the main one for the texts with a focus on a cognitive function. In addition, the author presents here the studies of the mechanism of the interaction between the poles in the binary opposition presented in these memoirs and the processes of formation of the pole of the object of perception and the pole of the subject of perception. It is argued that the mechanism of the interaction between the poles is aimed at gradually enlarging the pole of the object of perception unto the basic opposition “friend or foe” through the use of all the three identified oppositions. At the same time, the pole of the subject of perception does not change its contents, since it is actively formed by the author in advance, including the usage of the technology similar to a modern sociological survey. And if the enlargement of the pole of the object of perception in the process of narration can receive the status of an invariable attribute of an educational text with the help of further research in this direction, then the active formation of the pole of the subject of perception by the author, especially based on the technology of opinion polls, is most likely a common sign of documentary discourse, which include memoirs as well.

Key words: P.D. Boborykin; “The Eternal City”; imagology; binary oppositions; an interaction between the poles in bipolar schemes; an object of perception; a subject of perception.

Плодовитый и титулованный писатель и журналист Петр Дмитриевич Боборыкин (1836–1921) на склоне лет создал мемуарную трилогию в надежде на то, что «на его (автора – Т.П.) *итогах* (выделено П.Д. Боборыкиным. – Т.П.) и ближайшие его сверстники, и люди более молодых поколений станут проверять многие из своих собственных впечатлений и воспоминаний...» [Боборыкин 1911, 6]. Открывается трилогия книгой о Риме «Вечный город», изданной в 1903 г. Одной из сквозных тем этих мемуаров является сравнение жизни римлян и подданных других европейских стран. Цель данной статьи – выявить специфику и функции бинарных оппозиций, на которые опирается автор при создании этого текста.

Благодаря открытиям XX века в целом ряде научных дисциплин стало уделяться внимание исследованию бинарных оппозиций. В литературоведении выявление и анализ оппозиций проводятся, в частности, в рамках имагологических исследований. В результате определены такие важные для формирования оппозиций факторы, как влияние исторического периода [Земсков 2006; Лукин 2007; Евразийский межкультурный диалог 2007, 77; На переломе 2011; Поляков, Полякова 2013, 5; Алешин 2014; Машуба 2015, 535; Иванова 2016; Камалова 2018] и жанра, который используется автором (авторами) текста [Imagology 2007, 255; Поляков 2013, 83; Поляков, Полякова 2013; Панина 2015; Томберг 2015; Машуба 2015, 534; Рябчикова 2018; Литературная компаративистика], выявлено, что наличие



бинарных оппозиций характерно для массового сознания [Руднев 1997; Степанов 2004; Папилова 2011; Маслова, Усова 2014; Литературная компаративистика]. Но, как справедливо отмечает исследователь С.П. Трыков, пришло время обратить внимание и на структуру имагологических схем [Трыков 2015].

Основа для работы в этом направлении заложена в трудах отечественных и зарубежных компаративистов, а также основателей имагологии. Об этом свидетельствуют исследования, нацеленные на изучение особенностей образа в биполярных оппозициях. В работах основателей имагологии Ж.-М. Карре и М.-Ф. Гийяра [см. Рябчикова 2018, 52], а также их последователей Х. Дизеринка и Й. Леерссена [Dyserinck 1966; Imagology 2007; Leerssen 2016] было отмечено не только такое свойство образа в имагологической схеме, как существование в ментальном пространстве, но и то, что в бинарной оппозиции он лишен высокой степени наполненности, характерной для образов, созданных по законам художественного целого [Иванова 2016, 74; Кемалова 2018, 26]. Став полюсом в бинарной оппозиции, образ превращается в стереотип, распространяющий свои ценностные ориентиры и на биполярную оппозицию в целом. «Образ “чужого” изучается в имагологии как стереотип национального сознания, т.е. как устойчивое, эмоционально насыщенное обобщенно-образное представление о “чужом”, сформировавшееся в конкретной социально-исторической среде», – формулирует на этой основе определение образа в имагологии исследователь Е.В. Папилова [Папилова 2011, 31].

При этом пока остаются неизученными механизмы формирования как каждого из полюсов бинарной оппозиции, так и взаимодействия между полюсами. Если о взаимодействии между полюсами можно судить по работам одного из основателей имагологии Д.-А. Пажо, который писал о сигнале, который получает объект от субъекта восприятия [см. Поляков 2013, 84], а также по культурологической концепции Ю.М. Лотмана, который отмечал важную роль бинарных оппозиций при формировании и усвоении новой информации [Лотман 1992; Лотман 1996], то механизмы формирования полюсов бинарной оппозиции нуждаются в дальнейших исследованиях. Задача эта является актуальной, и не только для литературоведения. Как отмечают исследователи С.В. Маслова и А.В. Усова, обратившись к медиатекстам конца XX – начала XXI века, «бинарные оппозиции <...> стали претендовать на статус универсального средства познания мира» [Маслова, Усова 2014, 152].

Книга «Вечный город» является достойным объектом как для выявления бинарных оппозиций в рамках имагологических исследований, так и для изучения их структуры. Это объемный текст с ярко выраженной когнитивной функцией. Автор очень хорошо представлял себе аудиторию своих читателей (соотечественники) и стремился не просто изложить свои впечатления от самобытного города, а сделать его описание привлекательным для массового читателя. Прямой путь, по его мнению, к достижению этой цели – как можно более подробное описание Рима. Неоднократно бывая



в столице Итальянского Королевства, он убедился в том, что итальянцы плохо информированы о России: «Мы для них – слишком *чужие* (выделено автором. – Т.П.). Они до сих пор очень мало знают, а главное, весьма мало интересуются нами» [Боборыкин 1903, 241]. Вспоминая школьные годы и общение в своем кругу, он пишет, что и россияне в своей массе знают о Риме и Италии «мало, очень мало» [Боборыкин 1903, 1]. На рубеже XIX – XX веков Рим стал популярен у туристов, но среди них было еще очень мало россиян. Считая это проблемой, П.Д. Боборыкин стремился представить потенциальному читателю «этот *единственный* (выделено автором. – Т.П.) по своему содержанию город» [Боборыкин 1903, введение] в том числе и через привычную для адресата текста систему ценностей.

Бинарные оппозиции в книге «Вечный город» выявляются и исследуются впервые. Наибольшее их количество просматривается в главе «Как живется в Риме?». Ее текстологический анализ позволяет выделить 3 оппозиции: «известное – неизвестное», «итальянцы – русские» и «Рим – другие города Европы». Они разнятся по количеству структурных элементов. Самой крупной является вторая. Сравнивая быт итальянцев и россиян, автор предостерегает соотечественников от легкомысленного отношения к климату Италии, проводит сравнительный анализ цен за постой, качества спектаклей оперетты и симфонических концертов, карнавала и масленицы, светских салонов и степени образованности молодых барышень, отмечает различия в организации художественных выставок и оформлении интерьера в аристократических домах, степени оживленности уличной жизни в дневное и ночное время. Оппозиция «известное – неизвестное» просматривается при сравнении благоустройства улиц, бытового и медицинского обслуживания, в характеристике Рима в период «сезонов» и во «внесезонное» время, а также при ответе на вопрос, насколько Рим имеет светский, а не «религиозный вид». Сравнивая столицу Итальянского Королевства с другими столицами Европы, мемуарист отмечает невысокое качество кулинарного искусства, равнодушие путешественников к знакомству с итальянским укладом жизни в противовес интересу к историческим достопримечательностям и церковной жизни, низкое качество актерской игры и скучный репертуар театров.

В целом стремление автора высветить самобытность Рима через оппозиции «обычное – необычное», «итальянцы – русские» и «Рим – другие города Европы» отчетливо прослеживается во всей книге «Вечный город». Если обратиться к структуре выявленных оппозиций, то в первую очередь следует отметить специфику их биполярности. В свое время Д.-А. Пажо на основе анализа художественных текстов создал первую классификацию бинарных оппозиций, обратив внимание на взаимодействие их полюсов. Согласно этой градации имагологические схемы можно разделить на манию (самовозвеличивание наблюдающей стороны), фобию (не исключаящую постижения неизвестного), филию (дополнение, изучение второго полюса), а также одновременно лишённую и направленную на обозначенное национальное единство оппозицию с приставкой «пан» (панславизм



и т.п.) [см. Поляков 2013]. Просветительский настрой книги «Вечный город» позволяет говорить о том, что П.Д. Боборыкин опирается в этих мемуарах на третий вариант – филия. Вероятно, он является основным для текстов с ярко выраженной когнитивной функцией.

Взаимодействие между полюсами оппозиции тоже должно иметь свои особенности при формировании текста с новой для читателя информацией, и книга «Вечный город» свидетельствует об этом. Одним из методологических постулатов при изучении бинарных оппозиций является вывод о том, что полюсы в бинарных оппозициях наделяются разными функциями: один из них выступает в роли субъекта восприятия, а второй – в роли объекта восприятия [Руднев 1997, 38]. Выявленные в данной статье оппозиции позволяют обратить внимание на то, что в мемуарах «Вечный город» объект восприятия, на первый взгляд, не меняется, в то время как субъекты восприятия – разные. И действительно, во всех трех выявленных оппозициях объектом восприятия является Рим, с которым знакомится горожанин (первая оппозиция), россиянин (вторая оппозиция) и житель столичного города Европы (третья оппозиция). И все же нельзя сказать, что Рим во всех этих оппозициях равен самому себе. Текст выстроен таким образом, что с использованием каждой новой оппозиции объект восприятия становится более объемным и в итоге достигает масштаба объекта восприятия оппозиции «свой – чужой», которая считается в имагологии базовой. Скорее всего, это также является особенностью текстов с ярко выраженной когнитивной функцией, а точнее, особенностью использования бинарных оппозиций в таких текстах.

Книга «Вечный город» представляет интерес и для анализа процесса формирования полюса субъекта восприятия в бинарной оппозиции. Если полюс объекта восприятия в процессе наррации укрупняется, то полюс субъекта восприятия (сколько бы их ни было) свой объем сохраняет. Но это – одна из его характеристик. Другая состоит в ответе на вопрос: каким образом формируется полюс субъекта восприятия? Для этого обратим внимание на специфику парадигмы «автор – читатель» в этом тексте. С одной стороны, автор, задавшись целью расширить представления своего читателя об объекте описания, аккумулирует вопросы, на которые в процессе повествования и отвечает. С другой стороны, он ведет себя по отношению к читателю активно, поскольку изложением ответов на вопросы стремится расширить представления адресата текста о первоначально заявленной теме, предоставляя ему в комментариях и свидетельствах новую информацию о явлениях, предметах, людях, прежде читателю не известных. Такая специфика парадигмы «автор – читатель» исключает назидательность автора при сохранении текстом просветительского настроения, поскольку в основу взаимоотношений автора с адресатом текста закладывается диалог. Автор может выносить вердикт, а может этого и не делать, оставляя представленное описание без вывода, поскольку оно является новой информацией, а значит, цель представить ее читателю достигнута. Автор может давать совет адресату текста, как происходит, например,



при изложении сути дискуссий о том, стремится ли Ватикан вернуть под свою власть территорию всего Итальянского Королевства: «Нам, русским, можно быть беспристрастными в этой распре» [Боборыкин 1903, 208]. На равноправном диалоге с читателем настаивал и сам П.Д. Боборыкин, представляя свою книгу потенциальному адресату текста. «Называя эти очерки “Итогами пережитого”, я желал бы, чтобы те из моих читателей, кто еще не бывал в Риме и стремится туда, имели средства и досуг пожить в нем подольше и, в свою очередь, подвести “итоги” всему, что они переживали», – пишет он [Боборыкин 1903, введение].

При такой организации повествования впору задать вопрос: а где же автор? С одной стороны, он ведет себя активно, формируя перечень вопросов, но при этом становится не равным себе как личности, поскольку не все вопросы принадлежат ему. Отвечая на вопросы, он занимает позицию одного из комментаторов, а значит, опять не равен самому себе как создателю текста. И в первом, и во втором случаях автор, с одной стороны, индивидуален и активен, поскольку ведет повествование от своего лица, а с другой, выступает как некий «голос» сформированной им социальной группы. По сути, не он задает вопросы, а некое сообщество, и отвечает на них не он, а другое сообщество. Налицо использование биполярности человеческого сознания не только для изложения новой информации в тексте, но и как приема, направленного на более тесную связь автора с читателем. Мастерство автора в этом случае состоит в том, чтобы скрупулезно отобрать «силовые линии» для такого общения – те самые стереотипы, которые тесно свяжут его с читателем. Понятна и цель такого диалога – сделать текст более запоминающимся, ведь при знакомстве с ним читатель находит ответы и на свои собственные вопросы.

Такая специфика парадигмы «автор – читатель» позволяет обратить внимание на активность автора в процессе формирования полюса субъекта восприятия в бинарной оппозиции. Согласно имагологическим исследованиям, этот полюс, как и второй, формируется на основе стереотипов, природа которых трактуется по-разному. Исследователь В.П. Руднев прибегает к характеристике стереотипов в совокупности «как системы интуитивных представлений о реальности» [Руднев 1997, 127]. Исследователь Е.В. Папилова пишет об архетипичности стереотипов, хотя и способной к изменениям в ходе исторического развития [Папилова 2011, 33]. В книге «Вечный город» механизм формирования полюса субъекта восприятия иной: автор не просто использует сложившиеся в обществе стереотипы, а активно формирует их с помощью практики, сходной с проведением современных соцопросов. Об этом он пишет в тексте книги, рассказывая, как зарождался ее замысел [Боборыкин 1903, 31]. Об этом свидетельствуют подзаголовки глав книги, представляющие собой перечни тем, актуальных для периода написания мемуаров. Активное формирование автором полюса субъекта восприятия связано, скорее всего, с принадлежностью книги «Вечный город» к жанру мемуаров, а точнее, к одной из разновидностей этого жанра, выявленной исследователем И. Фрайманом, – объек-



тно-ориентированным мемуарам [Фрайман 2004]. Для текстов с ярко выраженной когнитивной функцией она очень удобна. Вероятно, специфика стереотипов в формулировках В.П. Руднева и Е.В. Папиловой характерна для художественных текстов, в то время как документалистика, к которой относятся и мемуары, не исключает активности автора при формировании полюса субъекта восприятия в бинарной оппозиции.

Таким образом, в книге П.Д. Боборыкина «Вечный город» бинарные оппозиции используются многофункционально. Все три выявленные в данной статье имагологические схемы подчинены главной творческой задаче автора – создать текст о самобытном городе с ярко выраженной когнитивной функцией. При этом используется способ взаимодействия между полюсами оппозиции «филия» как наиболее эффективный для подобных текстов. Специфика повествования, нацеленного на постижение читателем новой для него информации, проявляется и в схеме биполярности оппозиций. Это укрупнение полюса объекта восприятия по мере реализации в тексте биполярных оппозиций с несколькими полюсами субъекта восприятия. Что же касается полюса субъекта восприятия, то в тексте с ярко выраженной когнитивной функцией он своего объема изменять не должен, поскольку формируется автором заранее, в том числе и на основе стереотипов. Второе же его свойство – активность автора при формировании этого полюса – является удобным для подобных текстов, но, скорее всего, спецификой их не объясняется, поскольку способно проявляться и в более широком контексте – документальном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин М. Имагология // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А.О. Чубарьян. М., 2014. С. 122–123.
2. Боборыкин П.Д. Вечный город. М., 1903.
3. Боборыкин П.Д. Столицы мира. М., 1911.
4. Евразийский межкультурный диалог: «свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры: сб. статей / под ред. О.Б. Лебедевой. Томск, 2007.
5. Земсков Б.В. Образ России «на переломе» времен (Теоретический аспект: рецепция и репрезентация «другой» культуры) // Новые российские гуманитарные исследования. Литературоведение. 2006. № 1. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37&rbinn_rubr_ik_pl_articles=238 (дата обращения 12.11.2019).
6. Иванова А.Д. О понятийном аппарате современной имагологии // Вестник Вятского государственного университета. Филологические науки. 2016. № 11. С. 74–78.
7. Камалова С.Д. Специфика понятийного аппарата имагологии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 10 (88). Ч. 1. С. 26–29.
8. Литературная компаративистика. Понятие имагологии в литературе. URL: https://studwood.ru/2492496/literatura/literaturnaya_komparativistika_ponyatie_imagologii_v_literature (дата обращения 12.11.2019).



9. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.
10. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
11. Лукин А.В. Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVIII–XXI веках. М., 2007.
12. Маслова С.В. Усова А.В. Бинарные оппозиции в современном массовом сознании // Вестник науки Сибири. 2014. № 4 (14). С. 152–155.
13. Машуба Д.А. Проблема классификации сфер исследования имагологии // Молодой ученый. 2015. № 6 (86). С. 532–535.
14. На переломе: образ России в прошлой и современной культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.) / отв. ред. В.Б. Земсков. М., 2011.
15. Панина М.Е. Понятийно-терминологические системы и методологии анализа образа «другого» в художественно-публицистических текстах // Известия Восточного института. 2015. № 2 (26). С. 80–89.
16. Папилова Е.В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31–40.
17. Поляков О.Ю. Принципы культурной имагологии Даниэля-Анри Пажо // Филология и культура. 2013. № 2 (32). С. 181–184.
18. Поляков О.Ю., Полякова О.А. Имагология: теоретико-методологические основы. Киров, 2013.
19. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997.
20. Рябчикова Е.Е. Имагология как раздел литературоведческой компаративистики // Слово.ру: балтийский акцент. 2018. Т. 9. № 2. С. 52–57.
21. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2004.
22. Томберг О.В. Изучение литературы в контексте филологической имагологии // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. 2015. № 2 (2). С. 255–259.
23. Трыков В.П. Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3. С. 120–129.
24. Фрайман И. Русские мемуары в историко-типологическом освещении: к постановке проблемы. URL: <https://ruthenia.ru/document/422973.html> (дата обращения 12.11.2019).
25. Dyserinck H. Zum problem der “images” und “mirages” und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft // Arcadia. 1966. № 1. P. 107–120. URL: <http://www.imagologica.eu/dyser> (дата обращения 12.11.2019).
26. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey / ed. by M. Beller, J. Leerssen. Amsterdam; N. Y., 2007.
27. Leerssen J. Imagology. On Using Ethnicity to Make Sense of the World // Iberic@l. 2016. № 10. P. 13–31.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Dyserinck H. Zum problem der “images” und “mirages” und ihrer Untersuchung



im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. *Arcadia*, 1966, no 1, pp. 107–120. Available at: <http://www.imagologica.eu/dyser> (accessed 12.11.2019). (In German).

2. Ivanova A.D. O ponyatiynom apparate sovremennoy imagologii [About the Conceptual Apparatus of Modern Imagology]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologicheskiye nauki*, 2016, no. 11, pp. 74–78. (In Russian).

3. Kamalova S.D. Spetsifika ponyatiynogo apparata imagologii [The Peculiarities of the Conceptual Apparatus of Imagology]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2018, no. 10 (88), vol. 1, pp. 26–29. (In Russian).

4. Leerssen J. Imagology. On Using Ethnicity to Make Sense of the World. *Iberic@!*, 2016, no. 10, pp. 13–31. (In English).

5. Mashuba D.A. Problema klassifikatsii sfer issledovaniya imagologii [The Problem of Classification of Areas of Study in Imagology]. *Molodoy uchenyy*, 2015, no. 6(86), pp. 532–535. (In Russian).

6. Maslova S.V. Usova A.V. Binarnyye oppozitsii v sovremennom massovom soznanii [Binary Oppositions in Contemporary Mass Consciousness]. *Vestnik nauki Sibiri*, 2014, no. 4(14), pp. 152–155. (In Russian).

7. Panina M.E. Ponyatiyno-terminologicheskiye sistemy i metodologii analiza obraza “drugogo” v khudozhestvenno-publitsisticheskikh tekstakh [The Conceptual and Terminological Systems and Methods of Analyzing the Image of the “Other” in Fiction and Journalistic Texts]. *Izvestiya Vostochnogo instituta*, 2015, no. 2 (26), pp. 80–89. (In Russian).

8. Papilova E.V. Imagologiya kak gumanitarnaya distsiplina [Imagology as a Humanitarian Discipline]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta im. M.A. Sholokhova. Filologicheskiye nauki*, 2011, no. 4, pp. 31–40. (In Russian).

9. Polyakov O.Yu. Printsipy kul'turnoy imagologii Danielya-Anri Pazho [The Principles of Cultural Imagology by D.-H. Pageaux]. *Filologiya i kul'tura*, no. 2(32), pp. 181–184. (In Russian).

10. Ryabchikova E.E. Imagologiya kak razdel literaturovedcheskoy komparativistiki [Imagology as a Branch of Comparative Studies of Literature]. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent*, 2018, vol. 9, no. 2, pp. 52–57. (In Russian).

11. Tomberg O.V. Izucheniye literatury v kontekste filologicheskoy imagologii [The Study of Literature Within the Context of Philological Imagology]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Literaturovedeniye*, 2015, no. 2 (2), pp. 255–259. (In Russian).

12. Trykov V.P. Imagologiya i imagopoetika [Imagology and Imagopoetics]. *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye*, 2015, no. 3, pp. 120–129. (In Russian).

13. Zemskov V.B. Obraz Rossii “na perelome” vremen (Teoreticheskiy aspekt: retseptsiya i reprezentatsiya “drugoy” kul'tury) [The Image of Russia “at a Pivotal Moment” (A Theoretical Aspect: The Reception and Representation of a “Other” Culture)]. *Novyye rossiyskiye gumanitarnyye issledovaniya. Literaturovedeniye*, 2006, no. 1. Available at: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37&rbinn_rubr_ik_pl_articles=238 (accessed 12.11.2019). (In Russian).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

14. Aleshin M. Imagologiya [Imagology]. *Chubar'yan A.O. (ed.). Teoriya i metodologiya istoricheskoy nauki. Terminologicheskiy slovar'* [The Theory and Methods of Historical Science. A Dictionary of Terms]. Moscow, 2014, pp. 122–123. (In Russian).

(Monographs)

15. Beller M., Leerssen J. (eds.). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. Amsterdam; N. Y., 2007. (In English).

16. Lebedeva O.B. (ed.). *Evraziyskiy mezhkul'turnyy dialog: “svoye” i “chuzhoeye” v natsional'nom samosoznanii kul'tury* [The Eurasian Intercultural Dialogue: “Friend or Foe” in the National Cultural Identity]. Tomsk, 2007. (In Russian).

17. Lotman Yu.M. *Kultura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, 1992. (In Russian).

18. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside the Thinking Worlds. Man – Text – Semiosphere – History]. Moscow, 1996. (In Russian).

19. Lukin A.V. *Medved' nablyudayet za drakonom. Obraz Kitaya v Rossii v XVIII – XXI vekakh* [The Bear is Watching the Dragon. The Image of China in Russia in the 18th – 21st Centuries]. Moscow, 2007. (In Russian).

20. Polyakov O.Yu., Polyakova O.A. *Imagologiya: teoretiko-metodologicheskiye osnovy*. [Imagology: Theoretical and Methodological Foundations]. Kirov, 2013. (In Russian).

21. Rudnev V.P. *Slovar' kul'tury XX veka* [The Dictionary of Culture of the 20th Century]. Moscow, 1997. (In Russian).

22. Stepanov Yu.S. *Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury* [Invariables. The Dictionary of Russian Culture]. Moscow, 2004. (In Russian).

23. Zemskov V.B. (ed.). *Na perelome: obraz Rossii v proshloy i sovremennoy kul'ture, literature Evropy i Ameriki (konets XX – nachalo XXI vv.)* [At the Turning Point: The Image of Russia in the Past and Modern Cultures, Literatures of Europe and America at the Turn of the 20th Century]. Moscow, 2011. (In Russian).

(Electronic Resources)

24. Frayman I. *Russkiye memuary v istoriko-tipologicheskoy osveshchenii: k postanovke problemy* [Russian Memoirs in Historical and Typological Coverage: Towards the Statement of the Problem]. Available at: mirznaniy.com/a/3526361/russkie-memuary-v-istoriko-tipologicheskoy-osveshchenii-k-postanovke-problemy (accessed 12.11.2019). (In Russian).

25. *Literaturnaya komparativistika. Ponyatiye imagologii v literature* [Comparative Studies of Literature. The Concept of Imagology in Literature]. Available at: https://studwood.ru/2492496/literatura/literaturnaya_komparativistika_ponyatie_



imagologii_v_literature (accessed 12.11.2019). (In Russian).

Попова Тамара Павловна, Централизованная клубная система города Лесосибирска (Красноярский край).

Главный редактор художественно-публицистического альманаха «Радуга» Лесосибирского городского народного литературного клуба; член Союза журналистов России. Научные интересы: образ автора, литературный портрет, городской текст, современная литература.

E-mail: tomus19@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7844-4272

Tamara P. Popova, Lesosibirsk Centralized Club Network (Krasnoyarsk Region). Editor in Chief of the artistic and journalistic almanac “Raduga”, Lesosibirsk City’s People Literature Club; Member of the Russian Federation Union of Journalists. Research interests: author’s image, literary portrait, urban text, contemporary literature.

E-mail: tomus19@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7844-4272



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00124

А.В. Геворкян (Москва)

ПОЭТ И КОМПОЗИТОР: ИСТОРИЯ ОДНОГО ЗНАКОМСТВА (страницы биографии и творчества В.Я. Брюсова и С.Н. Василенко)*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению творческих и личных связей В.Я. Брюсова и С.Н. Василенко. В начале XX века В.Я. Брюсов, чья деятельность выходила далеко за рамки сугубо литературной деятельности, был одной из крупных фигур культурной жизни Москвы. К 1910 г. многие его поэтические произведения были переложены на музыку отечественными композиторами (А.А. Крейн, В.Я. Пергамент, А.И. Канкарович и др.). В качестве председателя правления поэт был активным участником и организатором литературно-музыкальных вечеров, концертов в Литературно-художественном кружке и в Обществе свободной эстетики. Одним из тех, кому помог Брюсов, был издатель еженедельника «Музыка» В.В. Держановский, один из учредителей «Вечеров современной музыки». В Литературно-художественном кружке, который был местом тесного творческого общения литераторов, композиторов, ученых, поэт имел возможность познакомиться и тесно общаться с композитором С.Н. Василенко, не раз на протяжении своей творческой биографии обращавшегося к лирике русских символистов и, в частности, В.Я. Брюсова. Стихи поэта вошли в написанные композитором музыкальные циклы «Заклинание», «Экзотическая сюита», а на брюсовский перевод Н. Ованатана была создана «Армянская серенада». С.Н. Василенко также подсказал поэту сюжет оперы, которым В.Я. Брюсов мог воспользоваться при написании либретто оперы «Красный Маяк». Произведения С.Н. Василенко не раз исполнялись на различных концертных площадках Москвы и получили в музыкальной критике разноречивые оценки. Представленные в работе архивные материалы эпистолярного наследия В.Я. Брюсова, а также факты творческого общения поэта с отечественными композиторами раскрывают малоисследованные страницы общения В.Я. Брюсова с музыкальным миром России начала XX в., дополняют существующие хроники и летописи художественной жизни России этого периода.

Ключевые слова: В.Я. Брюсов; А.А. Крейн; В.Я. Пергамент; С.Н. Василенко; В.В. Держановский; А.И. Канкарович; «Вечера современной музыки»; Литературно-художественный кружок; сюита «Заклинание»; опера «Красный Маяк».

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-1012-00648 «В.Я. Брюсов и русские композиторы (эпистолярное наследие и творческие пересечения)».

A.V. Gevorkyan (Moscow)

A Poet and A Composer: The History of One Acquaintance (Pages of Biography and Works of V.Ya. Bryusov and S.N. Vasilenko)**

Abstract. The article considers creative and personal relations between V.Ya. Bryusov and S.N. Vasilenko. At the beginning of the 20th century, Bryusov, whose activity went far beyond purely literary, was one of the major figures in the cultural life of Moscow. By 1910, many of his poetic works were set to music by Russian composers (A.A. Krein, V.Ya. Pergament, A.I. Kankarovich, etc.). As chairman of the board, the poet was an active participant and organizer of literary and musical evenings, concerts at the Literary and Artistic Circle and at the Society of Free Aesthetics. One of those who helped Bryusov was the publisher of the weekly journal "Music" V.V. Derzhanovsky, one of the founders of the "Evenings of Modern Music". In the Literary and Artistic Circle, which was a place of close creative communication of writers, composers, scholars, the poet had an opportunity to get acquainted and communicate closely with the composer S.N. Vasilenko, who has repeatedly turned to the lyrics of Russian symbolists and, in particular, Bryusov throughout his creative biography. Bryusov's poems were included in the musical cycles "Incantation" and "Exotic Suite" written by the composer, and "Armenian Serenade" based on Bryusov's translation by N. Hovatan. S.N. Vasilenko also suggested to the poet the plot, which Bryusov could use when writing the libretto of the Opera "Red Lighthouse". S.N. Vasilenko's works were performed at various concert venues in Moscow more than once and received mixed reviews in music criticism. This article presents the archival materials of Bryusov's epistolary heritage, and the facts of the creative dialogue between the poet and Russian composers reveal unexplored pages of Bryusov's communication with the musical world of Russia in the early 20th century, complementing the existing chronicles of the artistic life of Russia of the period in question.

Key words: V.Ya. Bryusov; S.N. Vasilenko; V.V. Derzhanovsky; A. Kankarovich; "Evenings of Contemporary Music"; literary and artistic circle; suite "Conjuration"; opera "Red Lighthouse".

В. Я. Брюсов к 1910-м гг. был не только общепризнанным главой литературного направления, пережившего сложную идейную и эстетическую трансформацию, но также принимал самое активное участие в литературно-художественной, культурной жизни Москвы начала XX в. Он не только был членом различных кружков, но также входил в руководящие органы этих объединений, в частности, в дирекцию Литературно-художественного кружка. Имея значительный вес и авторитет, он в этих объединениях непосредственно занимался организацией различных общественных, культурных мероприятий, в том числе концертов, постановок, музыкально-театральных вечеров. В начале 1910-х гг. с просьбой о написании музыкальных произведений на поэтические тексты к В.Я. Брюсову обраща-

лись в письмах А.А. Крейн, В.Я. Пергамент. Первый в своем обращении к поэту отмечал: «Я давно мечтал о музыкальном воплощении женщины в своих наиболее ярких гранях. Я хотел бы начать с Вашей "Колыбельная песнь..." (Девочка далекая...) и "На Песке" (маленькая девочка...) На очереди у меня было стих. Верлена-Сологуба "Она прелестна", очень хотелось бы, чтобы весь цикл принадлежал одному поэту – именно Вам. Моя просьба и заключается в желании, чтобы Вы помогли мне составить этот цикл в смысле общего плана и его наименования <...>» [НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 90. Ед. хр. 46. Л. 1]. Второй просил права исполнять сочиненные им мелодекламации на театральной сцене.

За помощью и содействием в организации концертов «Вечеров современной музыки» к поэту обращается один из его основателей, главный редактор и издатель еженедельника «Музыка» В.В. Держановский. В своем письме от 22-го сентября 1910 г. он писал В.Я. Брюсову: «Многоуважаемый Валерий Яковлевич, прошедшей весной, заинтересовавшись нашим предприятием и узнав, что ему угрожает распад из-за отсутствия материальных средств, Вы были так добры, что выразили желание оказать сильную помощь "Вечерам Современной музыки". В бытность у нас, Вы сказали мне и моей жене, что, если Вы будете вновь избраны в директора Литературно-Художественного кружка, Вы сможете устроить наши концерты в Кружке в виде исполнительных собраний. Так как это избрание состоялось, я беру на себя смелость от своего лица и от лица двух других организаторов "Вечеров" Е.В. Копосовой и К.С. Сараджева – обратиться к Вам с просьбой, если возможно, помочь нам в этом деле. Самостоятельно устраивать "Вечера" мы в этом сезоне не сможем, ввиду дефицита прошлых лет и полного отсутствия средств» [НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 85. Ед. хр. 4. Л. 3.].

Деятельность различных творческих объединений была не только в центре внимания литературно-художественных журналов (хроника культурных событий находила свое отражение на страницах «Весов», «Золотого Руна», «Аполлона»), но и музыкальной периодики («Русская музыкальная газета», еженедельник «Музыка»). Так, например, в летописи художественной жизни России, публикуемой на страницах еженедельника «Музыка», редакция не раз обращалась к деятельности Литературно-художественного кружка. В частности, в № 12 за 19 февраля 1911 г. в хронике музыкальной жизни Москвы публикуется сообщение о «Вечере народной песни», а в номере № 15 от 12 марта 1911 г. сообщается об оперных постановках там же на сцене Литературно-художественного кружка.

Объединение это, в дирекцию которого в 1910-е гг. входил В.Я. Брюсов, было местом встречи литераторов, композиторов, художников, университетской профессуры, где собравшиеся могли обмениваться в дружеской обстановке различными творческими идеями, найти новые темы для творчества. Неизменным участником подобных встреч был и композитор С.Н. Василенко. В своих воспоминаниях он так писал об этом: «Литературно-художественный кружок в Москве процветал. Он представлял для

** The reported study was funded by RFBR, project number 19-1012-00648 "V.Ya. Bryusov and Russian composers (epistolary heritage and creative intersections)".



нас идеальный приют отдыха, свиданий с друзьями и занятий. <...> Там имела обширная библиотека с массой зарубежных изданий и журналов, большой концертный зал, в котором выступали свои и приезжие артисты, а Малый и Художественный театры давали вечера. Дирекция состояла из высококультурных, известных людей, среди них – Валерий Брюсов (председатель), А.И. Южин, Н.Н. Телешов, Л.В. Собинов, Н.А. Эфрос, С.К. Шамбинаго и другие. В Кружке я встречался со многими интересными людьми. За нашим столом бывали: бывший режиссер Малого театра А.М. Кондратьев, А.А. Бахрушин – известный коллекционер, С.И. Мамонтов – директор Частной оперы...» [Василенко 1979, 191].

С деятельностью и атмосферой, царящей в Литературно-художественном кружке, связан еще один эпизод, который приводит в своих воспоминаниях композитор: «Вечером, по обычаю Исторических концертов, мы обедали в Кружке. К нашему столу подсело много “знаменитостей”: Вал. Брюсов, Н.Н. Баженов, А.И. Южин, барон Н.А. Клодт...»

– Ты стал теперь знаменит, – сказала мне Татьяна Алексеевна. (Шамбинаго Татьяна Алексеевна, супруга С.К. Шамбинаго, близкого другом композитора, с которым они вместе учились в гимназии Ф.И. Креймана. Позже стала женой композитора – А.Г.).

– Почему?

– А видишь, сколько звезд нас окружает? Зря они не подсядут...» [Василенко 1979, 269].

Однако самая первая встреча поэта и композитора состоялась намного раньше, еще в юном возрасте, в стенах гимназии Ф.И. Креймана, где оба они учились. Встреча эта прошла незаметно для обоих, а эпизод не вошел в опубликованные С.Н. Василенко воспоминания, к которым мы обращались, возможно ввиду ее малозначительности для автора или же в силу обстоятельств, в которых встреча проходила. Композитор записал: «Приблизительно в это время поступил в гимназию Валерий Брюсов (в 1885 г. – А.Г.), но классом ниже нас. Некрасивый, прыщавый и вечно угрюмый, он ни с кем не дружил. Я с ним не знакомился и только случайно раз слышал, как его жестоко разносил директор Франц Иванович за курение <...>» [НИОР РГБ. Ф. 178. Музейное собрание. № 7741 Ед. хр. 1. С. 104–105].

Если точное время встречи В.Я. Брюсова и С.Н. Василенко в зрелые годы нельзя установить, поскольку оба не оставили об этом никаких письменных свидетельств, то момент обращения композитора к творчеству главы русского символизма зафиксирован последним и был связан, по признанию С.Н. Василенко, со значительным поворотом его идейных и эстетических исканий: «В 1906 году у меня произошла полная перемена музыкального стиля. Совершилось это не сразу. <...> Фантастика и пантеизм – вот два основных элемента нового стиля, в который я постепенно входил. Фантастический мир невидимых существ, оживление самых мельчайших явлений природы – вроде болотного растения ряски, имеющего облик монаха (“Болотный попик”, слова Блока), обожествление лунного серпа (“Тар”, слова Городецкого) – все это давало материал моему вдохно-

вению. Кроме того, я отмежевался от области эпики и перешел к описанию человеческих переживаний.

Мой новый стиль проявился в вокальных сочинениях – романах, которых я, увлекаясь поэзией Блока, Бальмонта и других, написал огромное количество. Вот приблизительно список вокальных вещей, созданных до февраля 1907 года <...>. Из этих романсов только три последние увидели свет (ор. 11, изд. Юргенсона). Остальные не были окончены, и я уничтожил их. Я относился к себе строго. Кроме того, смотрел на многие эскизы как на служебные этюды и искания» [Василенко 1979, 175–176]. Композитор упоминает здесь следующие произведения: «Болотные чертенята» (А. Блок), «Я живу в отдаленном скиту» (А. Блок), «Под ветром усталые плечи...» (А. Блок), «В лапах косматых и страшных Колдун укачал весну...» (А. Блок), «Мой любимый, мой князь, мой жених» (А. Блок), «Болотный попик» (А. Блок), «Сольвейг» (А. Блок). «Белый конь чуть ступает усталой ногой» (В. Брюсов), «В склепе» (В. Брюсов), «Канун Купалы» (И. Бунин), «Гаснет заря» (А. Фет), «Тихой ночью над миром они пролетали» (С. Сафонов).

В указанный ор. 11 композитора вошли три романа: № 1 «В склепе» («Ты в гробнице распростерта...», посвященное И.Ф. Шмидту), № 2 «Болотный попик», № 3 «Сольвейг» на тексты А.А. Блока.

Романс на стихи В.Я. Брюсова «В склепе» впервые прозвучал в 21 апреля 1907 г. на вечере современной музыки (сезон 1907–1908 гг.), организованном Московским литературно-художественным кружком (Пятое исполнительное собрание) во втором отделении концерта в исполнении В.Р. Пикока. Певец также спел еще один романс из того же цикла – «Сольвейг» на стихи А.А. Блока. На концерте прозвучали также романсы С.В. Рахманинова «О, нет, молю не уходи!» на слова Д.С. Мережковского в исполнении М.В. Бочарова, Н.Н. Черепнина «Анютины глазки» на слова К.Д. Бальмонта в исполнении Е.В. Косоновой [НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 122. Ед. хр. 7]. В том же году романс «В склепе» был издан в издательстве П. Юргенсона, а затем переиздавался в 1909 и в 1910 гг. там же.

В концертном сезоне 1912–1913 гг. «Общества свободной эстетики» романс прозвучал в исполнении Н.З. Райской.

В июне 1910 г. С.Н. Василенко завершает работу над новым циклом музыкальных произведений на стихи русских поэтов Серебряного века – сюитой «Заклинание» (ор. 16). В нее вошли пять произведений, получивших в цикле композиторские самоназвания: 1. «Шаманское» («Стоит шест с гагарою...», текст Г.Н. Чулкова); 2. «Средних веков» («Красный огонь, раскрутись, раскрутись», текст В.Я. Брюсова); 3. «Раскольников» («Ты свети, свети, светел месяц...»); 4. «Хлыстовское» («По-над прудом») (на тексты К.Д. Бальмонта) и завершающее цикл 5. «Заклинание сна» («Ты лети, мой сон, лети...») на текст М.А. Лохвицкой.

Не будет преувеличением сказать, что, решая в цикле музыкальные художественные задачи, композитор, по сути, создает новый литературный текст: цикл, имеющий свою внутреннюю логику и композиционное стро-



ение. Вошедшие в музыкальный цикл «Заклинание» стихотворения образуют художественный пространственно-временной континуум, зарождающийся в первобытные времена простых обрядов, магических действий и присутствия в сакральном пространстве тотема (в данном случае это медведь, а его белая шкура – как ложе любви: «На медвежьей белой шкуре. // Приходи, любовь моя, приходи»), переходящий потом в мир раскольников и хлыстов с их экстатическими сакральными действиями и танцами, венчает этот обряд пантеистическое слияние с природой в настоящем.

Отметим здесь, что в литературе Серебряного века наблюдался устойчивый интерес к теме раскольников и хлыстовства. Упомянем, в частности, известный роман Андрея Белого «Серебряный голубь», поэтический сборник К.Д. Бальмонта «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные», а также романы Д.С. Мережковского. «Песни хлыстов» с. Колывань Самарской области, записанные И.С. Кондурушиным, сохранились в архиве В.Я. Брюсова в НИОР РГБ.

Первое стихотворение – «Шаманское» («Стоит шест с гагарою...») Г. Чулкова, своеобразный пролог к действию: шаман еще только готовится к сакральному действу (не случайно в стихотворении доминируют глагольные формулы будущего времени: «Я спою», «шаманить буду», «согрею темные бедра»), трижды повторяется заклинательная формула-рефрен – «Приходи, любовь моя, приходи!». Здесь же намечается еще один мотив, который получит свое развитие в дальнейшем: оппозиция тусклое *солнце* – щербатый *месяц*.

В следующем стихотворении – «Красный огонь, раскрутись, раскрутись» – уже появляются оккультные атрибуты гадания: восковая кукла, игла пронзающее сердце. Отсюда и очевидно композиторское самоназвание брюсовского текста – «Средних веков». Меняется и ритмика текста: от первоначальной размерности в сторону большей ритмичности, отсылающей не только к традиции экстатических танцев хлыстов, но даже к средневековому кружению дервишей.

Атрибуты сакрального пространства единого текста «Заклинания», пройдя через очистительный обряд гибели и возрождения в красном огне, преобразуются. Тусклое солнце и щербатый месяц возрождаются в новых образах: Солнце красное и Месяц-свет; пронзающие восковую куклу иглы трансформируются в лучи, исходящие из сердца («Ты мечи лучи, сердце страстное») в третьем стихотворении – бальмонтовском «Ты свети, свети...». Кружение в огне переходит в кружение метели, в вихрях которой возникает мотив снов («Волны белых снов закрутим в метель»), предвосхищающий тему, и центральный образ последнего произведения цикла – стихотворения М.А. Лохвицкой «Ты лети, мой сон, лети...». Воскрешение нового мира окончательно завершается в пантеистическом пространстве следующего стихотворения К.Д. Бальмонта «По-над прудом», констатирующем в завершении осуществившееся преображение: «Мир зовет к святым забавам. Он воскрес».

Мотив сна, как было отмечено выше, получает свое завершение в



последнем стихотворении цикла, которое также приобретает самоназвание – «Заклинание сна». Обряд завершен, и теперь уже лирическая героиня, которую призывал на свое ложе шаман («Поцелую раскосые очи... // Приходи любовь моя, приходи!»), в завершении всего цикла, обращаясь к своему сну, произносит собственное заклинание: «Воскреси мой поцелуй, // Обольсти и околдуй!». В своих отзывах на исполнение этого романса известные музыковед и критик Г. Конюс писал: «Две вокальные с оркестровым сопровождением новинки Василенко («Песня Офелии» и «Заклинание № 5» на текст М.А. Лохвицкой – А.Г.) – тонкой кистью изящно написанные миниатюры – чрезвычайно удались Е.В. Копосовой. Оркестр сопровождал чутко, с редкой законченностью. Певица и исполненное ею имели очень большой успех» [Конюс 1912, 768].

Анализируя указанный цикл С.Н. Василенко, биограф композитора и его ученик Г.А. Поляновский писал: «Романсы, входящие в сюиту, отличаются выдумкой, даже некоторой изощренностью фантазии. Моментами в них ощущаются влияния импрессионизма. В “Заклинании средних веков” на великолепные стихи В. Брюсова Василенко развивает в музыке мысли поэта. “Красный огонь, раскрутись, раскрутись!” – взывают языки пламени, взлетают искры... Широкие интервалы в мелодии, волевые, требовательные интонации оттеняют смысл основного символа: “Вся твоя жизнь наяву, не во сне, – вся твоя жизнь погибает в огне...”. Символический призыв: “Красный огонь, раскрутись!”, напоминающий начало и завершающий “Заклинание”, взывает к очистительной силе огня, освобождающей человеческое сердце от злых чар» [Поляновский 1964, 223–224].

До 1917 г. цикл «Заклинание» был издан П. Юргенсоном дважды: в Москве и после 1914 г. в Петрограде. В последнем издании по традиции этого музыкального издательства, публиковавшего в музыкальных тетрадях поэтические тексты на русском и одном из европейских языков (французском или немецком) текст В.Я. Брюсова был переведен французским музыковедом, пропагандистом музыкального искусства России М. Кальвакоресси и опубликован вместе с русским оригиналом.

Премьера цикла «Заклинание» состоялась 6 марта 1911 г. в Большом зале консерватории, где в этот день прошел авторский концерт С.Н. Василенко. Культурное мероприятие было проанонсировано в еженедельнике «Музыка»: «С.Н. Василенко устраивает 6-го марта в Большом зале консерватории чрезвычайно интересный “композиторский” концерт. В программу этого концерта, кроме первой симфонии и поэмы “Сад Смерти”, войдут также новые произведения С. Василенко: сюита “Au Soleil” и цикл «заклинаний» (В. Брюсов, К. Бальмонт и Г. Чулков) для меццо-сопрано с оркестром. Значительный художественный интерес концерта усугубляется еще его материальной целью: сбор с концерта поступит в пользу семьи покойного проф. Консерватории А.А. Ярошевского» [Хроника 1911, 237].

В преддверии этого значительного для композитора события в этом музыкальном периодическом издании была также опубликована библиография сочинений С.Н. Василенко, включающая и ранее написанные про-



изведения на тексты В.Я. Брюсова (см. «Музыка» № 13, от 26 февраля 1911 г. С. 353). Литературные тексты исполняемых на концерте произведений были представлены для ознакомления в № 14 за 5 марта 1911 г. Романсы в рукописи впервые прозвучали в исполнении оперной певицы В.Н. Петровой-Званцевой, солистки частного оперного театра С.И. Зими-на. Очевидно, тот факт, что ей пришлось петь с листа, и предопределил сложность первого исполнения романсов, что отметил рецензент еженедельника «Музыка»: «<...> к сожалению, настроение публики несколько пало, благодаря совершенно неудачному исполнению “Заклинаний”. Г-жа Петрова-Званцева представила их в неотделанном виде, порою просто недоученными, а необходимость петь не наизусть, а по нотам – отозвалась на звучности. Вообще “Заклинания” оставили в публике какое-то смутное впечатление, а между тем они написаны очень легко и благодарно, иногда с поразительной тонкостью и красочностью (напр. “Стоит шест с гага-рою”) <...>» [Критика 1911, 353].

На слабое исполнение вокальной партии обратил внимание и рецензент «Русской музыкальной газеты» Гр. Прокофьев: «“Заклинание” особого успеха имели (так в материале; возможно, здесь пропущена частица «не» – А.Г.). Этот цикл романсов на слова Чулкова, Брюсова и Бальмонта прежде всего требовал свободы вокального истолкования. Между тем г-жа Петрова-Званцева пела тяжеловато и несвободно – ей мешала прежде всего недоученность романсов. Ну, а затем в “Заклинаниях” есть что-то слишком надуманное, стремление вызвать характерность прежде и всего больше» [Прокофьев 1911, 346–347].

Однако композитор в своих воспоминаниях описывал прошедшее в иных тонах: «Концерт прошел очень удачно. Публика, переполнившая зал, принимала меня очень тепло. Петрова-Званцева пела восхитительно. В каждом “Заклинании” она давала особый облик, а в “Заклинании средних веков” сделала такой трагический подъем на словах:

Вся твоя жизнь наяву, не во сне,
Вся твоя жизнь погибает в огне... –

что у всех просто дух захватило!» [Василенко 1979, 270].

Положительным было впечатление от исполнения новых романсов С.Н. Василенко на стихи русских поэтов у Б.В. Карагичева. В своем отклике на концерт в статье «К эволюции творчества С.Н. Василенко (музыкально-психологический этюд)» он писал: «Весьма серьезной заслугой С.Н. Василенко является то любовное внимание, которое обратил он на нашу отечественную молодую поэзию. Интересно отметить, что выбор композитором тех или иных сюжетов для вокальных произведений, романсов не был случайным, но находился в прямой зависимости от основных задач и настроений его творчества, прочно сформировавшихся и коренящихся в глубине его артистического “я”. <...> Выше я отметил группу вокальных сочинений, объединенных под общим названием – “Заклинания”.



<...> Обращаясь к самой композиции “Заклинаний”, должно заметить, что автор в каждом из них старался запечатлеть колорит народности, быта и эпохи.

Так в 1-м заклинании – шаманском – автор подходит к изображению психологии человека, поставленного в суровые условия севера, во 2-м – эпоху средних веков, далее сохранен колорит раскольничьих и хлыстовских напевов» [Карагичев 1911, 320–321].

С момента первого исполнения сюита в разных переложениях займет место в концертных программах различных музыкальных коллективов. Так уже 17 июня того же года цикл «Заклинание» вошел в программу 2-го сезона городских симфонических концертов в г. Москве на Сокольничьем кругу под управлением К.С. Сараджева. Произведение было исполнено в третьем отделении Одиннадцатого симфонического концерта в исполнении М.В. Темникова (см. Музыка. № 29, 17 июня 1911 г. С. 613).

18 января 1916 г. с сюитой познакомилась петроградская публика также на авторском концерте С.Н. Василенко. «Заклинание» было исполнено в числе других произведений композитора на IX симфоническом концерте Придворного оркестра. Сюита составила органическое тематическое единство с другим произведением С.Н. Василенко – «Полетом ведьм» на текст Д.С. Мережковского. Музыкальный критик Б. Тюнеев писал в хронике музыкальной жизни Петрограда: «Картинно и даже декоративно рисует С. Василенко “Ведьм” (на отрывок из “Воскресших богов”), но несколько слаб средний эпизод (“И древний бог Дионис предстал пред ним с поднятым тирсом и гроздью винограда”), в котором, кроме чисто внешних, правда, эффектных “подмалевков”, нет того же оргийно экстатического начала, которое так сильно нарисовано Мережковским. “Заклинание” (отличное исполнение г-жой Драгомирецкой) были исполнены не все <...> – это живописная, увлекательная музыка с превосходным, колоритным оркестровым сопровождением. Всю программу провел автор, показавший себя опытным, уравновешенным дирижером» [Тюнеев 1916, 117].

Еще один концерт, на котором исполнялись произведения С.Н. Василенко на тексты В.Я. Брюсова, прошел 5 марта 1916 г. в Новой Большой аудитории политехнического музея. В этот день Первое литературно-драматическое общество им. А.Н. Островского устроило вечер, посвященный исключительно творчеству поэта. Сборы от вечера шли в пользу фонда для устройства климатических станций на Кавказе, для вечных артистов-воинов. Романсы прозвучали в исполнении Н.В. Васенкова. В программу концерта вошли и другие музыкальные произведения на стихи Брюсова: «Девочка» на музыку Е.В. Кашперовой (исп. К.Е. Роговская), «Фабричная песня» на музыку И.И. Рачинского (исп. А.К. Минеев), «Палочка-выручалочка» на музыку А.Т. Гречанинова (исп. Е.А. Подольская).

Как было сказано выше, С.Н. Василенко, обращаясь к творчеству В.Я. Брюсова, подстраивал тексты поэта под собственные творческие задачи и основную идею, музыкальную концепцию цикла. Так же было со стихотворениями, вошедшими в еще одно произведение на тексты поэта –



«Экзотическую сюиту». Трём стихотворениям В.Я. Брюсова из сборника «Сны человеческие»: «Через реку цепкие лианы провели несокрушимый мост...» (раздел «Индия», цикл «В духе лириков VI в. по Р.Х.»), «Только ночью мы газели...» (цикл «Персия»), «Ветер качает...» (раздел «Индокитай»: «Две малайские песни. 1. Белы волны на побережье моря... 2. Ветер качает, надывавшийся чампаком...»), – он не только меняет географическую принадлежность происходящих в тексте событий, перемещая их из Персии и Индии на острова в Тихом океане, но и дает им новые заглавия: «Обезьяна», «Газели», «Свадебное шествие». Подобные изменения поэтического текста, очевидно, были продиктованы именно творческой задачей композитора, обозначенной им во вступительном тексте сюиты: дать ряд музыкальных картин экзотического Востока, преимущественно островов Океании.

Возможно, именно потому Ю.В. Келдыш в «Истории русской музыки» так характеризует этот этап творчества С.Н. Василенко: «В ряде своих произведений 1900-х и 1910-х годов Василенко отдал дань увлечению импрессионизмом и стилизаторскими тенденциями, характерными для группы “Мир искусства” <...>. Увлечение Василенко поэзией символизма или экзотикой далеких стран и исторических эпох носило поверхностный характер и не было свободно от того, что Андрей Белый назвал однажды “манекенным модернизмом”. Композитора интересовала в тех сюжетах или текстах, к которым он обращался, преимущественно внешняя красочно-характеристическая сторона, глубинный же их смысл часто оставался вне его понимания» [Келдыш 1997, 229].

Схожим было мнение о сюите и Г.А. Поляновского, который писал: «“Экзотическая сюита” с ее зачастую туманными поэтическими образами, пряной, в ряде номеров надуманной музыкой – сочинение противоречивое, свидетельствующее о серьезном творческом кризисе художника, попавшего в плен модернистских веяний. <...> В “Свадебном шествии” Василенко следует за грустной и проникновенной лирикой Брюсова. Отвергнутый юноша украдкой наблюдает веселое свадебное шествие. Драматично рисует музыка одиночество страдающего юноши. Горестно вздыхает влюбленный, рисуя милый облик невесты: “И вся она – сама любовь...”. Структурно простой мотив полон обаяния чистого и искреннего чувства. Это – счастливая мелодическая находка композитора. Есть, конечно, находки и в других номерах сюиты, например, легкое, точно порхающее, движение в аккомпанементе “Газелей”, остро причудливые гармонии, угловатый ритм “Обезьян”» [Поляновский 1964, 226, 227].

Авторская, в данном случае композиторская воля, как и в случае с «Заклинанием» и «Экзотической сюитой», где индийский колорит перемещается в Океанию, а произведения обретают свои новые названия, воплотилась и в последнем обращении С.Н. Василенко к творчеству Брюсова, однако теперь уже не оригинальному, а переводческому. Этим произведением стал образец поэзии средневекового армянского лирика Нагаша Овнатана «Ты мне сказала: “Настала весна”» (впервые перевод был опу-



бликован в известной антологии под ред. В.Я. Брюсова «Поэзия Армении» [Поэзия Армении 1916, 241]), переложенное С.Н. Василенко на музыку под названием «Армянская серенада». В отличие от других переводов В.Я. Брюсова, переложенных на музыку, в которых указывался первоисточник перевода, этот романс вошел во многие издания музыкальных произведений композитора как оригинальное брюсовское произведение без отсылки на армянский первоисточник.

Музыкальную сторону произведения высоко оценил Г.А. Поляновский, который писал: «Редкой удачи достиг Василенко в своей “Армянской серенаде” на прекрасные, очень музыкальные стихи В. Брюсова. Влияние подлинного армянского песенного фольклора в этой серенаде плодотворно сказалось как на ладово-ритмической структуре ее, так и на интонационно-богатом, правдивом и колоритном языке. В этом замечательном романсе в новом качестве предстала и техника Василенко, и его давняя чуткость “к голосам природы и людей” разных стран, веков» [Поляновский 1964, 228].

Что же касается литературной стороны, то здесь, как и ранее, композитор также подстраивает текст под музыкальную канву. Так, например, из брюсовского перевода выпадает значимый отрывок, нарушающий поэтическую оппозицию «лирический герой – лирическая героиня». Музыкальное переложение лишено важнейшей оппозиции средневековой восточной поэзии, в частности армянской, парных символов «роза – соловей», реализованной как в армянском оригинале, так и в брюсовском переводе. Тем самым нивелируются важнейшие смысловые коннотации, заложенные Нагашем Овнатаном и бережно сохраненные в переводе В. Брюсова. Приведем пропущенный отрывок полностью:

Лик твой прекрасней, чем розы весной.
– Милая, сжался! –
Как соловей я пою под луной:
Милая, сжался хоть раз надо мной,
– Милая, сжался! –
Вечером выйди в сияющий сад!
Розы струят аромат!

Сокращается также звучащий как молитвенная просьба рефрен:

– Милая, сжался –
Вечером выйди в сияющий сад.

Композиторская «вольность» допущена при замене сочетания *прекрасный лик*, имеющего долгую и устойчивую поэтическую традицию, на менее коннотативное прилагательное *преlestный*, характерное больше в контексте романсов XIX века:



Лик твой прекрасней, чем тысяча роз (пер. В.Я. Брюсова).
Лик твой прелестней, чем тысяча роз (в перелож. С.Н. Василенко).

Еще одна строка брюсовского перевода «Выйди с мазой и с араком, молю!» заменяется композитором на стилизацию в «духе Востока» (возьмем это сочетание в кавычки): «Выйди о Джаным, тебя я молю...» (справедливости ради скажем, что здесь уже вольно обращается с армянским оригиналом сам В. Брюсов).

Однако творческие пересечения В.Я. Брюсова и С.Н. Василенко не ограничиваются исключительно лишь романским творчеством. Оба они могли стать и соавторами оперного произведения на северные сюжеты, названного композитором «Грумантийский пес», в котором должны были отразиться впечатления и материал, собранный им во время поездки в Мурманск в 1909 г. По признанию композитора, сюжет придуманной истории он рассказал в Москве В.Я. Брюсову и оперному режиссеру Ф.Ф. Комиссаржевскому, брату В.Ф. Комиссаржевской. Поэт даже сделал, по свидетельству С.Н. Василенко, несколько эскизов будущего либретто. Обратимся к тексту воспоминаний: «Познакомился с Ф.Ф. Комиссаржевским, известным режиссером. Принес ему сюжет для оперы “Грумантийский пес”, который у меня много лет лежал без движения. Федор Федорович, взявши его, просил зайти через несколько дней. Сюжетом он заинтересовался, сделал сценарий, причем поразил меня своими тонкими художественными приемами, но советовал взять хорошего либреттиста. Я обратился к В.Я. Брюсову.

Через некоторое время он сделал проект либретто, разработанного очень интересно. Фантастический элемент этой оперы он трактовал оригинально: на крайнем севере от цинги и прочих лишений иногда развиваются психические болезни. Фантастика оправдывалась в качестве кошмарных явлений. Я просил Брюсова начать писать либретто уже вплотную. Он все откладывал за неимением времени и так протянул до самой революции, когда появились уже другие требования к оперному искусству» [Василенко 1979, 354].

Хотя в архиве В.Я. Брюсова не сохранились следы работы над оперой С.Н. Василенко, однако можно предположить, что поэт все же воспользовался этим замыслом в работе с другим композитором, А.Н. Канкаровичем, который в те годы как дирижер сотрудничал с оперным театром С. Зимина, где режиссером был Ф.Ф. Комиссаржевский, определявшим также репертуарную политику этого музыкального учреждения.

Над оперой «Красный маяк» А.Н. Канкарович вместе с В.Я. Брюсовым работают почти все лето 1916 г. для нового театрального сезона оперного театра Зимина. Журнал «Рампа и жизнь» в очередном номере в рубрике «Художественные и литературные вести» анонсирует будущую премьеру: «С.И. Зимин предложил В.Я. Брюсову написать оперное либретто; музыку на это либретто заказал написать г. Канкаровичу. 1-ое действие будущей оперы, которую С.И. Зимин предполагает в предстоящем сезоне поставить



в своем театре, уже закончено и начато 2-ое действие. В опере выведена жизнь людей моря и, как контраст в ней, жизнь людей суши. В.Я. Брюсов впервые выступает, как оперный либреттист, стихи его либретто прекрасны и удивительно стильны» [Рампа и жизнь 1916, 7].

Действие оперы разворачивается на побережье в северном рыбацком поселке у Красного Маяка [Дронов 1977, Страшкова 2002]. Сюжет его строится вокруг истории романтической любви двух пар – Гиальмара и Ингрид, дочери графа Олафа, и рыбака Сигурда и рыбацки Герты. В порыве отчаянной любви Сигурд, ревнуя Герту к Гиальмару, чуть ни губит своих товарищей, вышедших в бурное море. Он гасит огонь на Красном Маяке, однако огонь костра старого рыбака, зажженный на высокой скале над морем, спасает моряков. В финале оперы обе пары находят свою любовь, а действие заканчивается всеобщей радостью:

Солнце встает из-за моря!
Солнцем и морем живи!
Прочь мимолетное горе!
Веруй заре и Любви! [Брюсов 2016, 237].

Однако опера «Красный маяк» А.Н. Канкаровича так и не была поставлена на сцене, хотя была готова к открытию сезона. Причины этому крылись в сложном положении оперного театра С.И. Зимина, испытывавшего значительные трудности, которые в скором времени привели к его закрытию. Возможно, одна из причин того, что В.Я. Брюсов не предпринял новой попытки написать оперу, крылась и в этой неудачной попытке войти в новый для себя мир.

В заключении отметим, что приведенные в работе материалы жизни и творческого общения композитора и поэта могут дополнить известные биографические сведения как С.Н. Василенко, так и В.Я. Брюсова, привнести новые дополнительные штрихи в существующие хроники и летописи художественной жизни России начала XX века. В случае же с В.Я. Брюсовым изложенное позволяет также осветить малоисследованные страницы общения поэта с музыкальным миром России начала XX в., которые еще не становились предметом сколь-нибудь целостного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афиши о лекциях и вечерах В.Я. Брюсова и др. // НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 122. Ед. хр. 7.
2. Брюсов В.Я. Автобиография // Русская литература XX века (1890–1910) / под. ред. проф. С.А. Венгерова. М., 2004. С. 64–74.
3. Брюсов В.Я. Драматургия. М., 2016.
4. Василенко С.Н. «Мои воспоминания» (1872–1917, июль): в 2 т. Т. 1 // НИОР РГБ. Ф. 178. Музейное собрание. № 7741. Ед. хр. 1.
5. Василенко С.Н. Воспоминания. М., 1979.



6. Держановский В.В. Письма к Брюсову, Валерию Яковлевичу 1909–1910 // НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 85. Ед. хр. 4.
7. Дронов В.С. К вопросу о «Красном маяке» Валерия Брюсова // Брюсовский сборник. Ставрополь, 1977. С. 138–151.
8. Карагичев Б. К эволюции творчества С.Н. Василенко (музыкально-психологический этюд) // Музыка. 1911. № 14. 5 марта. С. 320–321.
9. Келдыш Ю.В. С.Н. Василенко // История русской музыки: В 10 т. Т. 10А: 1890–1917-е годы / Под ред. Ю.В. Келдыша и др. М., 1997. С. 228–234.
10. Конюс С. Среди печати // Музыка. 1912. № 94. 8 сентября. С. 768.
11. Критика // Музыка. 1911. № 14. 5 марта. С. 353.
12. Ливанова Т.Н. Русские поэты и вокальная лирика // Иванов Г.К. Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). Вып. 1. М., 1966. С. 3–28.
13. Поляновский Г.А. С.Н. Василенко. Жизнь и творчество. М., 1964.
14. Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов. М., 1916.
15. Прокофьев Гр. Оперы и концерты // Русская музыкальная газета. 1911. № 13. 27 марта. С. 346–347.
16. Страшкова О.К. Брюсов – драматург-экспериментатор. Ставрополь, 2002.
17. Тюнеев Б. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1916. № 5. 31 января. С. 117.
18. Хроника // Музыка. 1911. № 10. 2 февраля. С. 237.
19. Художественные и литературные вести // Рампа и жизнь. 1916. № 28. 10 июля. С. 7.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bryusov V.Ya. Avtobiografiya [Autobiography]. *Vengerov S.A. (ed.). Russkaya literatura XX veka (1890–1910)* [The Russian Literature of the 20th Century (the 1890s–1910s)]. Moscow, 2004, pp. 64–74. (In Russian).
2. Dronov V.S. K voprosu o “Krasnom mayake” Valeriya Bryusova [On the Issue of the “Red Lighthouse” by Valery Bryusov]. *Bryusovskiy sbornik* [Bryusov Collection]. Stavropol’, 1977, pp. 138–151. (In Russian).
3. Keldysh Yu.V. S.N. Vasilenko [S.N. Vasilenko]. *Keldysh Yu.V. et al. (eds.). Istoriya russkoy muzyki* [The History of Russian Music]: in 10 vols. Vol. 10A: 1890–1917. Moscow, 1997, pp. 228–234. (In Russian).
4. Livanova T.N. Russkiye poety i vokal’naya lirika [Russian Poets and Vocal Lyrics]. *Ivanov G.K. Russkaya poeziya v otechestvennoy muzyke (do 1917 goda)* [The Russian Poetry in Russian Music (before 1917)]. Vol. 1. Moscow, 1966, pp. 3–28. (In Russian).

(Monographs)

5. Polyanovskiy G.A. *S.N. Vasilenko. Zhizn’ i tvorchestvo* [S.N. Vasilenko. Life and Works]. Moscow, 1964. (In Russian).



6. Strashkova O.K. *Bryusov – dramaturg-eksperimentator* [Bryusov – Playwright and Experimenter]. Stavropol’, 2002. (In Russian).
7. Vasilenko S.N. *Vospominaniya* [Recollections]. Moscow, 1979. (In Russian).

Геворкян Армен Варужанович, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук. Научные интересы: история и поэтика русского символизма, художественная культура конца XIX – начала XX века, синтез искусств, теория и практика перевода.

E-mail: armenvar@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2658-4580

Armen V. Gevorkyan, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science.

Candidate of Philology. Research interests: history and poetics of Russian symbolism, artistic culture of the late 19th – early 20th centuries, synthesis of arts, translation studies.

E-mail: armenvar@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2658-4580

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00100

Е.В. Кузнецова (Москва)

МОТИВ «ПРОРОЧЕСТВА О НАШЕМ ДНЕ» В «МУЖСКОЙ» И «ЖЕНСКОЙ» ЛИРИКЕ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА (Статья вторая)*

Аннотация. В статье рассматриваются отличительные особенности реализации и смыслового наполнения мотива «пророчества о нашем дне» в женской лирике эпохи модернизма по сравнению с мужской. Анализируются стихотворения З. Гиппиус, Н. Львовой, А. Герцык, Е. Кузьминой-Караваевой, Е. Дмитриевой и А. Ахматовой, созданные в 1890–1920 гг., а также драма-мистерия Е. Кузьминой-Караваевой «Семь чаш», во многом развивающая мотивы ранней лирики поэтессы. Выявляются характерные для произведений перечисленных авторов образы и слова-сигналы, указывающие на библейский подтекст и связывающие реальные исторические события (Первая мировая и Гражданская войны, Октябрьская революция) с катаклизмами, предсказанными в Священной истории. Анализируются развитие мотива пророчества от зарождения смутных предчувствий к констатации свершающегося Апокалипсиса и индивидуально-авторские различия в отношении к концу света. А. Герцык видит в ниспосланных бедах путь к искуплению вины, приближающий ее к Богу, Е. Кузьмина-Караваева уповает на спасение праведников и всеобщее преображение мира, которому она готова способствовать по мере сил, А. Ахматова не разделяет радостных надежд на жизнь после смерти и готова либо разделить трагическую судьбу своих соотечественников, либо содействовать всеобщему спасению путем устранения угрозы Страшного суда. Отмечается также возникновение после 1918 г. в женской лирике характерной трансформации апокалиптического мотива пророчества в мотив утопический, предсказывающий воскресение России, спасение человечества и новое процветание.

Ключевые слова: мотив пророчества; мотив воскресения; Откровение Иоанна Богослова; Апокалипсис; женская лирика.

E. V. Kuznetsova (Moscow)

The Motif of “Prophecy of Our Day” in the “Male” And “Female” Lyrics of Russian Modernism (Article II)**

Abstract. The article discusses the distinctive features of the implementation and semantic content of the motif of “prophecy of our day” in women’s lyrics of the modernist era in comparison with men’s lyrics. The author analyzes the poems by Z. Gippius, N. Lvova, A. Gertsyk, E. Kuzmina-Karavayeva, E. Dmitriyeva and A Akhmatova,

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

** The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project number 19–78–10100).

written in the 1890s–1920s, as well as the drama-mystery by E. Kuzmina-Karavayeva “Seven Cups”, which largely develops the motives of the poet’s early lyrics. The images and words characteristic of the works of these authors are revealed as signals indicating the biblical subtext and linking real historical events (World War I, Russian Civil War, October Revolution) with the cataclysms predicted in the Sacred History. The author analyzes the development of the prophecy motif from the origins of vague premonitions to the statement of the coming Apocalypse and individual author’s differences in their attitude to the end of the world. A. Gertsyk sees the troubles sent down the path to atonement that brings her to God, E. Kuzmina-Karavayeva trusts in the salvation of the righteous and universal transfiguration of the world, which it is ready to contribute as much, Akhmatova doesn’t share the joyous hope of a life after death and she is ready to share the tragic doom of her countrymen, or to promote universal salvation by eliminating the threat of judgment. After 1918 we can see in women’s lyrics the characteristic transformation of the apocalyptic motif of prophecy into a utopian motif predicting the resurrection of Russia, the salvation of mankind, and a new prosperity.

Key words: the motif of prophecy; the motif of resurrection; Revelation of Saint John the Divine; Apocalypse; female lyrics.

Мотив пророчества является заметным феноменом в поэзии Серебряного века, наполненной тревожными предчувствиями скорых перемен: «В русском модернизме построение утопии сочеталось с “эсхатологическим беспокойством”, с напряженным переживанием катастрофичности бытия и истории, с критикой позитивистской картины мира, лишенной религиозного измерения, с отрицанием прогрессизма как внутреннего согласия на “дурную бесконечность” развития без перехода в онтологически новое качество» [Богданова, Гачева 2016, 12]. Болезненные ощущения, вызванные сменой эпох и социальными катаклизмами «заставляли писателей обращаться к образам Апокалипсиса, объединенным темой Божественной кары заблудшему миру (снятие семи печатей, четыре всадника, трубящий ангел, саранча, звезда “попынь”, серп, жнущий землю, семь чаш гнева Божия, зверь из бездны, Вавилон, Великая блудница, Антихрист, последняя битва и др.)» [Богданова, Гачева 2016, 12].

Этот перечень можно продолжить рядом библейских апокалиптических образов, восходящих к Откровению Иоанна Богослова и проанализированных нами в первой части статьи: Люцифер, Змей (зверь, полужверь), комета, голод, мор, трубный глас, а также мифологема «железный век» (последний век перед наступлением Конца света). Они составляют образно-семантический комплекс, который словами Александра Блока можно назвать мотивом «пророчества о нашем дне». На примере произведений К. Случевского, Д. Мережковского, Андрея Белого, А. Блока и М. Волошина мы проследили эволюцию данного мотива и усиление ощущения экзистенциальной обреченности человека с конца XIX века к 20-м годам XX века [Кузнецова 2019, 210–227]. Пророческие интенции в текстах данных авторов касаются не столько отдаленного будущего, сколько настоящего, дня сегодняшнего, в котором усматривается воплощение давно предви-



денных ужасных событий. При этом поэты, ощущающие свое генетическое культурное родство с пророками прошлого, выступают в их роли и не просто вещают, передают человечеству сообщение о грядущем, но и пытаются тем самым его предотвратить: «Заметим, что в эсхатологических пророчествах (в отличие от повествования-воспоминания о прошедших катастрофах) совершенно меняется функция слова: оно становится прагматическим предупреждением, цель которого – повлиять на настоящее» [Кихней, Яковлева 2014, 47]. Тем не менее разговор о том, что уже происходит, облекается в форму предсказания, сохраняя эффект воздействия на читателя, накопленный этим художественным литературно-риторическим приемом, берущим свое начало еще в древнейших литературных текстах.

Обратимся теперь к женской лирике и посмотрим, как в ней проявились эсхатологические и пророческие настроения эпохи. В стихотворении З. Гиппиус «Глухота» (1901) обозначается интересный поворот в интерпретации данного мотива: отказ от прорицания и пророческой роли, констатация торжества обыденной реальности, за пределами которой не ожидается никаких судьбоносных перемен:

Часы стучат невнятные,
Нет полной тишины
Все горести – понятные,
Все радости – скучны.

Угроза одиночества,
Свидания обет..
Не верю я в пророчества
Ни счастья, ни бед.

Не жду необычайного:
Всё просто и мертво.
Ни страшного, ни тайного
Нет в жизни ничего.

Везде однообразие,
Мы – дети без Отца,
И близко безобразие
Последнего конца.

Но слабости смирения
Я душу не отдам.
Не надо искупления
Кошунственным словам! [Гиппиус 1999, 108]

Гиппиус констатирует утрату божественного присутствия в жизни современного человека, пустоту небес, однако память о прежней наполнен-



ности земного существования ощущением Божественного сохраняется в качестве некоего идеала, подспудное сравнение с которым составляет сюжетный стержень всего стихотворения. Упоминание небесного «Отца» переводит лексему «пророчество» из бытового в библейский контекст. «Безобразии последнего конца», о котором говорит поэтесса, это не Страшный суд, знамения которого столь явственно ощущали авторы-мужчины, а физическая смерть без какой-либо надежды на вечную жизнь, на посмертное духовное существование. Действительность настолько тривиальна, что Гиппиус кошунственно отрицает библейские предсказания: сверхъестественному нет места в такой реальности. Однако в стихотворении «Дождичек» (1904) обрисовано другое представление о будущем: поэтесса смиряется с пророчествами «о гниении, разложении <...>, о всеобщем разрушении», признаки которых она наблюдает вокруг:

Тучны, грязны и слезливы,
Оседают небеса.
Веселы и шепотливы
Дождевые голоса.

О гниении, разложеньи
Все твердят – не устают,
О всеобщем разрушеньи,
Умирании поют. <...>

И, пророчествам внимая,
Тупо, медленно живу,
Равнодушно ожидая
Их свершенья наяву.

Помню, было слово: крылья...
Или брежу? Все равно!
Без борьбы и без усилъя
Пускаюсь я на дно [Гиппиус 1999, 150].

Ни «Глухота», ни «Дождичек» не содержат узнаваемых библейских аллюзий, апокалиптические мотивы в этих произведениях уходят в подтекст. Но просвещенный читатель эпохи модернизма легко мог понять о каких пророчествах идет речь. Поэтесса создает с помощью намеков контраст между вселенскими катаклизмами, описанными в Библии, и серой, тусклой, дождливой Россией, в которой их осуществление кажется, с одной стороны, немислимым, а с другой стороны, можно сказать, что они уже воплощаются, но только без трубного гласа и яркой звезды в небе, а посредством медленного тягостного загнивания, омертвения всего вокруг. Лексемы «небеса» и «крылья» (возможно, ангельские крылья) – единственные зацепки, указывающая на присутствие религиозного слоя в подтексте дан-



ного стихотворения. В целом, можно сказать, что лирика Гиппиус конца 1890-х – начала 1990-х гг. колеблется между верой в обещанное Христом второе пришествие и надеждой на спасение человечества (например, стихотворения 1901 г. «Любовь», «Нескорбному учителю», «Христу», «Тихое пламя») и кощунственным неверием, отрицанием божественных пророчеств, ощущением отсутствия Бога на земле («Бессилье», 1893; «Однообразие», 1895; «Сосны», 1902). К.Р. Андрейчук, касаясь сложной трансформации традиционного для русской литературы отношения к сакральному и пророческому плану в лирике поэтессы, делает интересное наблюдение: «Гиппиус отдаляет свой образ от образа пророчицы и придает ему черты ведьмы, причем это касается не только литературных образов, но и личного имиджа. Тем самым Гиппиус отмежевывается от традиции пророческой “божественной” поэзии, возлагая функцию связи с сакральным на саму себя (конечно, “ведьма” Зинаиды Гиппиус – это не антипод, а наследница “пророков” Пушкина и Лермонтова – впрочем, наследница капризная и бунтующая)» [Андрейчук 2020, 141].

Схожая реализация мотива пророчества наблюдается и в стихотворении Н. Львовой «Небо бледнее и кротче...»:

Небо бледнее и кротче.
Где-то звонят к вечерне...
Тебе, мое одиночество,
Мои песни вечерние!

Вот, вспыхнут лампочки пышные,
Раскроются книги любимые,
А сердце заплачет неслышно:
«Ах, жизнь идет мимо!» <...>

Вокруг все молчит суеверно,
Колокольные смолкли пророчества...
Тебе мои песни вечерние,
Мое одиночество! [Львова 1913, 63–64].

Образы бледного и кроткого неба, электрического света и книг создают картину тривиальной знакомой повседневности, которая по-чеховски трагична своим однообразием, тягучей неизменностью, серостью, хотя и по-своему уютна и безопасна для лирической героини. Память о том, что миру были предсказаны катастрофические потрясения, имплицитно содержится в двух строках стихотворения: «Вокруг все молчит суеверно, / Колокольные смолкли пророчества...». Мир как будто застыл, затих и боится всколыхнуть древнее предсказание, чтобы не спровоцировать его воплощение. В этом застывшем мире лирическая героиня обречена на одиночество и бесцельное существование, так как при ее жизни ничего значимого и глобального не произойдет. Отметим наметившееся измене-



ние в традиционной трактовке мотива пророчества: произнесение вещей слов не предотвращает наступление ужасных событий, а наоборот может содействовать их разворачиванию. Львова не решается взять на себя роль пророка, в то время как поэты-мужчины гораздо смелее и решительнее в этом плане.

Не желает предсказывать будущее и Аделаида Герцык. Поэтесса, прекрасно знавшая Евангелие и писавшая стихи, наполненные религиозными образами, избегает произносить пророческие слова даже тогда, когда после революции 1917 г. в голодающем Крыму всем казалось, что Страшный суд свершается прямо сейчас. В сонете «Отчаяние» (1919) она констатирует такую позицию в следующих строках:

Хор дней бредет уныл и однолик,
Влача с собой распавшиеся звенья.
Лишенная пророческого зренья,
Забывшая слова священных книг,

Стою одна я в этот страшный миг.
В душе ни чаяний, ни умиленья.
– И чудится, что где-то в отдаленьи
Стоит, как я, и плачет мой двойник [Герцык 2004, 156].

Можно с уверенностью утверждать, что Герцык помнит страшные пророчества о конце света, но она *хотела бы их забыть*, чтобы настоящее и будущее не стали их реализацией. Сравним это скромное молчание поэтессы со страстной эсхатологической проповедью М. Волошина, ее близкого друга, высказанной им в стихотворении «Трихины» (1917), к анализу которого мы уже обращались. Если Волошин помещает себя в цепочку знаменитых людей, признанных пророками (Иоанн Богослов, Ф. Достоевский), то Герцык, наоборот, дистанцируется от подобных сопоставлений, однако упоминание «священных книг» дает читателю достаточно информации, чтобы вписать сонет «Отчаяние» в апокалиптическую традицию. Писательница декларирует отказ от попыток предвидеть и истолковывать будущее и в прозе. В небольшом вступлении, которое предваряет ее автобиографический цикл «Подвальные очерки», содержатся следующие строки: «Не судить и не решать призваны мы, пережившие смутное время, *не слагать пророчества, не толковать свершающееся*. Если зримо нам то, что умирает, – мы не можем рассмотреть того, что зарождается вновь (курсив мой – Е.К.)» [Герцык 2004, 456].

Однако в лирику Герцык все же проникают пророческие интонации и пугающие перемены и признаки всеобщего краха и конца проецируются на Священную историю: «Историческое время ощущается теперь поэтом как последние времена. <...> Ожидание иного становится ожиданием Мессии» [Риц 2004, 27]. В 1918 г. в Судаче она пишет стихотворение «В кресле глубоком, старом...», наполненное ощущением обреченности,



предчувствием скорой смерти:

Было на сон похоже.
Как трудно руку поднять!
Суд совершался Божий –
Некому было понять.

Гибли народы, дети.
С тех пор в голове моей шум.
Много лилось на свете
Крови, и слез, и дум. <...>

Прошлое давит на плечи.
Скорее бы уснуть!
Милые! Ждите встречи,
Близок теперь вам путь! [Герцык 2004, 148].

Небольшой цикл из четырех стихотворений «Подвальные», сочиненный в большевистской тюрьме, где она пребывала в заключении с 6 по 21 января 1921 г., также содержит аллюзии на Страшный суд, с которыми сравниваются происходящие на земле расправы:

В этот судный день, в этот смертный час
Говорить нельзя.
Устремить в себя неотрывный глас –
Так узка стезя.
И молить, молить, затаивши дух,
Про себя и вслух,
И во сне, и въявь:
Не оставь! [Герцык 2004, 163]

Поэтесса не теряет личной веры в Бога и не ропщет на него, несмотря на то что вокруг погибают невинные люди. Вина за все происходящее возлагается не на палачей, а «разыскивается внутри себя» [Риц 2004, 28], тем самым постигается истинный христианский смысл страдания, искупления и испытания:

Одно лишь мне не изменило –
Предвечная вина моя.
Она одна в себе сокрыла,
Где я [Герцык 2004, 169].

Таким образом, молитвенная и религиозная лирика поэтессы 1918–1921 гг. сочетает в себе план вечности, Священной истории, и план современности. Дыхание исторического времени ощущается читателем,



но страшные реалии практически не конкретизируются и подвергаются умолчанию. Взгляд поэтессы обращен внутрь себя, она стремится понять собственный путь к Богу и свою ответственность, но не решается однозначно толковать или оценивать происходящие события.

Однако были женщины-поэты, которые смелее выступали в роли пророка. Мотив «пророчества о нашем дне» можно проследить во многих лирических произведениях Е. Кузьминой-Караваевой 1910-х гг., наполненных библейскими образами и идиомами. Поэтесса вплетает в свои стихотворения такие аллюзии, как архангел с мечом, Книга живых и мертвых, трубный глас, чаши гнева, белый конь, земля обетованная, Небесный Иерусалим (преображенный мир), Страшный суд, пылающие закаты и зори и др. По мнению А.Н. Шустова, сквозным понятием для дореволюционной лирики Кузьминой-Караваевой является «срок» – «синоним Судного дня, грядущего воздаяния и воскресения через смерть» [Шустов 2001, 664]. «Срок» или «сроки» характеризуются устойчивыми эпитетами: последние, близящиеся, вечные, свершающиеся, огневеющие, блистающие, сверкающие, ослепительные, пламенеющие [Шустов 2001, 664]. Например, все стихотворение «Суровая тайна земли обетованной...» из сборника «Дорога» (1914) наполнено намеками на особые, знаменательные события, ожидающие людей впереди и уже свершающиеся:

Суровая тайна земли обетованной,
Суровая радость свободного ветра;
Я снова вернулась, я снова раскована,
Я знаю, – готовится к радости жертва.

Отступнику только грозит одиночество,
И смерть сочетается с тайною жизни;
А верные чтят огневое пророчество
И в очи заглянут, бесстрастные, бездне.

Последняя грань между нами раздвинута,
И сердце навеки слилось с землею,
И знаки людских отречений закинута;
Что было, – не помню и дней не жалею. <...>

Пусть море шумит, угрожает и пенится,
Пусть где-то людские, ненужные войны; –
Мы верные, знаем, – ничто не изменится,
Мы видели знаки неведомой тайны [Кузьмина-Караваева 2001, 53–54].

«Огневое пророчество» – это аллюзия на Откровение Иоанна Богослова о последней битве добра и зла и последнем суде, ожидающем всех людей. Отметим неожиданное, мажорное настроение присущее этому произведениям поэтессы. Она не скорбит и не тоскует, не томится в зем-



ной юдоли и не боится перемен, а радостно (эта лексема неоднократно повторяется в тексте) ожидает свершения библейских предсказаний («знаки неведомой тайны»), готовая принести свою жертву (краткую земную жизнь) во имя победы светлых сил. «Верным» (в данном контексте – верующим) не страшен Судный день, они обретут свободу и жизнь вечную. Все стихотворение наполнено трепетным и светлым ожиданием приобщения к божественной тайне жизни и смерти и входит в цикл «Начало», другие произведения которого также содержат отсылки к Страшному суду и концу света. Например, в стихотворении «Паломники к неведомой святыни...» содержатся следующие строки: «Как братьев пример нам верховный жрец, / Познавший: человек – великой книги / Живых и мертвых непрестанный чтец» [Кузьмина-Караваева 2001, 55]. Под «книгой живых и мертвых» в данном случае подразумевается «Книга жизни», которая в Откровении Иоанна Богослова является атрибутом Последнего суда: «И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих перед Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своим. <...> И кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное (Отк 20: 12,15)» [Шустов 2001, 668–669].

Схожими настроениями ожидания скорого преображения земной жизни и всех людей в момент второго пришествия Иисуса Христа на землю проникнуто и стихотворение «Жить днями, править ремесло...» из цикла «Исход» сборника «Дорога» (1914):

Пусть яркий полог звезд высок,
Пусть мы без пищи и без крова, –
Лишь бы была душа готова,
Когда придет последний срок.

Еще не четок в небе знак,
Пророчество вещает глухо; –
Брат, верь: язык Святого Духа
Огнем прорежет вечный мрак [Кузьмина-Караваева 2001, 66].

Можно сказать, что весь цикл Кузьминой-Караваевой «Исход» представляет собой «пророчество а нашем дне». Каждое стихотворение наполнено предчувствием, ожиданием «таинственного зова, который прозвучит для всех», «последнего часа», «вечного чуда», жертвоприношения Агнца-Бога ради искупления земных грехов [см. подробнее: Боброва 2013, 309–311]. Заглавие цикла приобретает иное, иносказательное значение: не исход евреев из египетского плена в землю обетованную, а исход времени или конец времен, последний час накануне Страшного суда, ожидающего человечество. Толкование заглавия цикла и его пророческие интенции поясняются выбором эпиграфа из книги пророка Иоилия, входящей в состав Ветхого Завета и также содержащей предсказания бедствий, надвигающе-



гося дня Господня, призыв к сохранению веры и покаянию, к выходу из состояния нравственного сна. При этом пророчества Иоилия отличаются радостным предвосхищением спасения Господом Его народа, которому будет предшествовать дарование каждому человеку духовного прозрения: «И будет после того, излию от Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать сыны ваши и дочери ваши; старцам вашим будут сниться сны, и юноши ваши будут видеть видения... (Иоиль 2:28–29)» [Кузьмина-Караваева 2001, 66]. Кузьмина-Караваева выбирает для эпиграфа ветхозаветный эпизод, объясняющий наличие у простых смертных (и, соответственно, у самого автора) способности к прорицанию. Второй эпиграф к циклу взят из народной сербской песни («Прочитал ли ты в Писании / Во святых, старинных книгах, / Что стоит про наше время? / Наше время – на исходе») [Кузьмина-Караваева 2001, 66]. Первый эпиграф объясняет ту смелость, с которой молодой автор берет на себя пророческую функцию: «И видит взор былые сны / И помнит все былые знаки» [Кузьмина-Караваева 2001, 70]. Второй эпиграф отражает то, как Кузьмина-Караваева воспринимает современность: «наш день» – это время последних сроков, подготовки праведных душ к Страшному суду и спасению, а грешников – к воздаянию. Но пока конец света еще не свершился, автор призывает человека к продолжению своих земных трудов («Жить днями, править ремесло...» [Кузьмина-Караваева 2001, 66]).

Пророческие эсхатологические мотивы звучат и в стихотворениях других циклов книги «Дорога»: «Вестники», «Искупитель», «Спутники», «Преображенная земля», «Последние дни». Наиболее показательны в этом плане стихотворение «Под бременем Божьего ига...», содержащее наиболее яркие отсылки к Откровению Иоанна Богослова:

Под бременем Божьего ига
Мне даже устать нельзя.
Раскрыта священная книга,
Меж строчек – моя стезя.

Я вижу, как древних пророков
Исполнены все слова,
И знаю сверкающих сроков
Законы, нужду и права. <...>

Сегодня все мертвые встали
И обгоняют меня;
Живые, вы не угадали
Все признаки Судного дня [Кузьмина-Караваева 2001, 96–97].

Воскрешение мертвых, которое является одним из предсказанных событий конца света, видится лирической героиней как уже свершившееся. Свою судьбу и даже доказательства божественного избрания она



прочитывает в священной «Книге жизни», но при этом чувствует себя непричастной судьбоносным переменам, стоящей в стороне от исторических перемен. Героиня ощущает в себе силы явно превосходящие ее скромную роль наблюдателя всемирного катаклизма и надеется исполнить возложенную на нее божественную миссию.

Видения Иоанна Богослова и сам образ библейского пророка становятся основой стихотворной пьесы-мистерии Кузьминой-Караваевой «Семь чаш», осмысляющей период революции и Гражданской войны в России. Уже само название отсылает к семи золотым чашам, наполненным гневом Господним, которые, согласно книге Апокалипсиса, пролились в Судный день на землю. По сюжету пьесы старец Иоанн (Иоанн Богослов) живет на пустынном острове Патмос. Неведомыми путями к нему добирается молодой человек Прохор, который хочет узнать тайны будущего, чтобы понимать истинный смысл событий, происходящих в мире и в жизни каждого человека. Оба главных героя становятся свидетелями излития небесными ангелами семи чаш гнева Господня на землю, и Иоанн отправляет Прохора познать, где и за что пролился божественный гнев. Прохор засыпает и оказывается сначала в ночлежном доме, потом в строю солдат на улице, затем на полустанке среди пленных и видит последствия семи чаш гнева: война, голод, забвение труда, рабство (рабство толпы, утрата человеком Божественной свободы), неверие в Бога. На разбитом снарядами полустанке Прохор слышит разговоры людей, разоренных войной. В репликах одного старика звучит основная идея мистерии: исторические катаклизмы на земле – это реализация давно предреченных в Апокалипсисе событий и наказание людям за их лень, неверие и злобу:

Все было
Предсказано давно в священных книгах.
Читай в главе десятой Откровенья.
На Патмосе апостол Иоанн
В виденье ясном видел наше время [Кузьмина-Караваева 2001, 315].

В мистерии «Семь чаш», точный год создания которой неизвестен, варьируются образы и мотивы уже прозвучавшие в книгах стихов «Руфь» и «Дорога», написанных в годы Первой мировой войны, Октябрьской революции и Гражданской войны в России. Молодая поэтесса так же, как и А. Блок, А. Белый или М. Волошин, обращается к форме предсказания и образам библейской апокалиптики для рассказа о событиях, происходящих здесь и сейчас на ее глазах. Прошлое и будущее соединяются, так как время исчезает, прекращает свой бег (именно это должно произойти в момент наступления конца света). В своей поэзии Кузьмина-Караваева чаще прибегает к намекам, она не живописует ужасные подробности военно-революционного времени и не пересказывает пугающие картины из видений пророка Иоанна, а в драматической мистерии страшная реальность представлена с бытовыми подробностями.



Заметное место мотив пророчества занимает также в лирике Анны Ахматовой 1910-х гг. Эсхатологические интонации появляются в ее творчестве в период Первой мировой войны:

Как ты можешь смотреть на Неву,
Как ты смеешь всходить на мосты?..
Я недаром печальной слыву
С той поры, как привиделся ты.
Черных ангелов крылья остры,
Скоро будет последний суд,
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут [Ахматова 1990, 83].

Или в стихотворении «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...»:

И вижу дивный град, и слышу голос милый,
Как будто нет еще таинственной могилы,
Где, день и ночь, склоняясь, в жары и холода,
Должна я ожидать Последнего Суда [Ахматова 1990, 117].

В отличие от Кузьминой-Караваевой стихотворениям Ахматовой с мотивом «пророчества о нашем дне» свойственно настроение печали, тоски и отчаяния. Она не находится в радостном ожидании глобальных перемен и не ощущает своей избранности. Для Ахматовой Страшный суд – это действительно конец всего, всей человеческой цивилизации, а не новое начало. Свой личный выбор она определяет как стойкость и верность судьбе своей родины.

В стихотворении «Пыхнет гарью. Четыре недели...» мотив пророчества реализуется в самом сюжете: предсказание грядущих катаклизмов исходит из уст забредшего в деревню прохожего странника:

Стало солнце немилостью Божьей,
Дождик с Пасхи полей не кропил.
Приходил одноногий прохожий
И один на дворе говорил:

«Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затмения небесных светил.

Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат» [Ахматова 1990, 97].



Все приведенные произведения относятся к 1914 г., когда Ахматова еще надеялась на то, что нашу землю все же обойдет всемирное безумие, и Богородица, которая считается небесной покровительницей России, защитит ее: «Богородица белый расстелет / Над скорбями великими плат». Но уже в конце 1917 г. эсхатологические предчувствия сменяются констатацией свершившегося Апокалипсиса. Особенно ярко апокалипсический сюжет отражен в стихотворении «Когда в тоске самоубийства...» (1917). Эта лирическая пьеса передает гнетущее ощущение всеобщего безумия, нарушения гармоничного состояния мира и общества, боль от забвения людьми моральных норм и праведности:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее, –

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край, глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда...». <...>

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух [Ахматова 1990, 143].

Данное стихотворение интересно рассмотреть в контексте переосмысления в нем апокалиптического сюжета и наличия скрытых библейских реминисценций. В проекции на Откровение двестишестидесяти Ахматовой «И дух суровый византийства / От русской церкви отлетал» обретает новое звучание и означает нарушение православными (и мирянами, и духовенством) строгих нравственных принципов, утрату веры и отказ от подвижнического церковного служения. Образ вавилонской блудницы («опьяневшая блудница»), восходящий также к Откровению, является квинтэссенцией греха и разврата и знаменует скорое пришествие Антихриста. Сравнение города Санкт-Петербурга (Петрограда) с вавилонской блудницей имеет давнюю культурную традицию (в разное время подобное сравнение относилось к таким городам, как Вавилон, Иерусалим, Афины, Рим, Париж) и актуализируется в русской литературе начала XX века [Симонова 2016, 452–467].



По мнению Л.Г. Кихней и Л.А. Яковлевой, измененное состояние мира и церкви чревато появлением Антихриста: «Антихриста во плоти здесь еще нет, но есть его голос: “Мне голос был...”». Здесь Ахматова прибегает к парадоксальному ходу. Ведь вся сюжетная ситуация общения героини с “голосом” проецируется на Откровение Иоанна Богослова. В частности, сама формула “мне голос был” по сути дела – парафраз речи Иоанна, предваряющей апокалипсическое сказание (ср.: “Я слышал позади себя громкий голос, как бы трубный” (Откр., 1, 10))» [Кихней, Яковлева 2014, 47]. Однако если пророк Иоанн слышал голос Бога, то «голос», который слышится лирической героине стихотворения, воспринимается ей как лжепророческий как дьявольское наваждение: «Ведь в “Откровении” “трубный глас” передает через Иоанна некое послание семи Церквам и подчеркивает их подвижническое и аскетическое служение христианскому учению, в то же время некоторым из них ставит в вину стяжание, любодеяние и недостаток веры (грех маловерия) как своего рода душевный застой...» [Кихней, Яковлева 2014, 47]. Неведомый «голос» у Ахматовой призывает героиню не к духовной стойкости, а к тому, чтобы покинуть погибающую Россию, чем и выдает свою дьявольскую природу: «Истинно пророческий голос не может к этому призывать, ибо первохристианский пафос как раз в обратном: “Не бойся ничего, что тебе надобно будет претерпеть... Будь верен до смерти, и дам тебе венец жизни” (Откр., 2, 10))» [Кихней, Яковлева 2014, 49]. Лирическая героиня сумела распознать обман Антихриста и поэтому «замкнула» свой слух, сделав таким образом свой личный выбор и навсегда связав свою судьбу с судьбой своей Родины.

Зинаида Гиппиус в стихотворениях революционных лет также с горечью говорит о свершившихся пророчествах, причем как библейских, так и своих собственных. Стихотворение «Петербург» 1919 г. предваряет эпиграф из другого одноименного стихотворения Гиппиус 1909 г.:

...И не сожрет тебя победный
Всеочищающий огонь, –
Нет! Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город...
1909. «Петербург»

В минуты вещей одиночеств
Я проклял берег твой, Нева.
И вот сбывшись моих пророчеств
Неосторожные слова. <...>

О, не тебя, но повседневность
И рабий сон твой проклял я...
Остра, как ненависть, как ревность,
Любовь жестокая моя [Гиппиус 1999, 336].



Неосторожные слова страшных пророчеств, произносить которые опасались и Львова и Герцык, все же были сказаны и, как кажется Гиппиус, навлекли на Россию и Петербург ужасные беды и несчастья. Во втором стихотворении, посвященном Петербургу, поэтесса пытается силой своего художественного дара исправить ситуацию и вместо гибели пророчит граду Петра Великого восстание из праха и новую славу:

Чей нужен бич, чье злое слово,
Каких морей последний вал,
Чтоб Петербург, дитя Петрово,
В победном пламени восстал? [Гиппиус 1999, 336].

Таким образом, эсхатологический и апокалиптический мотив «пророчества о нашем дне» замещается в этом стихотворении *мотивом преображения, спасения, восстания Санкт-Петербурга (и России) из пепла*. Данный мотив возникает и в лирике Герцык. Вместо запечатления пугающих картин действительности и толкования их в свете библейской символики, поэтесса стремится в творчестве найти забвение, утешение, выразить надежду на скорое воскресение России и, возможно, даже приблизить его своим поэтическим словом. В качестве примера можно процитировать сонет «В годину бед и страшного итога...» (1919):

Вы, полюбившие на грани лет!
Ваш жребий жертвеннее и чудесней.

Вокруг сожженные поля лежат –
Вам суждено всему сказать: воскресни!
И обратить пустыню в Божий сад [Герцык 2004, 154–155].

Адресаты сонета завуалированы, и нельзя однозначно утверждать, кто скрывается под местоимением «вы» и кто же должен воскресить землю. Но речь идет о некоем любовном союзе (новые Адам и Ева?), который будет заключен «в годину бед и страшного итога» и станет движущей силой великого преображения. Приподнятым настроением и верой в чудо проникнуто также стихотворение Е. Дмитриевой (Черубины де Габриак) «России» 1922 г., завершающееся предсказанием возвращения чистоты и святости поруганной Родины, завуалировано воспроизводящее библейский сюжет прощения Богом раскаявшейся блудницы и перекликающееся со стихотворением Ахматовой «Когда в тоске самоубийства...»:

Да освятится это место,
Где попирали дух и плоть...
Россия – скорбная невеста.
Ее возьмет один Господь.



Освободит от поруганий,
Целуя в грешные уста,
И браком в Галилейской Кане
Ее вернется чистота. <...>

Преображенные, другие,
Пойдем за ней, не помня зла,
Когда к небесной литургии
Нас призовут колокола [Черубина де Габриак 1998, 142–143].

Пророчества о гибели уступают место предсказаниям возрождения и в произведениях авторов-мужчин. Показательны в этом плане такие лирические произведения М. Волошина о судьбе России и мира, как «Неопалимая Купина» (1918), «Европа» (1918) («России нет – она себя сожгла, / Но Славия воссветится из пепла!») [Волошин 2003, 268], «Заклятье о русской земле» (1919), «Потомкам» (1921), «На дне преисподней» (1922) и др. Порой два мотива соседствуют в рамках одного стихотворения. В лирической пьесе «Из бездны» (1918) апокалиптические предчувствия и отчаяние сменяются утопической надеждой на воскресение:

Полночные вздулись воды,
И ярость взметенных толп
Шатает имперский столп
И древние рушит своды.
Ни выхода, ни огня...
Времен исполнилась мера.
Отчего же такая вера
Переполняет меня?
Для разума нет исхода.
Но дух ему вопреки
И в бездне чует ростки
Неведомого всхода [Волошин 2003, 260].

Подведем некоторые итоги. И в мужской, и в женской поэзии Серебряного века мы наблюдаем присутствие устойчивого повторяющегося апокалиптического мотива «пророчества о нашем дне», который спроецирован на библейские описания конца света и Страшного суда (Откровение Иоанна Богослова, книга Иоилия). Однако в творческой практике поэтов-мужчин этот мотив включает в себя также мифологему «железного века», наступление которого, озаменованное техническим прогрессом машинной цивилизации, является предзнаменованием Апокалипсиса. В женской лирике упоминание «железного века» не встречается, а предвестниками скорого конца света становятся тревожные внутренние психические состояния лирических героинь, необъяснимые страхи, грезы, видения, а также такие явления, как странная тишина (молчание колоколов), бесконеч-



ный дождь, пустые небеса и др.

Если в конце 1890-х – начале 1900 гг. поэтов только обуревают смутные предчувствия, то события 1917–1920-х гг. осмысляются как реализация Апокалипсиса и ставят вопрос о роли нравственного совершенства человека в исходе глобальной катастрофы и в судьбе человечества вообще. Если поэты-мужчины размышляют о влиянии морального выбора человека (каждого из людей) на результат борьбы сил Добра и Зла, Бога и Дьявола, то женщины-поэтессы больше задумываются о своем личном выборе. Герцык видит в ниспосланных бедах путь к искуплению вины, приближающий ее к Богу, Кузьмина-Караваева уповает на спасение праведников и всеобщее преображение мира, которому она готова способствовать по мере сил, Ахматова не разделяет радостных надежд на жизнь после смерти и готова либо разделить трагическую судьбу своих соотечественников, либо содействовать всеобщему спасению путем устранения угрозы Страшного суда [Яковлева 2014, 11–12].

Можно отметить большую степень сдержанности некоторых поэтесс (З. Гиппиус, Н. Львовой, А. Герцык) по сравнению с авторами-мужчинами в словесном выражении пугающих предчувствий, осторожность и ответственность в отношении своего поэтического слова. В женской лирике усиливается художественная роль подтекста, намек, умолчания. Оба плана (вечности и исторического времени) размываются, становятся зыбкими и опознаются читателем с помощью включения в текст слов-сигналов: «ангел», «крылья», «небеса», «пророчество», «книга(и)», «срок(и)», «знак(и)», «тайна», «суд», «глас (голос)», «кровь», «гибель», «конец» и др.

Наиболее оптимистичное индивидуально-авторское толкование Откровения Иоанна Богослова мы можем наблюдать в лирике Кузьминой-Караваевой. Даже ее драматическая мистерия в стихах «Семь чаш» после описания жестоких реалий России эпохи Октябрьской революции и Гражданской войны кончается ангелическим преображением и вознесением главного героя Прохора вместе с отшельником Иоанном на небо, что можно рассматривать как чаемый удел, ждущий всех праведников.

Лирическим произведениям подавляющего большинства рассмотренных авторов свойственен трагический пафос, однако намечается также внутреннее кардинальное изменение содержания мотива пророчества: вместо гибели России в произведениях русских поэтов 1910-х–1920-х гг. начинают звучать предсказания воскресения, обновления человеческих душ и нового процветания на родной земле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрейчук К.Р. Гендер и сакральное: конструирование образа ведьмы Зинаидой Гиппиус // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 139–150.
2. Ахматова А.А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
3. Боброва Е.В. Апокалипсические и библейские мотивы в лирике Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (на примере сборника «Руфь») // Мир, наука, культура, образо-

вание. 2013. № 5 (42). С. 309–311.

4. Богданова О.А., Гачева А.Г. Предисловие // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 11–14.
5. Волошин М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М., 2003.
6. Герцык А. Из круга женского. Стихотворения. Эссе. М., 2004.
7. Гиппиус З. Стихотворения. СПб., 1999.
8. Кихней Л.Г., Яковлева Л.А. Апокалипсические коллизии и библейские аллюзии в творчестве А.А. Ахматовой к. 1910-х – н. 1920-х гг. // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2014. № 1. С. 47–52.
9. Кузьмина-Караваева Е.Ю. Равнина русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. СПб., 2001.
10. Кузнецова Е.В. Мотив «пророчества о нашем дне» в «мужской» и «женской» лирике русского модернизма (Статья первая) // Новый филологический вестник. 2019. № 51. С. 210–227.
11. Львова Н. Старая сказка. М., 1913.
12. Риц Г. Аделаида Герцык – поэтесса меж временем и вечностью // Герцык А. Из круга женского. Стихотворения. Эссе. М., 2004. С. 5–30.
13. Симонова О.А. Образ «вавилонской блудницы» в русской литературе начала XX в. // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 452–467.
14. Черубина де Габриак. Исповедь. М., 1998.
15. Шустов А.Н. Примечания // Кузьмина-Караваева Е.Ю. Равнина русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. СПб., 2001. С. 659–743.
16. Яковлева Л.А. Апокалипсическая семантика в поэзии А. Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. М., 2014.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Andreychuk K.R. Gender i sakral'noye: konstruirovaniye obraza ved'my Zinaidoy Gippius [Gender and the Sacred: Zinaida Gippius Designing the Image of a Witch]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 2 (53), pp. 139–150. (In Russian).
2. Bobrova E.V. Apokalipsicheskiye i bibleyskiye motivy v lirike E.Yu. Kuz'minoy-Karavayevoy (na primere sbornika "Ruf") [The Apocalyptic and Biblical Motifs in the Lyrics of E.Yu. Kuzmina-Karavayeva (on the Example of the Collection "Ruth")]. *Mir, nauka, kul'tura, obrazovaniye*, 2013, no. 5 (42), pp. 309–311. (In Russian).
3. Kikhney L.G., Yakovleva L.A. Apokalipsicheskiye kollizii i bibleyskiye allyuzii v tvorchestve A.A. Akhmatovoy k. 1910-kh – n. 1920-kh gg. [The Apocalyptic Collisions and Biblical Allusions in the Works by A.A. Akhmatova in the Late 1910s – Early 1920s]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Filologiya"*, 2014, no. 1, pp. 47–52. (In Russian).
4. Kuznetsova E.V. Motiv "prorochestva o nashem dne" v "muzhskoy" i "zhenskoy" lirike russkogo modernizma (Stat'ya pervaya) [The Motif of "Prophecy of Our Day" in the "Male" And "Female" Lyrics of Russian Modernism (Article I)]. *Novyy*



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Bogdanova O.A., Gacheva A.G. Predisloviye [Preface]. *Utopiya i eskhatologiya v kul'ture russkogo modernizma* [Utopia and Eschatology in the Culture of Russian Modernism]. Moscow, 2016. pp. 11–14. (In Russian).

6. Rits G. Adelaida Gertsyk – poetessa mezh vremenem i vechnost'yu [Adelaide Gertsyk – a Poet between Time and Eternity]. *Gertsyk A. Iz kruga zhenskogo. Stikhotvoreniya. Esse* [Gertsyk A. From the Circle of Women. Poems. Essays]. Moscow, 2004. pp. 5–30. (In Russian).

7. Shustov A.N. Primechaniya [Comments]. *Kuzmina-Karavayeva E.Yu. Ravnina russkaya: Stikhotvoreniya i poemy. P'yesy-misterii. Khudozhestvennaya i avtobiograficheskaya proza* [Kuzmina-Karavayeva E.Yu. The Russian Plain: Poems. Mystery Plays. Fiction and Autobiographical Prose]. St. Petersburg, 2001. pp. 659–743. (In Russian).

8. Simonova O.A. Obraz “vavilonskoy bludnitsy” v russkoy literature nachala XX v. [The Image of the “Whore of Babylon” in the Russian Literature of the Early 20th Century] *Utopiya i eskhatologiya v kul'ture russkogo modernizma* [Utopia and Eschatology in the Culture of Russian Modernism]. Moscow, 2016. pp. 452–467. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Yakovleva L.A. *Apokalipticheskaya semantika v poezii A. Akhmatovoy* [The Apocalyptic Semantics in the Poetry of Anna Akhmatova]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2014. (In Russian).

Кузнецова Екатерина Валентиновна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник. Область научных интересов: история русской литературы рубежа XIX – XX веков, культура Серебряного века, поэтика лирики, литературная пародия.

E-mail: katkuzl@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Ekaterina V. Kuznetsova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Research Associate. Research interests: history of Russian literature at the turn of the 20th century, the culture of the Silver Age, poetics of lyrics, literary parody.

E-mail: katkuzl@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162



А.В. Филатов (Москва)

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ С.М. ГОРОДЕЦКОГО И
Н.С. ГУМИЛЕВА В АСПЕКТЕ ФОРМИРОВАНИЯ АКМЕИЗМА
(на материале журнально-газетной публицистики 1908–1910 гг.)***

Аннотация. В статье исследуется формирование литературных отношений С.М. Городецкого и Н.С. Гумилева в символистский период их деятельности. По мнению автора статьи, изучение ранней журнально-газетной публицистики двух поэтов является важным источником для определения причин создания «Цеха поэтов» и акмеизма как литературного союза, удивлявшего многих современников. На материале критических статей и корреспонденции двух поэтов демонстрируется, что они внимательно следили за творчеством друг друга, а также стремились укрепить взаимные литературные связи. Городецкий откликнулся рецензией на выход книги стихов «Романтические цветы» (1908), а также пригласил ее автора участвовать в альманахе «Кружок молодых». В свою очередь Гумилев не только принял предложение коллеги, но и собирался поддерживать сотрудничество с ним, издавая литературный журнал «Остров». Критикуя Гумилева за ученичество у Брюсова, Городецкий все же находит положительные моменты в его поэзии, отмечая точность и физиологичность его образов. Так же поступает и Гумилев, упрекая оппонента в пренебрежении к художественной форме, но подчеркивающий жизнеутверждающую силу его поэзии и внимание к земной реальности. Несмотря на критическое отношение Городецкого к эстетической платформе журнала «Аполлон», усиление формализма, противником которого был поэт-мифотворец, воспринималось им как необходимый этап на пути к новому искусству. Это позволяет прийти к выводу, что лидеры акмеизма сознательно стремились синтезировать в новом поэтическом течении противоположные черты собственного творчества, развивая идеи, сформулированные Городецким еще в 1909 г.

Ключевые слова: С.М. Городецкий; Н.С. Гумилев; В.И. Иванов; В.Я. Брюсов; символизм; акмеизм; мифотворчество; формотворчество; литературная критика; публицистика.

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

A.V. Filatov (Moscow)

Literary Relations between S.M. Gorodetsky and N.S. Gumilev in the Aspect of Acmeism Formation (based on the Material of Magazine and Newspaper Journalism of 1908–1910)**

Abstract. The article examines the formation of literary relations between S.M. Gorodetsky and N.S. Gumilev in the symbolist period of their activity. According to the author of the article, the study of early magazine and newspaper journalism of the two poets is an important source for determining the reasons for the foundation of the “Guild of Poets” and Acmeism as a literary union that surprised many contemporaries. The material of critical articles and correspondence of the two poets demonstrates that they closely followed each other’s work, and also sought to strengthen mutual literary ties. Gorodetsky responded with a review of Gumilev’s book of poems “Romantic flowers” (1908), and invited its author to participate in the almanac “Circle of the Young People”. In turn, Gumilev not only accepted the offer of his colleague, but also intended to maintain cooperation with him, publishing a literary magazine “The Island”. Criticizing Gumilev for his apprenticeship with V. Bryusov, Gorodetsky still finds positive aspects in his poetry, noting the accuracy and physiology of his images. So does Gumilev, who reproaches his opponent for neglecting the artistic form, but emphasizes the life-affirming power of his poetry and attention to earthly reality. Despite Gorodetsky’s critical attitude to the aesthetic platform of the literary magazine “Apollo”, the strengthening of formalism, which was opposed by the poet-mythmaker, was perceived by him as a necessary stage on the way to a new art. This allows us to conclude that the leaders of Acmeism consciously sought to synthesize in the new poetic movement the opposite features of their own creativity, developing the ideas formulated by Gorodetsky in 1909.

Key words: S.M. Gorodetsky; N.S. Gumilev; V.I. Ivanov; V.Ya. Bryusov; symbolism; acmeism; myth-making; form-making; literary criticism; journalism.

Акмеистический период литературной деятельности С.М. Городецкого оказался непродолжительным и не столь ярким, как аналогичный период в творчестве Н.С. Гумилева, однако в истории русской литературы имена обоих поэтов оказались неразрывно связаны с возникновением нового поэтического течения, оказавшего большое влияние на отечественную литературу XX столетия [Фетисова 2016]. Тем не менее принято считать, что роль Городецкого в истории становления акмеизма была незначительной, и поэт, который являлся мэтром новой школы и наравне с Гумилевым стоял у ее истоков, объявляется в ней случайной фигурой. Уже А.А. Блок полагал, что акмеисты «Городецкого держат как застрельщика с именем» [Блок 1963, 232]. Н.Я. Мандельштам в своих мемуарах называет его «лишним акмеистом» [Мандельштам 1990, 31–38], подтверждая мысль Блока, а Г.В. Иванов вспоминает, что союз двух поэтов «в сущности, был совер-

шенно неестественный. <...> Ни стихов Городецкого, ни его статей никто, даже самый неопытный из нас, не принимал всерьез» [Иванов 1994, 224]. Даже в случае противоположных оценок других представителей новой школы отношение к Городецкому оставалось неизменным. Так, если Н.В. Недоброво, по словам А.А. Ахматовой, утверждал, что «акмеизм – это личные черты творчества Николая Степановича» [Лукницкая 1990, 142], а сама она не менее категорично заявляла, что «весь акмеизм рос от его (Гумилева. – А.Ф.) наблюдения над моими стихами тех лет, так же как над стихами Мандельштама» [Ахматова 2001, 101], то оба единодушно отказывали Городецкому в звании поэта-акмеиста.

История акмеизма показала справедливость подобных оценок, однако роль Городецкого как теоретика новой школы до сих пор остается недостаточно изученной. И если акмеистический период его творчества уже становился предметом исследований [см.: Лекманов 2000; Щербакова 2013, 102–176], то меньше внимания уделялось рассмотрению литературного и публицистического творчества Городецкого-символиста в аспекте его влияния на формирование акмеизма. В то же время логично предположить, что истоки взаимоотношений двух вождей акмеизма следует искать не только в их поэзии, но в критико-литературной деятельности.

По мнению Р.Д. Тименчика, поводом к сближению Городецкого и Гумилева стала существовавшая у последнего «потребность в объединении единомышленников и в обновляющих жизнь знакомствах, тяга к сверстникам, изжившим и “преодолевшим” символистскую инерцию» [Неизвестные письма... 1987, 51]. Однако с той же уверенностью можно заявить, что подобная потребность была и у Городецкого, часто менявшего свои литературные позиции. При этом молодые литераторы не могли не осознавать всей странности своего союза: ученик В.Я. Брюсова, почитающий поэтов-парнасцев и успевший пожить в Париже, и последователь В.И. Иванова, изучавший русский фольклор в Псковской губернии и пытающийся возродить в своих стихах языческую старину, действительно имели мало общего.

До личного знакомства литературная деятельность несколько раз «сталкивала» двух поэтов на страницах периодических изданий. Так, подборками их стихотворений открывался № 6 «Весов» за 1906 г. и № 20–21 киевского журнала «В мире искусства» за 1909 г., причем в последнем случае тексты обоих авторов («Я долго шел по коридорам...» Гумилева и «Серая» Городецкого) были помещены на одной странице. Однако изначально отношение Гумилева к автору «Яри» не было сочувственным, что следует из его парижского письма В.Я. Брюсову от 10 февраля 1908 г. В нем мэтр символизма как истинный художник противопоставляется Городецкому, предстающему в образе «мелкого гения», посредственного поэта-графомана:

В самом деле, мы (т.е. русские читатели) получаем Блока и Городецкого по несколько книг в год, а Вас – раз в три <года> и даже больше. Но я, конечно, не

** 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).



говору здесь о распространении книг для поддержания или увеличения Вашей славы, надеюсь Вы меня не заподозрите в этом, нет, но просто для современного читателя важно быть au courant (в курсе. – А.Ф.) Вашего творчества. Тогда бы и русская литература очистилась от мелких гениев, которых приходится хвалить за неимением лучшего, и Георгий Чулков бросил бы перо к великой радости г. Андрея Белого, и Городецкий подумал бы, что теперь писать левой ногой стало как-то неловко. И я бы поучился [Гумилев 1998–2007, VIII, 101].

Впрочем, здесь молодой Гумилев, редко позволявший себе открыто спорить с учителем, только повторяет мнение Брюсова, низко оценившего книгу Городецкого «Перун» (1907): «Вместо того, чтобы работать над художественной формой, г. Городецкий, по-видимому, думает завоевать ее наскакком, но только разбивает себе лоб. <...> Серьезный труд, серьезное отношение к великому делу искусства он, кажется, заменил легким наездничеством в области стихотворства. Путь, которым он идет, – путь худшей гибели» [Брюсов 1907, 52–53].

Вернувшись в Россию, Гумилев заводит новые литературные знакомства. В письме от 27 ноября 1908 г., кратко сообщая Брюсову, что он был «вчера на “среде” у Вячеслава Ивановича», молодой поэт не без гордости пишет: «Я окончательно пошел в ход. Приглашен в три альманаха: “Акрополь” С. Маковского <...>, в “Семнадцать” – альманах “Кошкодавов”, и в альманах Городецкого “Кружок Молодых”. В каждый я дал по циклу стихотворений» [Гумилев 1998–2007, VIII, 123]. Судя по всему, последнее предложение автор письма, накануне впервые побывавший на знаменитой «башне», мог получить непосредственно от самого Городецкого, который также присутствовал в тот вечер на ивановской «среде» [Переписка с Н.С. Гумилевым... 1993, 486]. Известно, что организацией и сбором материалов альманаха, так и не увидевшего свет, он занимался самостоятельно [Гумилев 1998–2007, VIII, 395–396].

Если верить воспоминаниям С.А. Ауслендера, который и привел будущего акмеиста к Иванову, в первое же посещение «башни» «Гумилев читал стихи и имел успех. Стихи действительно были хорошие. Вяч. Иванов по своему обычаю превозносил их» [Переписка с Н.С. Гумилевым... 1993, 486]. В тот же день перед слушателями выступил и Городецкий, что зафиксировано в записке В.К. Шварсалон («Читалось: “Сны” Ремизова, стихи Блока (“Степи”), стихи Городецкого» [Переписка с Н.С. Гумилевым... 1993, 486]). К сожалению, нам неизвестно, какие именно тексты были прочитаны, однако факт этих выступлений дает право предполагать, что знакомство двух поэтов состоялось именно в тот день. Ученик Брюсова в то время активно стремился обзавестись новыми литературными связями, а Городецкий уже проявлял интерес к его творчеству, поскольку выпустил двумя месяцами ранее рецензию на «Романтические цветы» (1908). Отметив в ней, что Гумилев стоит «ближе к академической поэзии, но дальше от питающей поэта человеческой массы», Городецкий упрекнул поэта в частом обращении к тематике «блуда», объясняя это «литературным пре-



емством от одного из главных наших декадентов» [Городецкий 1908с, 1], т.е. Брюсова. Однако завершение отзыва было положительным: «Там же, где загорается огонь поэзии, “блуды” исчезают как дым, и чистое отношение к теме вступает во все свои права. Одно из лучших стихотворений описывает физиологическую сторону отравления девушки удивительно точными и чистыми образами, доступными только настоящему художнику (далее цитируется стихотворение «Самоубийство». – А.Ф.). <...> Какой ненужной, поверхностной литературой кажутся все “блуды” после этого перла поэзии и как хочется, чтоб Н. Гумилев поскорее сбросил первую кожу» [Городецкий 1908с, 1]. Отметим здесь любопытное акцентирование внимания на точности образа, что станет одним из главных принципов поэтики акмеизма, а также на физиологичности, характерной для представителей левого «крыла» будущего течения (Городецкий, В.И. Нарбут, М.А. Зенкевич).

На наш взгляд, в данной рецензии стратегия Городецкого-критика – тогда еще верного адепта концепции мифотворчества Иванова, с энтузиазмом воспринявшего его статью «Две стихии в современном символизме» (1908), – заключалась в попытке «переманить» на свою сторону молодого ученика Брюсова как последователя «идеалистического» символизма. В публицистике того времени Городецкий выступает с резкой критикой журнала «Весы» и его фактического редактора: «Пророк, а не поэт, В. Брюсов самой судьбой был предназначен хранить, растить и простирать дальше молодое дерево русского символизма. <...> Но “Весы” не захотели оставаться на требуемой высоте. Медленно, но верно, пророк стал превращаться в фокусника» [Городецкий 1908b, 106–107]. В другой статье Городецкий, уже исключенный из числа сотрудников «Весов» (правда, без ведома Брюсова [см.: Переписка с Вячеславом Ивановым... 1976, 512–513]), позволяет себе грубые и даже оскорбительные высказывания: «Журнал культурный, в подписчиках считает двух папуасов и эскимоску, сотрудничают в нем, кроме “своих”, два Ренэ, один Гиль, два Гурмона, и еще всякие лорды и греки. А посмотришь в русский критический отдел – не критика, а политика» [Городецкий 1908а, 69–70]. Темпераментный поэт заявляет, что «главная мелодия» критиков журнала – это восхваление творчества Брюсова, в то время как все остальные авторы на его страницах только прицаются. Защищая К.Д. Бальмонта от нападков молодого критика, Городецкий пишет: «<...> редактор, напечатавший такую циничную глупость про поэта, создавшего мировоззрение для целых поколений, справедливо может быть заподозрен в оркестровке музыкального фона уже упомянутой выше основной мелодии “Весов”» [Городецкий 1908а, 70]. В связи с этим особенно важно отметить тот факт, что негативно относившийся к Брюсову Городецкий находит положительные моменты в книге стихов его ученика, что не могло не быть замечено молодым поэтом, внимательно следившим за печатными откликами на свое творчество (ср.: «Пока обо мне написали в 6-ти изданиях и, кажется, напишут еще в трех» [Гумилев 1998–2007, VIII, 123]).



Посещение Гумилевым «башни» и дальнейшее сближение с Ивановым, несмотря на предостережения учителя (ср. его уверения в письме Брюсову: «<...> в дионисианскую ересь не совратился. Ни на каких редакционных или иных собраниях, относительно которых Вы меня предостерегали, не бывал» [Гумилев 1998–2007, VIII, 131]), а также согласие сотрудничать с Городецким, на наш взгляд, говорят о его сознательном интересе к «реалистическим» символистам и начавшейся переоценке их творческих установок, поэтому в каком-то смысле стратегию Городецкого можно назвать успешной. Более того, некоторые косвенные факты подтверждают, что в то время Гумилев стремился укрепить дружеские отношения с Городецким. Видимо, именно ему принадлежит инициатива включить старшего коллегу в число сотрудников поэтического журнала «Остров», замысел которого окончательно сложился у Гумилева, П.П. Потемкина и А.Н. Толстого в марте 1909 г. [подробнее см.: Переписка с Н.С. Гумилевым... 1993, 491–492; Второй номер... 1994, 317–326]. Первый номер журнала, вышедший в мае, сопровождался конъектурной наклейкой, которая «объявляла адресом редакции царскосельский адрес Гумилева, а также что в состав сотрудников вошли С. Городецкий и Е. Дмитриева» [Неизвестные письма... 1987, 60]. На то, что автором этого объявления был Гумилев, указывает не только его адрес, но и письмо Потемкина, который еще в марте уверял участвовавшего в журнале М.А. Кузмина, что «Городецкого, само собой разумеется, в участниках дела не будет. Гумилев поговаривает о том, чтобы пригласить его потом на гастроли, но я против» [Неизвестные письма... 1987, 60]. Тот факт, что Городецкий хоть и с опозданием, но все же был указан в числе сотрудников журнала, говорит о твердом намерении Гумилева поддерживать с ним связь, даже несмотря на появившиеся разногласия с соратниками. Судя по всему, сам Городецкий понял это и оценил такой жест. По крайней мере, именно ему Тименчик [Переписка с Н.С. Гумилевым... 1993, 492] вполне обоснованно атрибутирует неподписанный и в целом негативный отзыв на первый номер «Острова», опубликованный в «Золотом руне»: «Составлен номер вяло. Волошин, Потемкин и Толстой представлены неудачно. Потемкин жеманничает в своих “газелях”. Строки Толстого как-то неряшливы и по-дурному примитивны. <...> Волошин облечен по обыкновению в топазы, аметисты и смарагды» [Хроника 1909, 78]. На этом фоне в отзыве весьма неожиданна похвала менее известного и опытного поэта: «Лучше их Гумилев и его “Царица”, которая, несмотря на обычные для учеников Брюсова изобилие географии и истории, и манерность рифм, идет дальше версификации» [Хроника 1909, 78]. Следует обратить внимание на сходство этого вывода с процитированным выше фрагментом из рецензии на «Романтические цветы», что также косвенно свидетельствует о возможном авторстве Городецкого.

Тем не менее сближение между поэтами, наметившееся в начале 1909 г., к концу его сменилось взаимными упреками в критике. Рецензируя новую книгу стихов Городецкого «Русь» (1909), Гумилев заявляет, что, «спеша подбирать слова к все нарастающей и нарастающей мелодии, ав-



тор не успел ни взвесить их, ни расценить, ни даже выбрать подходящие. Ни о стильности, ни об интересности построений или технической утонченности тут не может быть и речи. Городецкий забыл все, что он когда-либо знал, или должен был знать как поэт. Книга названа Русью, но России здесь нет, – есть только легкие ноги, фуражки набекрень и улыбающиеся красные губы» [Гумилев 1998–2007, VII, 34–36]. Справедливости ради укажем, что «Русь» в целом получила довольно низкую оценку в литературных кругах, близких Городецкому, и это обстоятельство переживалось им очень тяжело (ср. его письмо отозвавшемуся на книгу стихов Блоку: «Действительно, в рецензии по внешности все прилично. Но внутренне она скверна передо мной. Говоря образно, ты налагаешь в ней на меня бархатную лапу декадентизма, из-под которой я давно вылез. <...> За что надо, поругал, а за что надо хвалить свыше меры, промолчал. Уж такой ты критик» [Переписка с Городецкими 1981, 42]). Можно заметить, что главные упреки Гумилева обращены к формальной стороне стиха и прямо перекликаются с оценкой Брюсова, авторитет которого все еще остается для него непререкаемым. В то же время свою рецензию Гумилев, словно вторя стилию отзывов Городецкого, неожиданно завершает оптимистичным выводом, который ввиду его завуалированности легко не заметить: «Имеет ли это какое-нибудь отношение к литературе, я не знаю, но к поэзии, мне кажется, имеет» [Гумилев 1998–2007, VII, 36]. Учитывая тот высокий статус, который имела для Гумилева «поэзия» по сравнению с «литературой» (ср. его упрек В.А. Пясту, сделанный приблизительно в то же время: «<...> чтобы получилось стихотворение, он присочиняет к строкам вдохновенным строки искусно сделанные, поэзию мешает с литературой» [Гумилев 1998–2007, VII, 41]), становится очевидно его намерение сбалансировать свою оценку книги будущего союзника, сделавшего то же самое по отношению к его «Романтическим цветам». Следует также обратить внимание и на «совершенно неожиданный для Гумилева “импрессионистический” характер» [Гумилев 1998–2007, VII, 300] начала рецензии, представляющую собой отвлеченную пейзажную зарисовку:

В прохладное весеннее утро хорошо идти одному по тропинке, не ожидая никаких встреч. Солнце на траве, на одежде, слегка влажная земля мягко ложится под ноги – и тогда невольно начинаешь петь, приплясывая и притоптывая, поводя плечами и помахивая тростью. Петь, разумеется, без слов, слова не вспоминаются в такое удивительное утро. Это не торжественный гимн созревающей для творчества мысли, как бывало у Шиллера, это непосредственное упоение бытием, и только бытием, – ржанье купающихся коней, стремительный взлет жаворонка и неистовые прыжки разыгравшейся собаки. Такой песней захлебываешься, и от нее больше ничего не надо. Но Сергей Городецкий возымел странную мысль подобрать к ней слова и из получившихся строк составил книгу, назвав ее “Русью”, пятой книгой своих стихов [Гумилев 1998–2007, VII, 34].

На наш взгляд, такое нехарактерное для Гумилева-критика вступление



объясняется тем, что здесь он сознательно ориентируется на публицистический стиль Городецкого. Данный прием несколько раз встречается в его статьях 1909 г., где непосредственный разговор о современной литературе предваряется какой-нибудь аллегорической картиной или историей, помещенной в начало текста: «Есть рисунок. Нагая, строгая и прекрасная женщина бережно подставляет сомкнутые ладони под полную, сверкающую струю животворящей влаги. <...> Художник чужд современных теорий, не читает в книгах и не слушает литературных споров, но интуитивное его перо как нельзя лучше выразило суть *реалистического символизма*» [Городецкий 1909а, 93]; «Смутно и странно начинаю свой литературный доклад. У меня траур... У меня в глазах одна согнутая спина. Одна семья: муж, жена и семеро малолеток. Жена рожала детей, чтоб молоко иметь, и после каждого ребенка ездила в город продавать свое молоко. <...> Смотрите все: эта печальная картина – первое, что я должен высказать теперь. <...> Велик и важен переживаемый теперь литературный момент» [Городецкий 1909, 66]; «Бежал олень из тундры в лес. Зацепился олень рогами за дерево. Выскочил олений дух из оленьей шкурки. <...> Вспоминается эта сказка, когда смотришь на русскую литературную современность» [Городецкий 1909с, 52].

В подобном заимствовании приема можно видеть не только иронию, но и своеобразный жест литературной вежливости, показывающий серьезность подготовки Гумилева к написанию рецензии и то внимание, с которым он следил за творчеством автора «Руси». Другим маркером подобного уважительного отношения можно считать сам факт обращения к новой книге Городецкого, поскольку разбором «Руси» открывается первая статья из гумилевских «Писем о русской поэзии», напечатанная в дебютном номере недавно открывшегося «Аполлона». Более того, вступление статьи оказывается созвучно общему настроению книги Городецкого, заданному уже в открывающем его стихотворении: «Русь! Что больше, и что ярче, / Что сильней, и что смелей! / Где сияет солнце жарче, / Где сиять ему милей? / Поле, поле! Все раздолье, / Вся душа – кипучий ключ <...>» [Городецкий 1910а, 5]. Картину утренней прогулки Гумилев создает, вероятно, варьируя мотивы и образы из стихотворения Городецкого «Весна»:

Я молод, волен, сыт и весел,
В степях иду, в степях пою.
Цветною тканью занавесил
Кибитку зыбкую свою. <...>

Качают кони шатер уютный,
И ветер чешет гривы им. <...>

Житье степное, весна степная!
Иди –люби, люби – иди.



Перед глазами лишь ткань цветная,
Лишь солнце ходит впереди.
[Городецкий 1910 а, 20–21]

При этом Гумилев фокусирует свое внимание на мотивах и образах, связанных с «упоением бытием» (формулировка в рецензии, близкая поэтике будущего акмеизма): солнце, весна, кони, наслаждение пешей прогулкой, пение. Он подчеркивает общечеловеческую жизнеутверждающую направленность книги Городецкого, демонстративно не замечая в ней ни национального колорита, ни фольклорных или религиозных мотивов и тем самым как бы показывая поэту наиболее сильные стороны его таланта, которые, как окажется, и будут востребованы в программе акмеизма.

И все же общий тон рецензии Гумилева, по-видимому, был встречен Городецким негативно. Появление журнала «Аполлон» вообще было воспринято им как свидетельство упадка символистского искусства и усиления линии Брюсова, что нашло отражение в его публицистических выступлениях. В них Городецкий усложняет ивановскую дихотомию символистских течений, добавляя к идолотворчеству и мифотворчеству (т.е. идеалистическому и реалистическому символизму) формотворчество, представители которого оказываются даже более опасными врагами искусства, чем декаденты, поскольку их произведения полностью лишены идейного содержания: «Брюсов даже не учитель им, а просто первый по времени. Он слаб перед ними. У него хоть снисходительность есть к содержанию. Они же беспощадны <...>» [Городецкий 1909с, 54]. Основным объектом критики Городецкого оказались сотрудники нового журнала, в первую очередь С.К. Маковский, М.А. Волошин и И.Ф. Анненский. Поэт добавляет, что «к этой триаде как нельзя более подошли Гумилев и Кузмин. Что оруженосец Брюсова стал в первых рядах формализма, это удивить не может» [Городецкий 1909с, 56]. В том же критическом ключе и в той же связке с именем учителя будущий соратник по акмеизму упоминается год спустя в статье «Да, против течения!» (1910): «Уже у Брюсова можно найти целые десятки стихотворений, имеющих значение только формальных упражнений. У Гумилева единицами считаются стихотворения, имеющие какое-нибудь содержание. У какого-нибудь Эренберга или любого из крестников “Аполлона” содержание вытравлено совершенно, и все сведено к рифмам и ямбам» [Городецкий 1910в, 2]. О крайнем неприятии поэзии «формотворцев», включая творчество Гумилева, свидетельствует и раздраженное письмо Городецкого к Иванову, который сотрудничал с «Аполлоном» и благоприятно воспринял гумилевские «Жемчуга» (1910): «Теперь я вижу, что Вы заключили постыдный компромисс с отбросами декадентства, поставившими себе задачи, совершенно противоположные Вашим, посильные им, но недостойные Вас. Задачи эти заключаются в насаждении голого формализма в русском искусстве, прикрывающего внешней якобы красотой пошлость и бездарность» [Неизвестные письма... 1987, 64].



На первый взгляд, эти факты свидетельствуют в пользу случайности будущего союза двух поэтов. Но здесь стоит иметь в виду два обстоятельства. Во-первых, критика Городецкого обращена ко всему направлению, представленному журналом «Аполлон», а не лично к Гумилеву. Во-вторых, нападая на усиливших свои позиции формалистов, поэт параллельно фиксирует и кризис мифотворчества, которому, по его мысли, остался верен только Иванов, в то время как сам он постепенно отходит от ивановской теории. Как признается Городецкий, ему «уже не удается в тисках альтернативы быть передатчиком или лепить куклки, и хочется какого-то *автотворчества* (курсив наш. – А.Ф.), что во всяком случае ересь очевидная» [Городецкий 1909с, 53]. Поэт отказывается идти по пути старших символистов, но и позиция младосимволистского поэта-пророка, посредника между реальным и реальнейшим, его тоже не устраивает. Городецкий обнаруживает у себя стремление выйти за рамки существующих течений символизма, хотя и признается, что это расходится с его программными убеждениями. Однако именно акмеизм и станет подобным автотворчеством, или, по определению О. Ронена, «союзом индивидуальных поэтических стилей» [Ронен 2008, 217]. Эту сторону нового течения будет подчеркивать и сам Городецкий в своем манифесте: «Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большой ценностью» [Городецкий 1913, 48].

Критикуя «аполлоническую» тенденцию в современном искусстве, Городецкий указывает и на недостатки «дионисийской» концепции Иванова: «Слишком скоро перевесила в нем религиозная сторона. Разнообразная, воспринимающая деятельность поэта сузилась до роли связки, соединительного канала. Эпическую сторону перевесила драматическая, и притом узко-драматическая: символ стал обрядом, миф – теургией» [Городецкий 1909с, 54]. И если отказ от попыток «познать непознаваемое» станет одним из тезисов гумилевской программы акмеизма, то стремление к усилению эпического начала было характерной чертой творчества обоих поэтов уже в символистский период. Это отмечали и критики: «Иногда кажется, что г. Гумилев больше эпик, чем лирик» [Гофман 2000, 350]; «Романтически-мечтательный период ученичества Н. Гумилева характеризуется решительным преобладанием в его поэзии эпического элемента над лирическим» [Иванов 2000, 365]; «Городецкий в совершенстве владеет эпическим складом» [Соловьев 1907, 88]. Оба поэта сознательно культивировали лиро-эпическую природу своей поэзии. Для Городецкого движение к эпосу было логичным следствием движения к мифу, поэтому он считал, что «субъективный и психологический принцип <...> преграждает доступ в область эпоса и ограничивает эпический элемент в идеалистическом символизме» [Городецкий 1909а, 95]. Гумилев же признавался Брюсову после выхода «Жемчугов»: «Мне верится, что можно еще многое сделать, не бросая лиро-эпического метода, но только перейдя от тем личных к темам общечеловеческим <...>» [Гумилев 1998–2007, VIII, 147].

Завершая свою статью о формотворчестве, Городецкий размышляет о



ближайшем будущем русской литературы: «Быть может, мы сейчас во второй стадии процесса, где теза – мифотворчество, антитеза – формализм. И кто знает, какое сильное смыслом и внятное видом искусство может вырасти, как синтез этих двух явлений» [Городецкий 1909с, 58]. По сути, в этом выводе передан основной импульс, приведший к основанию акмеизма как синтетического течения. Городецкий подчеркивал это и в поздней статье 1919 г.: «Когда мы с Гумилевым, после ряда бесед, решили основать Цех поэтов, нами руководила идея именно совмещения влияний» [Неизвестные письма... 1987, 71]. Как раз в желании подчеркнуть синтетический характер нового течения следует искать причины одновременного появления двух манифестов и двух названий – акмеизм и адамизм. Необходимо отметить, что идея синтеза привлекала Городецкого и раньше в связи с идеалистическим и реалистическим символизмом: «Особенно интересны те случаи, где обе стихии находятся в энергичной борьбе, не существуют, а ратоборствуют. Такие случаи мы имеем в настоящее время в Андрее Белом и Александре Блоке. Оба эти поэта приближаются к расцвету своих действительностей <...>» [Городецкий 1909а, 96]. Возможно, наступление периода «акме» у названных поэтов связывалось автором статьи именно с взаимодействием двух стихий в их творчестве.

Таким образом, нападки на Гумилева в статьях 1908–1910 гг. приобретают у Городецкого амбивалентный характер: будучи мифотворцем, он не разделяет его формотворческих установок, но, преодолевая мифотворчество и разочаровываясь в идеях Иванова, осознает историческую необходимость и «этапность» обеих эстетических платформ. Гумилев воспринимается им как носитель противоположных взглядов, которые являются столь же необходимым компонентом для создания нового искусства, как и взгляды самого Городецкого. В свою очередь, критик «Аполлона» признает поэтическую ценность стихов автора «Руси», несмотря на отсутствие в них технической утонченности, и подчеркивает жизнеутверждающий пафос его книги, обращение к земному миру, что станет смысловым ядром акмеизма. В итоге можно утверждать, что «странность» будущего союза двух поэтов была не только сознательной, но и программной, поскольку в нем объединялось наследие двух ведущих течений символизма, достигался паритет между формой и содержанием, европейским и русским, общечеловеческим и национальным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 2001.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963.
3. Брюсов В. Новые сборники стихов // Весы. 1907. № 10. С. 45–53.
4. Второй номер журнала «Остров». Публ. А.Г. Терехина // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 317–326.
5. (а) Городецкий С. Глухое время // Золотое руно. 1908. № 6. С. 69–70.
6. (б) Городецкий С. Аминь // Золотое руно. 1908. № 7–9. С. 105–107.



7. (с) Городецкий С. Молодняк // Утро. 1908. № 18. 29 сентября. С. 1–2.
8. (а) Городецкий С. Идолотворчество // Золотое руно. 1909. № 1. С. 93–101.
9. (b) Городецкий С. Ближайшая задача русской литературы // Золотое руно. 1909. № 4. С. 66–81.
10. (с) Городецкий С. Формотворчество // Золотое руно. 1909. № 10. С. 52–58.
11. (а) Городецкий С. Русь. Песни и думы. М., 1910.
12. (b) Городецкий С. Да, против течения! // Против течения. 1910. № 5. 12 ноября. С. 2.
13. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46–50.
14. Гофман В.В. Н. Гумилев. Романтические цветы // Н.С. Гумилев: Pro et Contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2000. С. 350.
15. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1998–2007.
16. Иванов В.И. Жемчуга Н. Гумилева // Н.С. Гумилев: Pro et Contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2000. С. 362–366.
17. Иванов Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М., 1994.
18. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
19. Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990.
20. Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 1990.
21. Неизвестные письма Н.С. Гумилева (Публикация Р.Д. Тименчика) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1987. Т. 46. № 1. С. 50–78.
22. Переписка с А.А. и С.М. Городецкими / Вступ. ст. и публ. В.П. Енишерлова, коммент. В.П. Енишерлова и Р.Д. Тименчика // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 5–62.
23. Переписка с Вячеславом Ивановым 1903–1923 / Пред. и публ. С.С. Гре-чишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 428–545.
24. Переписка с Н.С. Гумилевым (1906–1920) / Вступ. статья и коммент. Р.Д. Тименчика и Р.Л. Щербакова; публ. Р.Л. Щербакова // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 2. М., 1993. С. 400–514.
25. Ронен О. Акмеизм // Звезда. 2008. № 7. С. 217–225.
26. Соловьев С. Сергей Городецкий. «Ярь» // Золотое руно. 1907. № 2. С. 88–89.
27. Фетисова Е.Э. Неоакмеизм как система программных и латентных течений XX века. М., 2016.
28. Хроника // Золотое руно. 1909. № 6. С. 77–80.
29. Щербакова Т.В. Поэзия С.М. Городецкого (1906–1918): дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. М., 2013.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ronen O. Akmeizm [Acmeism]. *Zvezda*, 2008, no. 7, pp. 217–225. (In Russian).
2. Timenchik R.D. (publ., comments). Neizvestnyye pis'ma N.S. Gumileva [Unknown letters of N.S. Gumilev]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1987, vol. 46, no. 1, pp. 50–78. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Enisherlov V.P. (pref., publ, comments), Timenchik R.D. (comments). Perepiska s A.A. i S.M. Gorodetskimi [Correspondence with A.A. Gorodetskaya and S.M. Gorodetsky]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 92: in 5 books. Book 2. Moscow, 1981, pp. 5–62. (In Russian).
4. Grechishkin S.S., Kotreleev N.V., Lavrov A.V. (pref., publ.). Perepiska s Vyacheslavom Ivanovym 1903–1923 [Correspondence with Vyacheslav Ivanov 1903–1923]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 85. Moscow, 1976, pp. 428–545. (In Russian).
5. Hoffman V.V. N. Gumilev. “Romanticheskiye tsvety” [“Romantic Flowers” by N. Gumilev]. *N.S. Gumilev: Pro et Contra. Lichnost' i tvorchestvo Nikolaya Gumileva v otsenke russkikh mysliteley i issledovateley* [N.S. Gumilev: Pro et Contra. Personality and Creativity of Nikolay Gumilev in the Eyes of Russian Thinkers and Researchers]. St. Petersburg, 2000, p. 350. (In Russian).
6. Ivanov V.I. “Zhemchuga” N. Gumileva [“The Pearls” by N. Gumilev]. *N.S. Gumilev: Pro et Contra. Lichnost' i tvorchestvo Nikolaya Gumileva v otsenke russkikh mysliteley i issledovateley* [N.S. Gumilev: Pro et Contra. Personality and Creativity of Nikolay Gumilev in the Eyes of Russian Thinkers and Researchers]. St. Petersburg, 2000, pp. 362–366. (In Russian).
7. Terekhin A.G. (pref., publ.). Vtoroy nomer zhurnala “Ostrov” [The Second Issue of the Magazine “The Island”]. *Nikolay Gumilev. Issledovaniya i materialy. Bibliografiya* [Nikolay Gumilev. Research and Materials. Bibliography]. St. Petersburg, 1994, pp. 317–326. (In Russian).
8. Timenchik R.D., Shcherbakov R.L. (pref., publ., comments). Perepiska s N.S. Gumilevym (1906–1920) [Correspondence with N.S. Gumilev (1906–1920)]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 98: in 2 books. Book 2. Moscow, 1993, pp. 400–514. (In Russian).

(Monographs)

9. Fetisova E.E. *Neoakmeizm kak sistema programmykh i latentnykh techeniy XX veka* [Neoacmeism as a System of Program and Latent Literary Trends of the 20th Century]. Moscow, 2016. (In Russian).
10. Lekmanov O.A. *Kniga ob akmeizme i drugie raboty* [The Book on Acmeism and Other Works]. Tomsk, 2000. (In Russian).
11. Luknitskaya V. *Nikolay Gumilev: Zhizn' poeta po materialam domashnego*



arkhiva sem'i Luknitskikh [Nikolai Gumilev: The Poet's Life Based on the Materials of the Luknitsky Family's Home Archive]. Leningrad, 1990. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Shcherbakova T.V. *Poeziya S.M. Gorodetskogo (1906–1918)* [Poetry of S.M. Gorodetsky (1906–1918)]. PhD Thesis. Moscow, 2013. (In Russian).

Филатов Антон Владимирович, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Научный сотрудник научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте» ИМЛИ; выпускник аспирантуры кафедры теории литературы филологического факультета МГУ. Научные интересы: теория литературы, русская литература XX в., акмеизм, аксиология, мифопоэтика.

E-mail: avphilatov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6683-9376

Anton V. Filatov, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences; Lomonosov Moscow State University.

Researcher at the Research Laboratory “Rossica: Russian Literature in the Context of World Culture”, IWL RAS; postgraduate student at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, MSU. Research interests: theory of literature, Russian literature of the 20th century, acmeism, axiology, mythopoetics.

E-mail: avphilatov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6683-9376



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00102

Я.Д. Чечнёв (Москва)

**КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА РАСКРЕПОЩЕННОЙ
ЖЕНЩИНЫ В РАМКАХ ПОЛИТИКИ
БОРЬБЫ ЗА НОВЫЙ БЫТ 1920-Х ГГ.
(МАЛАШКИН, ГУМИЛЕВСКИЙ, РОМАНОВ). ЧАСТЬ 1***

Аннотация. В статье рассмотрены образы женщин в произведениях С. Малашкина «Луна с правой стороны», Л. Гумилевского «Собачий переулок», П. Романова «Без черемухи». Предлагается новый взгляд на положение этих писателей в рамках так называемой дискуссии о «половом вопросе» 1920-х гг. (комплекса выступлений видных советских партийных деятелей, писателей, ученых, юристов о проблемах сексуальности, брака в молодежной среде) в рамках политики культурничества и борьбы за новый быт. Примечательным является тот факт, что в произведениях означенных авторов ведущая роль отводится студенткам или комсомолкам. Некоторые из авторов, следуя традиционному изображению женщины, рисуют ее носительницей моральных ценностей, «сосудом вечного наполнения», хранительницей домашнего очага, которая пошла на поводу модных веяний эпохи («Без черемухи» Романова), другие же делают ее активной участницей борьбы за собственную судьбу, развенчивают миф о пассивности женщины в рамках патриархальной культуры, следуют за модернистскими открытиями, изображая роковую женщину, женщину-вамп, которая поставила на первое место не любовь, а страсть («Собачий переулок» Гумилевского, «Луна с правой стороны» Малашкина).

Ключевые слова: Малашкин; Гумилевский; Романов; гендер; конструирование; фемининность; половой вопрос.

Ya.D. Chechnev (Moscow)

**Constructing the Image of an Emancipated Woman in the Framework
of the Policy of Struggle for a New Way of Life in the 1920s
(Malashkin, Gumilevsky, Romanov). Article 1****

Abstract. The article discusses the images of Komsomol members in the works of Sergei Malashkin “The Moon on the Right Side”, Lev Gumilevsky “Dog Lane”, Panteleimon Romanov “Without Bird Cherry”. The author offers a new look at the situation of these writers in the framework of the so-called. discussions about the “sexual issue” of the 1920s (a set of speeches by prominent Soviet party leaders, writers, scientists, lawyers on the problems of sexuality, marriage among young people)

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

** The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project number 19–78–10100).



as part of a cultural policy and the struggle for a new way of life. It is noteworthy that in the works of the aforementioned authors the leading role is given to the Komsomol members. Others make her an active participant in the struggle for her own destiny, debunk the myth of a woman's passivity within the framework of a patriarchal culture, follow modernist discoveries, depicting a demonic woman who placed not love in the first place, that classical sphere in which she can fully open up, but passion, which, in turn, leads to other problems ("Dog Lane", "Moon on the Right Side"). Panteleimon Romanov refers to the traditional motives of Russian literature related to the image of a woman. The texts of Gumilevsky and Malashkin are devoted to the sex curse. In the course of the study, the author concludes that the main difference between the two texts is that Gumilevsky refuses to consider sex drive a curse. In his coordinate system, this is the basis of life, which for some reason the Komsomol members have christened the vicious. Not without reason weighed down by a "sex curse" Burov and Khorokhorin declare Freud's system erroneous, and Pavlov's reflexology necessary, because thanks to it one can control reflexes. The ethereal nature of such judgments showed the clash of heroes with Vera Volkova.

Key words: Malashkin; Gumilevsky; Romanov; gender; femininity; sex.

Д.Д. Благой отмечал, что после революции 1917 г. в литературе возник «редчайший разлом» («за» или «против» Октября), который имел неприкрыто политический характер: «Невиданная по размаху и силе разрушения, направленных на старый буржуазно-дворянский мир, Октябрьская социалистическая революция поставила <...> вопрос, волновавший, в сущности, всех больших русских писателей и мыслителей, начиная с Радищева, декабристов и Пушкина: <...> смогут ли уцелеть <...> те высшие достижения культуры, то лучшее, что красит и обогащает духовную жизнь русских людей <...> во всежигающем пламени стихийного восстания народных масс» [Благой 1917, 196].

В начале 1920-х гг. с подачи ведущих на тот момент теоретиков группы «Октябрь», с которой начинается история Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), вся культура пошлого, в том числе и литература, характеризовалась как «буржуазно-дворянская, идеологически враждебная пролетариату, как антипод пролетарской литературы» [Шешуков 1984, 18]. Разумеется, подобные взгляды не разделяли все писатели, будь то «попутчики», как те же П.С. Романов и Л.И. Гумилевский, или выходцы из крестьян (С.И. Малашкин) и рабочих. Однако за пролетарской группировкой в лице «Октября», уровень подготовки литкритиков которой в начале 1920-х гг. был не так велик, стояло большинство «писательских кадров», а «ясные и четкие» творческие задачи, поставленные группой, были приняты к действию.

Главной из них стало соблюдение принципа реализма, понимаемого как описание «предмета в целом, в его конкретном значении и в процессе закономерного развития» с одним уточнением: основным, если не единственным действующим лицом должен являться пролетариат [Шешуков 1984, 20–21]. Подробно реконструированную дискуссию



вокруг реалистического метода рапповцев, перевальцев и лэфовцев, теории которых в равной степени оказали влияние на формирование социалистического реализма, можно посмотреть в докторской диссертации А.Ю. Овчаренко [Овчаренко 2019, 151–194] или в книге Н.М. Малыгиной «Андрей Платонов и литературная Москва» [Малыгина 2018, 31–210].

Требование реализма ставило под сомнение состоятельность «декадентского искусства» с его раздроблением творческого образа в самодовлеющий живописный орнамент (имажинизм), выделением слова-ритма как такового в самоцель (футуризм), фетишизированием звука, «возникающего в период упадка буржуазии и выросшего на почве нездоровой мистики» (символизм). Формы, предложенные буржуазной литературой, должны были быть освоены и преобразованы пролетарскими писателями путем критического осмысления «богатого опыта прошлого» [Шешуков 1984, 19–20]. То есть, воспринимая предшествующую литературу, в особенности литературу модернистскую, с точки зрения идеологии как реакционную и враждебную, художники Советского Союза, тем не менее, должны были знать «врага в лицо»: брать ту или иную художественную форму «декадентов», наполнять ее классово-пролетарским содержанием и критически переосмыслять, тем самым создавая новую «синтетическую» форму пролетарской литературы. Таким образом, не подозревая о том, что модернистская культура выработала язык «чрезвычайно богатый, рафинированный, утонченный, пластический, гибкий», который, будучи глубоко усвоенным, «становится lingua franca всей предшествующей многовековой культуры, "введением в грамматику" литературной традиции» [Полонский 2011, 11–12], писатели укрепляющейся республики Советов оказывались интерпретаторами этой буржуазно-дворянской культуры, усваивая те или иные ее элементы.

То же касается и переосмысления экспериментов с конструктами маскулинности и фемининности, происходившими в литературе русского модернизма в реальном и виртуальном полях. Как отмечает В.Б. Зусева-Озкан, это отразилось «на уровне биографий писателей <...> и на уровне собственно литературных произведений», в которых особое внимание уделялось «психологии пола», «проблемам сексуальности (нередко в аномативном аспекте)» [Зусева-Озкан 2019, 30]. Не имея возможности в рамках данной работы остановиться подробно на различных аспектах проблемы сексуальности, ее истоках (романы Н.Г. Чернышевского «Что делать?», Н.С. Лескова «Некуда», П.Д. Боборыкина «Жертва вечерняя» и т.д.) и развитии в литературе русского модернизма, отметим, что на волне подъема женского движения в конце XIX – начале XX веков протест против «двойной морали» во имя «реабилитации плоти» выражали как безликие литераторы специальных изданий, смакующих «скабрзные картинки» половой жизни, вроде «Почты Амура», «Ночей безумных», «Брачной газеты», так и мастера слова: Л. Андреев, Ф. Сологуб, А. Куприн и др. Художники уделяли внимание социальной стороне вопроса, описывали безучастие духовного начала в сексуальных отношениях, упрошляли



взаимоотношения между мужчиной и женщиной, жизнь духа подменяли жизнью тела, примитивизировали эвдемонизм (он приравнялся к гедонизму), смаковали телесный сенсуализм [Радин 1910, 32–43]. Обертону добавляли другие литераторы, например, Скиталец («Огарки»), А. Каменский («Леда», «Четыре», «Люди»), М. Крестовская («Исповедь Мытищева»), Л. Чарская («Вакханка») и др. Претекстом многочисленным прозаическим и поэтическим выступлениям подобного рода служил роман М.П. Арцыбашева «Санин» [Михайловский 2011, 236–240].

В 1920-е гг. «декадентские традиции» предыдущей литературы начали себя проявлять в сочинениях пролетарских и других писателей в особенности во время борьбы за новый быт, теоретиком которой выступил Л.Д. Троцкий. Как показали разыскания Д.С. Московской [Московская 2010, 84–97], «борьба за новый быт» задумывалась как борьба с носителями патриархального сознания, т.е. с самым многочисленным классом бывшей императорской России — крестьянством, которое представляло наибольшую опасность для скорейшей пролетаризации общества, поскольку значительную роль в этом классе играли семейные отношения. Большевики стремились сломить бытовые традиции, которые угрожали затуханию революции. Для этого необходимо было по-другому подойти к трактовке семейных отношений. Советское общество должно было вместо церкви выступить гарантом законности заключаемого в ЗАГСе союза. Семья трактовалась как «первостепенной важности орудие общественного распределения» [Ильинский 1927, 149–150].

Выбранные нами авторы, С.И. Малашкин, Л.И. Гумилевский и П.С. Романов, выступили с критикой процесса раскрепощения женщины в рамках борьбы за новый быт. Как отмечала О.М. Здравомыслова, после революции 1917 г. «важнейшим условием освобождения женщины объявлялось освобождение ее от быта путем ликвидации сферы частной жизни и семьи как источника социального неравенства» [Здравомыслова 2010, 173]. Малашкин, Гумилевский, Романов стремились к документальности повествования: в «Собачьем переулке» рассказ ведется от лица героя, который хочет представить «объективную» картину событий, основываясь на материалах уголовного дела, заметок в газетах и т.п.; в «Луне с правой стороны», помимо всего прочего, в текст вплетены эго-документы, дневник Тани Аристарховой; а рассказ «Без черемухи» построен как исповедальное письмо героини подруге Веруше. Авторы намеренно сочетали в произведениях окарикатуренные «модернистские» клише, беря за основу известные женские типажи, вроде трагической женщины, женщины-самозванки, аморальной женщины [Калачина 2010, 16–17], с обличением простоты половых нравов, принесенной процессом борьбы за новый быт. Раскрепощение женщины, как хотели показать авторы, не способствует ее освобождению, оно множит разврат не только в молодежной среде, но и в обществе. Упрощенный физиологический подход к любви, по мысли авторов, привел общество к катастрофе, что подтверждается современными исследованиями. Как отмечает



Н.В. Корниенко, итоги «освобождения пролетариата» были плачевными: «Государственная кампания пропаганды “свободной любви” и “товарищества” обернулась крайним неблагополучием целых губерний – “в смысле широкого распространения сифилиса”; города и деревни советской России захватили невиданные волны хулиганства и преступности» [Корниенко 2010, 31]. Власть не хотела признавать своих ошибок, поэтому главными виновниками распространения «новобуржуазных» настроений объявили... литераторов, в частности уже покойного Сергея Есенина как основателя целого «упадочного» направления – «есенинщины»: «“Есенинщину” искали и находили у пролетарских и крестьянских поэтов, перевальцев, поэтов-комсомольцев. На “замусоленные старенькие традиции” указывалось только еще вступавшим в литературу обэриутам» [Корниенко 2010, 30].

В глазах критики подверженными влиянию «есенинщины» оказались Малашкин, Гумилевский и Романов. На произведения писателей повесили ярлык «порнографических». Обрисованные в их текстах свободные отношения не удовлетворили критиков: писателей окрестили последователями новобуржуазного течения в советской литературе, представителями бульварной беллетристики, которые занимаются обслуживанием крестьянина и отсталого пролетария, а также обвинили в сочувствии пораженческим настроениям молодых рабочих [Майзель 1929, 66]. Произведения этих авторов считались упадочническими, второсортными, клеветническими, далекими от реальности. Тем не менее поднятая вокруг писателей шумиха способствовала рекламе их произведений. В. Кетлинская сетовала, что благодаря произведениям Романова, Гумилевского, Малашкина «помыслы, желания молодежи приковываются к вопросам половой жизни во всех ее проявлениях» [Кетлинская 1929, 24].

Сочинения Малашкина, Гумилевского и Романова прошли бы без особого внимания «неистовых ревнителей» (С.И. Шешуков), поскольку на тот момент существовала обширная научная и художественная литература на тему «полового вопроса», но тот факт, что выход (а в случае с «Без черемухи» – переиздание) текстов совпал с десятой годовщиной революции (1927 г.) сыграл решающую роль в стигматизации произведений означенных авторов. Как писал один из критиков, юбилей Октября ознаменовался гипертрофией внимания, «которое литература стала уделять так называемой половой проблеме» [Коган 1927, 113]. В большинстве негативных откликов Малашкина, Гумилевского и Романова поминали неотделимо друг от друга потому только, что выход их произведений пришелся на юбилей революции. Критики рассматривали их как клеветников, которые неверно оценили достижения советской власти за 10-летний период. И. Бобрышев упрекал авторов в отсутствии трезвой действительной оценки молодежи [Бобрышев 1928, 121]. Как отмечала Г.А. Белая, такое отторжение критиков, формировавших представление о литературном процессе, от «конъюнктурных», «мещанских»,



«приспособленческих» произведений свидетельствовало «о глубоких противоречиях общества» [Белая 1993, 8].

Малашкина, Гумилевского и Романова обвинили не только в увлечении «фривольными» темами и неверной оценке революции, но и, что более существенно, в намеренном искажении действительности при передаче общественных процессов, в гротескном описании человеческих характеров, в конструировании реальности вместо ее анализа. Ссылками на существующие в действительности типы Малашкин, Гумилевский и Романов, по мнению критики, создавали паттерны поведения, подчеркивали массовость сексуального раскрепощения, побуждали неокрепшую молодежь к подражанию героям и воспроизведению определенных сцен из произведений. В этом заключалась главная опасность этих авторов. «Перед нами не просто книжки, рисующие запретную, щекотливую и волнуемую область сексуальных переживаний, – молодежь воспринимает эту литературу как правду о себе, как попытку писателей раскрыть ее, молодежи, духовный лик. И надо ли говорить, как эта беллетристика бьет по лицу чистую, неразложившуюся часть молодежи» [Полонский 1928, 196].

В отличие от ходульных мужских персонажей, с их «трезвой» оценкой действительности [Бобрышев 1928, 115], героини женского пола прописаны более изобретательно. Одним из паттернов поведения, который, по мнению критики, конструировали авторы, было мещанское отношение женщины к любви (понимаемой как томные разговоры и сентиментальные вздохи «воркующей парочки» [Бобрышев 1928, 113]). В этом отметился П. Романов в рассказе «Без черемухи». Его героиня – романтически настроенная студентка Московского университета, которая в письме подруге рассказывает о своем первом сексуальном опыте, называя его в терминах XIX в. «падением» – болезненно переживает «упрощенчество» во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной. В рассказе показана эволюция традиции любовных отношений, где «лирическое» понимание любовного чувства подменяется утилитарной его трактовкой: «Любви у нас нет, у нас есть только половые отношения, потому что любовь презрительно относится у нас к области “психологии”, а право на существование у нас имеет только одна физиология» [Романов 1990, 315]. «Бесстыдная» откровенность произошедшего полового акта, по мнению главной героини, связана с общепринятыми нормами университетской среды. Воспринимая себя как «солдат революции», студенты и студентки культивируют попрание всяких сдерживающих правил, свободу, не требующую никакой работы над собой. Казарменные порядки, грубость в общении друг с другом являются, по мысли героини, боязнь «проявления всякой человеческой нежности, чуткости и бережного отношения к своей подруге-женщине или девушке» [Романов 1990, 313–314].

Вяч. Полонский отмечал, что, берясь за рассказы, касающиеся «проблемы пола», П. Романов дает «бытовые зарисовки», дистанцируясь от подведения «моральных» итогов, предлагая читателю самостоятельно



дать какие-либо оценки [Полонский 1928, 192–193]. Тем не менее явно отрицательное отношение писателя к непривлекательной грубости распустившегося пролетария подтверждается в повествовании описанием поведения героя по отношению к рассказчице. Нивелируя традиционное понимание отношений, эту «канитель», «китайские церемонии», персонаж повести пытается противопоставить им модную теорию и практику взаимоотношения полов: поскольку любовь считается в комсомольской среде «штукой буржуазной», то путь, по которому должны пойти прогрессивные «рыцари революции» – это подсказанный природой путь удовлетворения полового влечения.

Романов подчеркивает нечеловеческий характер такой любви: в ней отсутствует нежность и ласка, все происходит с какой-то звериной быстротой, без чувства родства и единения: «Я стояла, не обертываясь, и с замиранием сердца ждала, что он поцелует меня сзади в шею или в плечо. Но он не поцеловал, а, подойдя, еще настойчивее и нетерпеливее тянул меня от окна» [Романов 1990, 321–322]. Его героиня – носительница других представлений о взаимоотношениях мужчины и женщины, для нее характерна склонность к жертвенной любви. Недаром она хочет спасти запутавшегося пролетария, «повлиять на него в хорошую сторону», но это приводит к плачевному результату.

Контраст между главной героиней и ее насильником подчеркивается в композиции рассказа системой противопоставлений. В начале произведения описана разница между видимым благообразием фасадов домов города и внутренним беспорядком в комнатах их жильцов. За этим следует рассуждение о противоречивой психологической жизни обитателей этих домов: «В нашей внутренней жизни, внутри этих очищенных нашей властью стен, у нас царит грязь и беспорядок» [Романов 1990, 313]. Рассказчица с удивлением отмечает, что в образе ее сексуального партнера присутствуют как бы два человека [Романов 1990, 315]. Однако, в себе самой она не замечает подобной раздвоенности. Она уверяет подругу, что «далека от сожаления о потерянной невинности», но при этом все повествование подтверждает мысль, высказанную в начале рассказа: «Грустно, больно, точно я что-то единственное в жизни сделала совсем не так» [Романов 1990, 311]. Удивляет рассказчицу и температурный контраст между подъездом, в котором живет ее насильник, и теплотой дня: «Я вошла в темный подъезд старого каменного дома, откуда пахло, после теплого, точно гретого воздуха майской ночи, еще зимним холодом непрогретых стен» [Романов 1990, 318]. «Майская» теплота чувств героини, которая полагает, что первая любовь должна быть праздником, в сцене прелюдии сталкивается с «зимней» холодностью, рассудочностью, нежеланием «антиномию разводить» у ее партнера, комната которого «имела одинаковый характер» с подъездом.

Иной паттерн – развратной женщины, нигилистически настроенной к любовным взаимоотношениям, – описывает Сергей Малашкин в повести «Луна с правой стороны». Таня Аристархова – дочь кулака (зажиточного



крестьянина – представителя чуждого пролетариату класса) приезжает в Москву и превращается из деревенской девушки в «самодовольную самочку» (Полонский) под воздействием разлагающей среды «уродливых явлений» в семье молодежи [Театр московского пролетариата 1934, 59].

Классовая принадлежность героини – свидетельство ее политической и моральной неблагонадежности. Как дочь кулака, Таня является носителем разлагающих пролетариат ценностей, что и доказывает ее попытками соблазнить рабочего-коммуниста Петра «не в духе стыдливого морализаторства, но в полном соответствии с эротизмом модерна начала века» [Нижник 2017, 15], черты которого, однако, Малашкин превращает в карикатуру.

Общество, в котором оказалась Таня Аристархова, отстаивает примат чувственной любви над всеми другими ее видами. Газовые платья, курение анаши разжигают низменные сексуальные желания, следствием чего становятся «афинские ночи» (оргии) и частая смена половых партнеров (Таня – «жена» двадцати двух мужей). Идеология этого сообщества также представляет собой упрощенный подход к вопросам любви. По этому поводу Вяч. Полонский отмечал, что «просто невыносимо порой читать тупую, пошлую и совершенно дурацкую ахинею, с помощью которой жеребчики “теоретически” обосновывают свое “право на похоть”» [Полонский 1928, 202]. Эротическое воображение теоретиков, подобных Исайке Чужачку из «Луны с правой стороны», превращают женщину из «матери, любовницы и товарища – в кусок мяса, в похотливое грязное животное» [Полонский 1928, 204].

Для характеристики героини из развращенной среды Малашкин пользуется масками русского модернизма – «старой» «декадентской» литературы [Нижник 2017, 4–21]. Автор «Луны с правой стороны» конструирует образ нигилистически настроенной роковой женщины, для которой чувственная любовь стоит выше любви-жертвенности. Но демонизм этой женщины также оказывается карикатурным, как и среда, ее породившая. Девизом героини является единственная строчка, запомнившаяся ей из томика А.А. Блока, лежащего на прикроватном столике, – из стихотворения «Весенний день прошел без дела...» (1909): «Мне кажется, что жизнь моя прошумела и ушла. <...> Это сказал какой-то поэт, а какой – я совершенно не помню и не знаю. Разве неправда, как хорошо: “жизнь прошумела и ушла”» [Маруся отравилась 2019, 187]. Опустошенная, сгоревшая в пламени разврата Таня не уповает на возрождение. Она довольствуется спокойной жизнью в «грязном болоте» и «заражает смердящий воздух» трупным запахом своего разложения. Главный ее козырь в деле «заражения» похотью – это обнажение. Вся глава «Тринадцатая ночь» построена из картин «игры престестями», которым с трудом противостоит Петр.

Тему развращенного влияния среды на отдельного человека развивает в романе «Собачий переулочек» Лев Гумилевский. С первых страниц романа мотив биологической обусловленности человеческих взаимоотношений



(героиня Вера Волкова – студентка медицинского института) определяет развитие фабулы: желание интимного удовлетворения толкает Хорохорина, героя «Собачьего переулочка», на необдуманные действия, которые в конце приведут к трагической развязке.

Гумилевский в конструировании феминности главной героини также обращается к литературной традиции, использует сказочные и фольклорные мотивы. Это выводит текст за рамки сугубо идеологической полемики. Писатель изображает передовую женщину своего времени – независимую и раскрепощенную, но это достигается за счет ее колдовской привлекательности – акцент делается на ирреальности влечения, мистической притягательности героини. В тексте часто подчеркивается демоническая сущность героини, она постоянно хохочет, улыбается, усмеяется. Акцентируется мотив оборотничества, связанный с фамилией героини – Волкова. В ее облике проступают звериные черты. Хорохорин не может разглядеть ее лицо, спрятанное в «груде меха шубы», руки Веры сравниваются с лапами животного, взгляд зеленых глаз как будто заключает героя в паутину: «Она проворно обернулась к нему и облила его странным взглядом зеленых глаз – он обволакивал его, как паутина» [Собачий переулочек 1993, 17].

Место, где Вера обнажает иную, скрытую свою сущность, фольклорно мотивировано. Как отмечает Ю.В. Литвинова, «попасть сюда можно, пройдя через пространства, отмеченные обрядовой символикой: третий дом, третий этаж, чулан в стене. Автор создает образ снежной завесы, снежной пелены этого “рокового” вечера. Также в романе присутствует временная зеркальность: начало действия отмечено девятью часами» [Литвинова 2017, 54]. Помимо мотива оборотничества в романе возникает образ змеи, с которым традиционно соотносятся понятия о порочности, греховности, похоти. Более подробно литературные и фольклорные претексты романа Гумилевского описаны в названной нами работе Ю.В. Литвиновой.

Вера Волкова нужна Гумилевскому для демонстрации слабости человеческой природы. Студенчество и комсомольцы, которые стремятся пойти по альтернативному пути, неизбежно сталкиваются с проблемами, которые не поддаются логическому объяснению. Желая стать «выше человеческой природы», они продолжают оставаться людьми, над которыми тяготит «половое проклятье» (этим мучаются Хорохорин, приват-доцент Буров, Зоя Осокина, Анна Рыжинская и др.).

Название романа Гумилевского отсылает не только к механической случайке двух животных, движимых инстинктом размножения, но и к собачьей преданности, когда людьми не руководит только страсть или рабское поклонение. Писатель отказывается считать половое влечение проклятием. В его системе координат это основа жизни, которую комсомольцы почему-то окрестили порочной. Недаром отягощенные «половым проклятием» Буров и Хорохорин объявляют систему Фрейда ошибочной, а рефлексологию Павлова необходимой, поскольку благодаря



ей можно контролировать телесные процессы. Бесплотность подобного рода суждений показывает столкновение героев с Верой Волковой, нечеловеческому магнетизму которой оба не могут противостоять.

Как видно из проведенного анализа, Малашкин, Гумилевский и Романов не стремились, как полагала критика, к искажению действительности при передаче общественных процессов. Беря за основу модернистские клише, они в карикатурном виде представляли нравы советской молодежи, указывая тем самым на политические ошибки в радикальном, с точки зрения морали, переходе от пуританских нравов царской России к авангардным, прогрессивным действиям советских властителей. В этом смысле авторы конструировали образ раскрепощенной женщины, чтобы показать, что такой тип не может иметь место среди грядущего поколения граждан новой страны, его влияние негативно скажется не духовном и физическом здоровье молодежи. Не ради «эротомании», в которой авторов упрекали критики, а для демонстрации губительного влияния политики борьбы за новый быт Малашкин, Гумилевский и Романов обратились к «фривольной» проблеме пола. Они полагали, что «большой скачок» в процессе изменения взаимоотношений между мужчиной и женщиной не привел к должному результату. Авторы продемонстрировали, что в первую очередь «акушерский характер» любви, о котором еще в 1925 г. говорил Луначарский в докладе «Мораль с марксистской точки зрения» [Луначарский 1925, 42–43], девальвирует взаимоотношения между полами, обесценивает их смысл, который не сводится к сугубо биологическому. Какими бы прогрессивными ни были положения политики борьбы за новый быт, они оказали разлагающее воздействие на среду советской молодежи, в особенности на поведение женщины, которая, несмотря на авангардный характер законопроектов советской власти, уравнивавших ее в правах с мужчиной, продолжала быть основой сохранения семейственности в отношениях, исключая их сугубо функциональный характер.

В следующих работах мы будем развивать намеченные нами линии конструирования образа раскрепощенной женщины и подробнее остановимся на подобных образах в контексте творчества каждого из выбранных авторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белая Г.А. О «незамеченной» литературе // Собачий переулочек: Романы и повесть. М., 1993. С. 3–8.
2. Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. Т. 1. М., 1979.
3. Бобрышев И. Мелкобуржуазные влияния среди молодежи. М.; Л., 1928.
4. Здравомыслова О.М. Феминизм // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 4. М., 2010. С. 171–173.
5. Зусева-Озкан В.Б. Маскулинность и феминность в литературе русского модернизма: случаи Блока и Цветаевой // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 448. С. 30–34.
6. Ильинский И. Новый закон о семье и браке // Новый мир. 1927. № 2. С. 149–



150.

7. Калачина Л.В. Феномен женской маски в культурно-художественном пространстве Серебряного века: автореферат дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Саранск, 2010.
8. Кетлинская В.К. Жизнь без контроля (половая жизнь и семья рабочей молодежи). М.; Л., 1929.
9. Коган П.С. Литература великого десятилетия. М.; Л., 1927.
10. Корниенко Н.В. Крестьянский вопрос в литературно-критических полемиках «нэпповской оттепели» // В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920-1930-х годов. Отв. ред. О.А. Казнина. М., 2010. С. 3–59.
11. Литвинова Ю.В. Историко-литературный комментарий к романам Л.И. Гумилевского «Ткачи», «Чужое имя», «Собачий переулочек». Выпускная квалификационная работа на соискание степени магистра филологии. СПб., 2017. URL: <https://nauchkor.ru/pubs/istoriko-literaturnyyu-kommentariy-k-romanam-l-i-gumilevskogo-tkachi-chuzhoe-imy-a-sobachiy-pereulok-5abf88197966e12684ee9f8f> (дата обращения 11.10.2019).
12. Луначарский А.В. Мораль с марксистской точки зрения. Севастополь, 1925.
13. Майзель М. Новобуржуазное течение в советской литературе. Л., 1929.
14. Малыгина Н.М. Андрей Платонов и литературная Москва: А.К. Воронский, А.М. Горький, Б.А. Пильняк, Б.Л. Пастернак, Артем Веселый, С.Ф. Буданцев, В.С. Гроссман. М.; СПб., 2018.
15. Маруся отравилась: секс и смерть в 1920-е: антология. / Сост. Д.Л. Быков. М., 2019.
16. Михайловский И.О. «Арцыбашевщина» и социально-культурный контекст // Политическая лингвистика. 2011. № 3. С. 236–240.
17. Московская Д.С. Биография местности в русской литературе эпохи борьбы за новый быт // В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920-1930-х годов. М., 2010. С. 60–154.
18. Нижник А. Предисловие // Малашкин С. Луна с правой стороны или необыкновенная любовь. М., 2017. С. 4–21.
19. Овчаренко А.Ю. Стратегии художественного выбора в творчестве Содружества «Перевал» в историко-литературном контексте 1920-1930 годов: дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01. М., 2019.
20. Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX-XX веков: история, поэтика, контекст. М., 2011.
21. Полонский В.П. О современной литературе. М.; Л., 1928.
22. Радин Е.П. Проблема пола в современной литературе и больные нервы. СПб., 1910.
23. Романов П.С. Без черемухи. / Сост., предисл. и прим. С.С. Никоненко. М., 1990.
24. Собачий переулочек: Романы и повесть. М., 1993.
25. Театр московского пролетариата. М., 1934.
26. Шешуков С.И. Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 1984.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Mikhaylovskiy I.O. "Artsybashevshchina" i sotsial'no-kul'turnyy kontekst ["Artsybashevshina" and Socio-cultural Context]. *Politicheskaya lingvistika*. 2011, no. 3, pp. 236–240. (In Russian).
2. Zuseva-Ozkan V.B. Maskulinnost' i feminnost' v literature russkogo modernizma: sluchai Bloka i TSvetayevoy [Masculinity and Femininity in the Literature of Russian Modernism: Cases of Blok and Tsvetaeva]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2019, no. 448, pp. 30–34. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Belaya G.A. O "nezamechennoy" literature [About "Unnoticed" Literature]. *Sobachiy pereulok: Romany i povest'* [Dog Lane: Novels and Story]. Moscow, 1993, pp. 3–8. (In Russian).
4. Korniyenko N.V. Krest'yanskiy vopros v literaturno-kriticheskikh polemikakh «neppovskoy ottepeli» [The Peasant Question in the Literary Critical Controversy of the "NEP Thaw"]. *V poiskakh novoy ideologii: Sotsiokul'turnyye aspekty russkogo literaturnogo protsesssa 1920-1930-kh godov* [In Search of a New Ideology: Sociocultural Aspects of the Russian Literary Process of the 1920-1930s]. Moscow, 2010, pp. 3–59. (In Russian).
5. Moskovskaya D.S. Biografiya mestnosti v russkoy literature epokhi bor'by za novyy byt [The Biography of the Area in Russian Literature of the Era of the Struggle for a New Life]. *V poiskakh novoy ideologii: Sotsiokul'turnyye aspekty russkogo literaturnogo protsesssa 1920-1930-kh godov* [In Search of a New Ideology: Sociocultural Aspects of the Russian Literary Process of the 1920-1930s]. Moscow, 2010, pp. 60–154. (In Russian).
6. Nizhnik A. Predisloviye [Preface]. *Malashkin S. Luna s pravoy storony ili neobyknovennaya lyubov'* [Malashkin S. the Moon on the Right Side or Extraordinary Love]. Moscow, 2017, pp. 4–21. (In Russian).
7. Zdravomyslova O.M. Feminizm [Feminism]. *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]: in 4 vols. Vol. 4. Moscow, 2010, pp. 171–173. (In Russian).

(Monographs)

8. Blagoy D.D. *Ot Kantemira do nashikh dnei* [From Cantemir to the Present Day]. Vol. 1. Moscow 1979. (In Russian).
9. Bobryshev I. *Melkoburzhuznyye vliyaniya sredi molodezhi* [Petty-bourgeois Influences among Young People]. Moscow; Leningrad, 1928. (In Russian).
10. Ketlinskaya V.K. *Zhizn' bez kontrolya (polovaya zhizn' i sem'ya rabochey molodezhi)* [Life Without Control (Sex Life and Family of Working Class Youth)]. Moscow; Leningrad, 1929. (In Russian).
11. Kogan P.S. *Literatura velikogo desyatiletiya* [Literature of the Great Decade]. Moscow; Leningrad, 1927. (In Russian).
12. Lunacharskiy A.V. *Moral' s marksistskoy tochki zreniya* [Morality from the Marxist Point of View]. Sevastopol', 1925. (In Russian).
13. Malygina N.M. *Andrey Platonov i literaturnaya Moskva: A.K. Voronskiy, A.M. Gor'kiy, B.A. Pil'nyak, B.L. Pasternak, Artem Veselyy, S.F. Budantsev,*

V.S. Grossman [Andrey Platonov and Literary Moscow: A.K. Voronskiy, A.M. Gorky, B.A. Pilniak, B.L. Pasternak, Artem Vesely, S.F. Budantsev, V.S. Grossman]. Moscow; St. Petersburg, 2018. (In Russian).

14. Mayzel' M. *Novoburzhuznoye techeniye v sovetskoy literature* [The New Bourgeois Trend in Soviet Literature]. Leningrad, 1929. (In Russian).
15. Polonskiy V.P. *O sovremennoy literature* [About Modern Literature]. Moscow; Leningrad, 1928. (In Russian).
16. Polonskiy V.V. *Mezhdru traditsiyey i modernizmom. Russkaya literatura rubezha XIX-XX vekov: istoriya, poetika, kontekst* [Between Tradition and Modernism. Russian Literature at the Turn of the 19th – 20th Centuries: History, Poetics, Context]. Moscow, 2011. (In Russian).
17. Radin E.P. *Problema pola v sovremennoy literature i bol'nyye nervy* [The Problem of Sex in Modern Literature and Diseased Nerves]. St. Petersburg, 1910. (In Russian).
18. Sheshukov S.I. *Neistovyye revniteli: Iz istorii literaturnoy bor'by 20-kh godov* [Raging Zealots: From the History of the Literary Struggle of the 1920s]. Moscow, 1984. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

19. Kalachina L.V. *Fenomen zhenskoy maski v kul'turno-khudozhestvennom prostranstve Serebryanogo veka* [Phenomenon of a Female Mask in the Cultural and Artistic Space of the Silver Age]. PhD Thesis Abstract. Saransk, 2010. (In Russian).
20. Litvinova Yu.V. *Istoriko-literaturnyy kommentariy k romanam L.I. Gumilevskogo "Tkachi", "Chuzhoye imya", "Sobachiy pereulok"*. *Vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota na soiskaniye stepeni magistra filologii* [Historical and Literary Commentary on L.I. Gumilevsky's Novels "Weavers", "False Name", "Dog Lane". Final Qualification Work for the Master's Degree in Philology]. St. Petersburg, 2017. Available at: <https://nauchkor.ru/pubs/istoriko-literaturnyy-kommentariy-k-romanam-l-i-gumilevskogo-tkachi-chuzhoe-imya-sobachiy-pereulok-5a6f88197966e12684ee9f8f> (accessed 11.10.2019). (In Russian).
21. Ovcharenko A.Yu. *Strategii khudozhestvennogo vybora v tvorchestve Sodruzhestva "Pereval" v istoriko-literaturnom kontekste 1920-1930 godov* [Strategies of Artistic Choice in the Creative Work of the Commonwealth "Pereval" in the Historical and Literary Context of 1920-1930]. PhD Thesis. Moscow, 2019. (In Russian).

Чечнёв Яков Дмитриевич, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Научный сотрудник ИМЛИ РАН. Научные интересы: теория литературы, литература XX в., синтез искусств.

E-mail: ya.d.chechnev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

Yakov D. Chechnev, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Researcher of Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: theory of literature, literature of 20th century, art synthesis.

E-mail: ya.d.chechnev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00103

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

«АРМЯНСКИЙ» ТЕКСТ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
(интерпретация данных программного комплекса
«Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»)

Аннотация. В статье приведены основные результаты исследования корпуса стихотворений, созданных русскими поэтами (преимущественно XX века), при помощи программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах», который позволяет в автоматическом режиме выделить в корпусе повторяющиеся лексические комбинации. Под лексическими комбинациями понимаются переходящие из текста в текст скопления слов, не обязательно связанные между собой грамматическими и стиховыми связями. Предметом настоящего исследования стали лексические комбинации, включающие компонент «Армения» и однокоренные слова. В процессе исследования авторы статьи столкнулись с двумя типичными случаями. Первый – когда лексическая комбинация объединяет стихотворения разных авторов, но влияния одного текста на другой нет (С. Городецкий и Б. Чичибабин). Второй случай (В. Брюсов и С. Городецкий), когда лексическая комбинация маркирует два текста, анализ которых позволяет говорить о влиянии текста Брюсова на Городецкого. Применение программного комплекса позволило выявить ряд доминантных компонентов «армянских» лексических комбинаций, присутствующих в стихах русских поэтов («Арагат», «Ереван», «гора», «небо», «земля», «кровь», «сердце», «душа», «пламя», «вечный») и факультативных («враждебный», «истлевать», «близорукий», «книга», «ребенок», «Комитас» и др.). В ходе интерпретации лексических комбинаций были установлены текстовые «армянские» ассоциации разных авторов (В. Брюсов, С. Городецкий, О. Мандельштам, Б. Садовской, В. Звягинцева, М. Шагинян, М. Петровых, Б. Чичибабин, М. Дудина, Б. Слуцкий, М. Матусовский, И. Лиснянская и др.), а также установлены незафиксированные ранее в исследовательской литературе интертекстуальные связи.

Ключевые слова: «армянский» текст; лексические комбинации; программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»; ассоциативные связи.

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

“Armenian” Text of Russian Poetry (Interpretation of Software Data
“Hypertext Search for Companion-words in Author’s Texts”)

Abstract. The article presents the main results of the study of the corpus of poems created using the software system “Hypertext search for companion-words in author’s texts”, which allows you to automatically select repeating lexical combinations. Lexical combinations are word clusters passing from text to text, not necessarily interconnected

by grammatical and verbal connections. The subject of this study was lexical combinations, including the “Armenia” component and cognates. We encountered two typical cases. The first is when a lexical combination unites poems by different authors, but there is no influence of one text on another (S. Gorodetsky and B. Chichibabin). The second case (V. Bryusov and S. Gorodetsky), when a lexical combination marks two texts, the analysis of which allows us to speak about the influence of Bryusov’s text on Gorodetsky. The use of the software package made it possible to identify a number of dominant components of the “Armenian” lexical combinations present in the verses of Russian poets (“Ararat”, “Yerevan”, “mountain”, “sky”, “earth”, “blood”, “heart”, “soul”, “flame”, “eternal”) and optional (“hostile”, “rot”, “myopic”, “book”, “child”, “Komitas”, etc.). During the interpretation of lexical combinations, textual “Armenian” associations of various authors were established (V. Bryusov, S. Gorodetsky, O. Mandelstam, B. Sadovskoy, V. Zvyagintsev, M. Shaginyan, M. Petrovych, B. Chichibabin, M. Dudina, B. Slutsky, M. Matusovsky, I. Lisnyanskaya and others), intertextual connections not previously recorded in the research literature were established.

Key words: “Armenian” text; lexical combinations; the software system “Hypertext search for companion-words in author’s texts”; associative connections.

Мой друг – армянин, а я русский. Нам есть о чем поговорить...
 Андрей Битов

Образ Армении в русской поэзии, прозе, публицистике занимает достойное место в «кавказском» и, шире, «восточном» тексте русской литературы XIX – XX веков. Знаковыми фигурами, чьим талантом и трудами сложился запоминающийся портрет Армении в русской литературе, по праву считают В. Брюсова, С. Городецкого, Андрея Белого, О. Мандельштама, В. Звягинцеву; отмечают вклад И. Эренбурга, В. Гроссмана, Н. Тихонова, А. Битова, Б. Чичибабина, М. Матусовского. О наиболее ярких моментах армянской темы в русской литературе, начиная с фольклорных и летописных источников, неоднократно писали армянские исследователи [см.: Амирханян 2003], есть интерес к этой теме и в российском литературоведении. Л. Аннинский в статье «Лучина и свеча» [Аннинский 1993, 169–186] проследил формирование образа Армении в русской лирике. Этот образ долгое время развивался от одного клише к другому в творчестве поэтов не первого ряда. Всплеск интереса к армянской теме происходит из-за трагических кровавых событий 1915–1917 гг.: «И когда начинается резня, и потоки армян бегут через границу искать спасения в российских пределах, – русская поэзия, конечно же, открывается навстречу армянскому горю» [Аннинский 1993, 175]. Именно в эти трагические годы и ближайшие к ним начинает складываться «армянский текст» в русской литературе [Это Армения: стихи русских поэтов 1967].

Принципиальная новизна нашего исследования и полученных в его ходе результатов обусловлена применением к корпусу «армянских» стихотворений русских поэтов программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» [Павлова, Романова 2015].



Слова-спутники, или, более устоявшееся наименование, лексические комбинации – это повторяющиеся в разных текстах группы слов, между которыми, в подавляющем большинстве случаев нет никаких видимых связей. Выявление при помощи компьютерной программы подобных скоплений разрозненных слов позволяет зафиксировать не воспринимаемые иным способом разнородные, преимущественно ассоциативные, притяжения слов у того или иного автора.

Материалом исследования послужили специально составленная подборка стихотворений с лексемами *Армения, армянский, армяне* (всего – 65 произведений). В подборку вошли стихотворения 1912–2002 гг. М. Шагинян, Вяч. Иванова, В. Брюсова, С. Городецкого, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Б. Садовского, В. Звягинцевой, А. Гитовича, Ю. Левитанского, С. Липкина, Б. Чичибабина, М. Дудина, М. Магусовского, И. Лиснянской.

Наиболее востребованным материалом для построения лексических комбинаций, как правило, являются частотные слова, выступающие как потенциальные компоненты лексических комбинаций.

Частотная лексика в «армянских» стихотворениях русских поэтов

Армения (69 словоупотреблений), гора (27), армянский (25), свет (24), Арарат, мир (22), один (20), земля (19), здесь (18), камень (17), сердце (16), роза (15), хлеб (14), кровь, любовь, страна (13), армянин, добрый (12), дорогой, жизнь, мочь, снег (11), виноград, Господь, древний, идти, слово, сон (10), край, лета, судьба, хачкар, храм (9), видеть, вино, вставать, два, душа, каменный, книга, лаваш, небо, новый, огонь, первый, рука, старый, Эривань (8), боль, вечный, глаз, год, гореть, горный, горький, день, живой, знать, каждый, ребенок, теперь, хотеть, человек (7), глина, Ереван, закат, золотой, лицо, любить, музыка, песня, пить, пламень, плыть, пора, поэт, проходить, равный, раз, речь, светлый, свеча, седой, сказать, склон, слеза, стоять, счастливый, утро, цветок (6).

Самым частотным словом предсказуемо оказалась лексема *Армения*, в 22 текстах попавшая в заголовок и еще в пяти – в первую строчку без заглавия, ей вторит эпитет *армянский* (25 словоупотреблений), *армянин* (12). С ощутимым отрывом вслед за *Арменией* лидирует лексема *гора* (27), несколько реже гора поименованная – *Арарат* (22), особенность ландшафта подчеркивает лексема *склон*. Столица Армении 8 раз названа в русской транскрипции до 1936 г. – *Эривань*, и 6 раз в современной – *Ереван*, это третий частотный топоним. *Мир, земля, страна, край* можно рассматривать как синонимы обобщенных наименований пространства. Думается, именно описанием высокогорий обусловлена частотность лексемы *снег*. Особенности почв представлены лексемами *камень, каменный, глина*. Подчеркнем преобладание света над тьмой (*свет, светлый, свеча, закат, золотой*). Мир флоры представлен лексемами *роза, виноград* и *цветок*, представляющими собой мифологемы с разветвленным значением. Пища представлена фактически хлебом и вином (лексемы *хлеб, виноград, вино,*



лаваш). Вместе с тем гроздь винограда в центре хлебных колосьев на фоне горы Арарат изображены на гербе Армянской ССР, в период существования которой и было написано большинство текстов нашего корпуса. Драматизм существования передан через лексемы *кровь, гореть, пламень, боль, слеза, горький*. Духовный мир – через лексемы *душа, сердце, дух* – связан с религиозным сознанием (*Господь, храм, хачкар*). Главная духовно-эмоциональная составляющая – *любовь/любить, добрый, счастливый*. Телесно человек представлен традиционно – лексемами *сердце, рука, глаз, лицо, седой*, деятельностно – через *слово, сон, речь, песню* и мотивы, главным образом, перемещения, визуального восприятия, желания и возможности и ментальных процессов, говорения – *мочь, идти, видеть, вставать, знать, хотеть, пить, плыть, сказать, стоять*. Из всех номинаций человека представлены *армянин, собственно человек и ребенок*, которому противопоставлен «старик» – метонимически через эпитет *седой*, и *поэт* – единственный названный по роду деятельности. Экзистенциальная тема отражена в лексемах *жизнь, судьба*. Время (*лета, день, пора, древний, утро*) противопоставлено вечности (*вечный*) и определено оппозицией *старый – новый*. Культура представлена лексемами *книга, музыка*.

Частотная лексика, как было сказано выше, более способна образовывать повторяющиеся лексические комбинации. В нашем случае корпус текстов небольшой, поэтому значимы будут даже дважды встретившиеся комбинации. Приведем примеры некоторых показательных комбинаций.

Семикомпонентная комбинация *Армения – страна – знать – кровь – сердце – весть – слово* объединяет два текста разных авторов: «Армении» (1916) С. Городецкого и «Третий псалом Армении» (1983) Б. Чичибабина.

Сергей Городецкий Армении (1916)

Как перед женщиной, неведомой и новой,
В счастливом трепете стою перед тобой.
И первое сорваться с уст боится *слово*,
И первую смущаются глаза мольбой.
Узнать тебя! Понять тебя! Обнять *любовью*,
Друг другу золотые двери отворить.
Армения, звенящая огнем и *кровью*!
Армения, тебя хочу я *полюбить*!
Я голову пред древностью твоей *склоняю*,
Я красоту твою целую в алые уста.

Как странно мне, что я тебя еще не знаю,
Страна – кремь, *страна* – алмаз, *страна* – мечта!
Иду к тебе. Привет тебе! Я *сердцем* скорый.
Я оком быстрый. Вот горят твои венцы –
Жемчужные, алмазные, святые горы.



Я к ним иду. Иду во все твои концы.
Узнать тебя! Понять тебя! Обнять *любовью*,
 И воскресенья *весть* услышать над тобой.
Армения, звенящая огнем и *кровью*! [Городецкий 1987, 503–504].

Борис Чичибабин
Третий Псалом Армении (1983)

У самого неба, в краю, чей окраинный свет
любовь мою к миру священо венчает и множит,
 есть памятник горю – и странный его силуэт
 раздумье сулит и нигде повториться не может.

Подъем к нему долог, как приготовленье души,
 им шествуют тени, что были безвинно убиты,
 в их тихой молитве умолкли ума мятежи
 и чувством вины уничтожено чувство обиды.

Не в праздничном блеске и не в суете площадной
 является взорам, забывшим про казни да войны,
 тот памятник людям, убитым за то лишь одно,
 что были *армяне*, – и этого было довольно.

Из братских молчаний и в скорби *склоненных* камней,
 из огнища веры и реквиема Комитаса
 он сложен народом, в ком *сердце* рассудка умней,
 чьи тонкие свечи в обугленном храме дымятся.

Есть памятник горю в *излюбленной* Богом *стране*,
 где зреют гранаты и кроткие овцы пасутся, –
 он дорог народу и тем он дороже втройне,
 что многих святых не дано ни узреть, ни коснуться.

Во славу гордыне я сроду стихов не писал,
 для вешнего слова мучений своих маловато, –
 но *сердце*-то *знает* о том, как горька небесам
 земная разлука Армении и Арарата.

О век мой подсудный, в лицо мое *кровью* плесни!
 Зернистая тяжесть согнулась под злом стародавним,
 и плачет над жертвами той беззабвенной резни
 поющее пламя, колеблемое состраданием.

Какая судьба, что не здесь я родился! А то б
 и мне в этот час, ослепленному *вестью* печальной,

как древнему Ною, почудился новый потоп
 и белые чайки над высью ковчегопричальной [Чичибабин 1995, 309].



В стихотворении С. Городецкого, поэта-свидетеля трагических событий в истории Армении, познание этой страны уподобляется познанию неведомой женщины и готовности ее полюбить. Она царственна, увенчана священной короной гор, которые блещут алмазами и жемчугами, она красива, это древняя страна, страдавшая (*звенящая огнем и кровью*), но непокоренная (*страна – кремень*), желанная и заветная (*страна – мечта*), чьего святого воскресения ждет лирический герой (*И воскресенья весть услышать над тобой*). *Армения* здесь в повторяющихся обращениях; *любовь* – то чувство, с которым субъект к ней обращается, к которому выражает готовность и которое собирается высказать первым же словом. В том, что эта любовь случится, нет сомнения, ибо сердце героя *скорое*. Глагол *знать* употребляется с отрицательной частицей *не* и маркирует непознанность Армении героем.

В мемуарном очерке «Первая встреча с Ованесом Туманяном» именно встречей с великим армянским поэтом Городецкий объясняет появление стихотворения «Армении». Объясняются, в частности, мотивы незнания, предвкушения знакомства, ожидания близости. Весной 1916 г. корреспондентом газеты «Русское слово» и сотрудником Всероссийского Союза городов Городецкий оказался в Тифлисе, где и произошла эта судьбоносная, по признанию автора, встреча накануне поездки в Ван: «Вы – поэт. Вы едите в разоренную древнюю родину Армении. Напишите про нее.

– Я хочу, но я ничего не знаю.

– Вы – поэт. Поэзия – это и есть познание жизни. Иначе она не нужна. Вы увидите жизнь страшную, жизнь народа на краю смерти. Напишите, про то, что увидите, – это и будет поэзия» [Городецкий 1984, 139].

Тема смерти присутствует в стихотворении прикровенно, сочетаясь с отчетливо звучащей темой возрождения: *И воскресенья весть услышать над тобой. / Армения, звенящая огнем и кровью! О жизненной стойкости, залого грядущего воскресения Армении, услышал Городецкий в той же памятной беседе с Ованесом Туманяном: «И он, поднявшись с кресла, заходил по комнате от книжного шкафа к балкону, за которым уже заигалась звездами ранняя южная ночь, и стал рассказывать об уходе народа с родных мест, гонимого смертью и ужасом, и желающего жить. Он утверждал ничем неистребимую волю к жизни армянского народа <...>»* [Городецкий 1984, 139].

Таким образом, компоненты лексической комбинации *Армения – страна – знать – кровь – сердце – весть – слово*, перефразируя известное высказывание А. Блока, и есть те самые смысловые острия, на которых держится ткань стихотворения. Познание поэтом древней измученной страны, изливающегося в слове; познание чувственное, всем сердцем, способным расслышать весть о воскресении.

Через несколько десятилетий о трагедии армянского народа как о лич-



ном глубоком переживании (*беззабвенная резня*) напишет Б. Чичибабин. «Третий псалом Армении», в котором отмечена та же, что в стихотворении Городецкого, лексическая комбинация *Армения – страна – знать – кровь – сердце – весть – слово* описывает памятник людям, убитым за то лишь одно, что были армяне – мемориальный комплекс Цицернакаберд в Ереване, расположенный на одноименном холме и посвященный жертвам геноцида армян в 1915 г. Из знания об этой трагедии (*знать, кровь*) рождаются сочувствие и любовь (*сердце*), которые поэт стремится запечатлеть в слове (*слово*). Сказать о своем *подсудном веке*, плещущем кровью в лицо, – вот истинное предназначение поэта, *для вещего слова мучений своих маловато*.

«...Армению я не просто полюбил, она вошла в мою душу, стала частью моей души. Я полюбил ее, даже не полюбил, а узнал ее, узнал, что всегда вот это любил, вот это должен был увидеть, вот здесь должен был родиться и жить, с первого взгляда, когда рано утром посмотрел в окно вагона...» [Карась-Чичибабина 2017, 162]. Этот фрагмент из письма Чичибабина арестованному за инакомыслие Генриху Алтуняну приводит в своих мемуарах «Армянский сюжет» вдова поэта Л. Карась-Чичибабина, вспоминая о его глубоком потрясении при встрече с Арменией.

Как и Городецкий, Чичибабин заканчивает стихотворение словами веры в жизненные силы армянского народа, в новую, «послепотопную», жизни великой, *излюбленной Богом страны*.

Наряду с семью лексическими компонентами комбинации эти два стихотворения связывают еще четыре пары однокоренных компонентов: 1) *венцы/венчает* (*горят твои венцы* – говорится о снежных горных вершинах у Городецкого, и окраинный свет неба, где возведен монумент, священо венчает и множит любовь лирического героя Чичибабина к миру); 2) *святые/святыни* (*святые горы* у Городецкого, Чичибабин говорит о многих святых, которых теперь ни узреть, ни коснуться, их и заменяет этот памятник); 3) *склонять/склоненные* (герой Городецкого склоняет голову перед древностью Армении, часть описываемого Чичибабиным монумента представляет собой в скорби склоненные камни: это усеченный конус из 12 больших каменных плит – по числу вилайетов, в которых происходила самая жестокая резня, – в центре конуса горит вечный огонь); 4) *огонь/огнище* (Армения звенит огнем и кровью у Городецкого (по всей видимости, образ резни), огнище веры у Чичибабина – образ вечного огня, над которым звучит реквием Комитаса).

Между стихотворениями С. Городецкого и Б. Чичибабина нет межтекстовых связей, которые могли бы сигнализировать о влиянии одного текста на другой. В них в равной степени говорится о любви к Армении. Упоминание *сердца* традиционно для темы любви. Также очевидно присутствие лексемы *Армения* как знакового топонима, *страны* – как обобщающего слова. Это стихотворения разного объема, с по-разному развивающейся композицией, не сходные в плане стихосложения, не имеющие общих ключевых образов. Совпадения лексики в них объясняется геогра-



фическими и историческими реалиями, поэтической традицией. Другие совпадения в большей степени можно считать случайными, поскольку не совпадают контексты их употреблений.

Другая ситуация наблюдается с лексической комбинацией *время – былой – день – новый – враждебный – истлеть – крыло – розы – судьба* в стихотворениях В. Брюсова «К армянам» (1916) и С. Городецкого «Ангел Армении» (1918). Оба текста близки по времени создания, соотносимы по объему, оба написаны ямбом с перекрестной рифмовкой (у Брюсова – 4-стопный с чередованием женских и мужских клаузул, у Городецкого – 5-стопным с мужскими окончаниями). Главный композиционный принцип стихотворения Брюсова – обзор, перечисление преданий о героическом прошлом, аллюзии на исторические битвы и их героев, выдающихся правителей (битва при Каррах, Кир, Александр Македонский, император Юстиниан, Чингиз-хан и Ленгтимур, Тигран Великий), легендарных личностей (Гомер), богов (Агурамазда, Христос), упоминание легендарных земель (Эллада, Шираз, край Наирский). Беды и невзгоды прошлого передаются через традиционные образы бурь и громов. Героическое прошлое Армении – залог ее побед и процветания в будущем, залог примирения двух враждующих миров.

В. Брюсов К армянам (1916)

Да! Вы поставлены на грани
Двух разных спорящих миров,
И в глубине родных преданий
Вам слышны отзвуки веков.

Все бури, все волненья мира,
Летя, касались вас *крылом*, –
И гром глухой походов Кира,
И Александра бранный гром.

Вы низили, в смятенье стана,
При Каррах римские значки;
Вы за мечом Юстиниана
Вели на бой свои полки;

Нередко вас клонили бури,
Как вихри – нежный цвет весны, –
При Чингис-хане, Ленгтимуре,
При мрачном торжестве Луны.

Но, – воин стойкий, – под ударом
Ваш дух не уступал *Судьбе*, –



Два мира вокруг него недаром
Кипели, смешаны в борьбе.

Гранился он, как твердь алмаза,
В себе все отсветы храня:
И краски нежных *роз* Ширази,
И блеск Гомерова огня.

И уцелел ваш край Наирский
В крушеньях царств, меж мук земли:
Вы за оградой монастырской
Свои святыни сберегли.

Там, откровенья скрыв глубоко,
Таила скорбная мечта
Мысль Запада и мысль Востока,
Агурамазды и Христа, –

И, ключ божественной улады,
Нетленный в переменах лет,
На светлом пламени Эллады
Зажженный – ваших песен свет!

И ныне, в этом мире *новом*,
В толпе мятущихся племен,
Вы встали обликом суровым
Для нас таинственных *времен*.

Но то, что было, вечно живо,
В *былом* – награда и урок,
Носить вы вправе горделиво
Свой многовековой венки.

А мы, великому наследью
Дивясь, обеты слышим в нем...
Так! Прошлое тяжелой медью
Гудит над каждым *новым днем*.

И верится, народ Тиграна,
Что, бурю вновь преодолев,
Звездой ты выйдешь из тумана,
Для *новых* подвигов созрев,

Что вновь твоя живая лира,
Над камнями *истлевших* плит,



Два чуждых, два *враждебных* мира
В напеве вышем съединит! [Брюсов, 1973, 234–236].

С. Городецкий Ангел Армении (1918)

Он мне явился в блеске алых риз
Над той страной, что всех несчастней стран.
Одним *крылом* он осенял Масис,
Другим – седой от горьких слез Сипан.

Под ним, как тучи, темен и тяжел,
Сбираясь по долинам голубым,
С испепеленных, разоренных сел
Струился молчаливый, душный дым.

Под ним на дне ущелий, в бездне гор,
В ненарушимой тишине полян,
Как сотканный из жемчугов ковер,
Сияли кости белые армян.

И где-то по тропиночке брели
Измученной, истерзанной толпой
Последние наследники земли
В тоске изнеможения слепой.

Был гневен ангел. Взор его пылал,
Как молнии неудержимых гроз.
И словно пламень, замкнутый в опал,
Металось сердце в нем, алес *роз*.

И высоко в руках богатыря
Держал он радугу семи цветов.
Его чело светилось, как заря,
Уста струили водопады слов:

«Восстань, страна, из праха и руин!
Своих сынов рассеянных сомкни
В несокрушимый круг восторженных дружин!
Я возвещаю *новой* жизни *дни*.

Истлеет марево *враждебных* чар,
И цепи ржавые спадут, как сон.
Заветный Ван и синий Ахтамар
В тебе вернутся из *былых времен*.

Восстань, страна! Воскресни, Айастан!
Вот радуго я поднял над тобой.
Ты всех земных была несчастней стран,
Теперь счастливой осенись *судьбой!*»
[Городецкий 1987, 327–328].

Стихотворение Городецкого воспринимается как обобщение и итог брюсовских мыслей. Оно построено на заглавном образе ангела Армении, простирающего свои крыла над всей многострадальной страной, уничтоженным и рассеянным народом. Этот ангел призывает ее к воскресению во всем блеске былой мощи, призывает покончить с несчастьями и стать счастливой. У Брюсова мотив раздвоенности страны, который необходимо преодолеть путем объединения, образует кольцевую композицию. У Городецкого этот мотив сосредоточен в финале. При этом обобщенно упоминаются рассеянные ее сыны и несокрушимые дружины, которые зовет к единению вселенский ангел-богатырь с радугой в руках. Брюсовские исторические бури и грома отзываются у Городецкого в молниях гроз, которые горят в гневном взоре ангела, наблюдающего несчастья армян. Брюсовские излюбленные экзотизмы имен и названий отзываются у Городецкого в упоминаниях Масиса и Сипана, заветного Вана и синего Ахтамара.

Главное же, компоненты лексической комбинации *время – былой – новый – день – враждебный – истлеть* у обоих поэтов расположены очень кучно, ближе к концу текста. Соседство *времени* с антитезой *«былой – новый»* не удивляет, но близкое расположение по отношению к ним таких редких, а потому значимых, маркированных лексем, как *враждебный* и *истлеть*, указывает на влияние текста Брюсова на Городецкого. Да и удаленные в текстах от этого лексического скопления лексемы *крыло, розы* и *судьба*, располагающиеся примерно в сходных текстовых позициях, подтверждают гипотезу, что Городецкий держал в сознании стихотворение Брюсова и вольно или невольно использовал сходные со старшим поэтом ходы разворачивания текста в синтагматике.

Затекстовым аргументом в пользу сказанного служат высказывания самого Городецкого, который в мемуарных очерках неоднократно писал, что «открытие» Армении русской культурной общественностью, как и его собственное, изначально произошло благодаря усилиям Валерия Брюсова. Речь идет о знаменитой антологии «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов» (М., 1916), редактором, составителем, автором вступительной статьи, переводчиком многих стихотворений которой был В. Брюсов. Книга эта – уникальный образец духовного открытия иной культуры – была рождена как отклик на страшные события времен Первой мировой войны, когда армянская часть населения Османской империи подверглась массовому уничтожению или была жестоко изгнана с родной земли. К участию в работе над антологией были приглашены известные русские поэты и переводчики: Ю. Балтрушайтис, К. Баль-

монт, А. Блок, И. Бунин, Ю. Веселовский, Ю. Верховский, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, В. Ходасевич, С. Шервинский и др. С. Городецкому, взгляды которого на Первую мировую войну, запечатленные в поэтической книге «Четырнадцатый год», не разделялись его собратьями по перу, Брюсов в участии в антологии отказал. Попав в скором времени в Армению, спасая армянских детей-сирот и воспевая красоту и мужество этой древней страны, Городецкий считал, что сумел внести свой вклад в дело, начатое Брюсовым [Городецкий 1984, 144].

Совпадение пусть даже редких лексем в составе лексических комбинаций в разных текстах одного поэта вполне объяснимо единством его поэтического мира, например: *армянский – близорукий – небо – книга* в стихотворениях О. Мандельштама «Армения» («Я тебя никогда не увижу...») и «Ключая речь Араратской долины...» или *любовь – плыть – ребенок – сердце – глаз – брат – Арарат – Ереван* в Первом и Четвертом «Псалмах Армении» Б. Чичибабина.

Приведем наиболее частотные парные комбинации: *Армения – гора* возникает в 9 стихотворениях С. Городецкого, О. Мандельштама, М. Петровых, Б. Чичибабина, М. Матусовского, *Армения – камень* в 8 стихотворениях, *Армения – любовь, Армения – кровь* и *Армения – свет* – в 7.

В «армянском» гипертексте лексические комбинации, как правило, выделяют общий лексический ряд, обусловленный «объективностью» жизненного материала (когда поименованные явления встречаются рядом в реальности: *Армения – Арарат – Ереван – гора*) или языкового, текстового материала (например, соседство слов обусловлено рифмой: *любовь – кровь*), общими особенностями человеческого восприятия, распространенными ассоциациями (*любовь – сердце, время – новый – былой, небо – пламя, земля – небо*). Так создается лейтмотивная лексическая среда. Это доминантные компоненты лексических комбинаций. В «армянском» тексте русской поэзии это *Армения, Арарат, Ереван, гора, небо, земля, кровь, сердце, душа, пламя, вечный*. За пределами этого лейтмотивного ряда остаются вариации – лексемы, которые добавляются к лейтмотивному ядру в конкретных текстах и тем самым индивидуализируют эти тексты. Это факультативные компоненты комбинаций. К ним, в частности, относятся *враждебный, истлеть, близорукий, книга, ребенок, Комитас* и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирханян М.Д. Россия и Армения. Очерки русско-армянских литературных отношений. Часть I. Ереван, 2003.
2. Аннинский Л.А. Лучина и свеча // Дружба народов. 1993. № 2. С. 169–186.
3. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М., 1973.
4. Городецкий С.М. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания / сост., послесл. и примеч. В.Н. Енишерлова. М., 1984.
5. Городецкий С.М. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М., 1987.
6. Карась-Чичибабина Л. Армянский сюжет // Знамя. 2017. № 6. С. 156–162.



7. Павлова Л.В., Романова И.В. Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста. Смоленск, 2015.

8. Чичибабин Б. В стихах и прозе. Харьков, 1995.

9. Это Армения: стихи русских поэтов. / Ред., сост., автор предисл. Л.М. Мкртчян. Ереван, 1967.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Anninskiy L. A. Luchina i svecha [A Splinter and a Candle]. *Druzhba narodov*, 1993, no 2, pp. 169–186. (In Russian).

2. Karas'-Chichibabina L. Armyanskiy syuzhet [Armenian Plot]. *Znamya*, 2017, no. 6, pp. 156–162. (In Russian).

(Monographs)

3. Amirkhanyan M.D. *Rossiya i Armeniya. Ocherki russko-armyanskikh literaturnykh otnosheniy* [Russia and Armenia. Essays on Russian-Armenian literary relations]. Vol. I. Erevan, 2003. (In Russian).

4. Pavlova L.V., Romanova I.V. *Neочеvidnye struktury teksta. Primeneniye programnykh kompleksov dlya nuzhd filologicheskogo analiza teksta* [Unobvious Text Structures. The Use of Software Systems for the Needs of Philological Text Analysis]. Smolensk, 2015.

Павлова Лариса Викторовна, Смоленский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и журналистики. Научные интересы: история русской поэзии, теория литературы, квантитативная и цифровая филология, литературное краеведение, русский символизм, Вячеслав Иванов.

E-mail: pavlar@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0001-9502-6278

Романова Ирина Викторовна, Смоленский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и журналистики. Научные интересы: история русской поэзии, теория литературы, квантитативная и цифровая филология, литературное краеведение, Б. Пастернак, И. Бродский.

E-mail: irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-4564-7142

Larisa V. Pavlova, Smolensk State University.

Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Literature and Journalism. Research interests: history of Russian poetry, theory of literature, quantitative and digital philology, Russian symbolism, Vyacheslav Ivanov.

E-mail: pavlar@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0001-9502-6278

Irina V. Romanova, Smolensk State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Literature and Journalism. Research interests: history of Russian poetry, theory of literature, quantitative and digital philology, B. Pasternak, J. Brodsky.

E-mail: irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-4564-7142



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00104

Е.Н. Рогова, Л.С. Яницкий (Кемерово)

ТЕМА БОЛЕЗНИ И ЕЕ ФУНКЦИЯ В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

Аннотация. Рассматривается тема болезни и ее функция в рамках художественной целостности романа. Правдоподобие, психологическая достоверность, натурализм в изображении социально-психологических аспектов болезни в сочетании с фантастикой формирует двоемирие, ироническую художественную целостность. Фантастика неявная входит в роман наряду с волшебными элементами сказочной фантастики. Наличие в каждом эпизоде двойной мотивации (объективированной социально-психологической конкретикой поведения героев с ограниченными возможностями здоровья, психологическим реализмом и фантастическим миром) связано с традицией романтической иронии, способствующей неоднозначной интерпретации романа, открытости финала. В романе амбивалентны мир, пространство, герои; границы изображаемых миров размыты, реалистическая конкретика и наличие психологической достоверности сосуществуют с фантастическими элементами изображаемого, что формирует черты магического реализма. Тема болезни помещает героев в ситуацию, пограничную между жизнью и смертью, что способствует интенсификации внутреннего мира, формированию экзистенциальной проблематики, необходимости инициации. Обращение к образу болезни влечет за собою комплекс связанных с нею тем мировой литературы: метаморфоз, выбора, греха, вины и невинности, наказания, изоляции, отчуждения, избранничества, тайны и творчества. Тема болезни, являясь элементом архитектоники произведения, проявляется на всех его уровнях, способствуя формированию иронической художественной целостности.

Ключевые слова: М. Петросян; роман; романтическая ирония; двоемирие; магический реализм; образ детей с ограниченными возможностями здоровья; тема болезни; архитектоника; архетип дома, чаши, тела.

E.N. Rogova, L.S. Yanitskiy (Kemerovo)

Topic of Disease and Its Function in the Novel of M. Petrosyan “The House in Which...”

Abstract. The theme of the disease and its function in the framework of the artistic integrity of the novel are considered. Credibility, psychological certainty, naturalism in the image of the socio-psychological aspects of the disease, combined with science fiction, forms a world duality, an ironic artistic integrity. Implicit fiction is included in the novel along with the magical elements of fairy-tale fiction. The presence of double motivation in each episode (objectified socio-psychological specificity of the behavior of heroes with disabilities, psychological realism and a fantasy world) is associated with a tradition of romantic irony, which contributes to an ambiguous interpretation of the

novel and the openness of the ending. In the novel, peace, space, heroes are ambivalent; the boundaries of the depicted worlds are blurred, realistic specificity and the presence of psychological certainty coexist with the fantastic elements of the depicted, which forms the features of magical realism. The theme of the disease puts the heroes in a situation that is borderline between death and life, which contributes to the intensification of the inner world, the formation of existential issues, the need for initiation. Using the image of the disease entails a complex of related themes of world literature: metamorphosis, choice, sin, guilt and innocence, punishment, isolation, alienation, chosenness, mystery and creativity. The theme of the disease, being an element of the architectonics of the work, manifests itself at all its levels, contributing to the formation of ironic artistic integrity.

Key words: M. Petrosyan; novel; romantic irony; world duality; magical realism; image of children with disabilities; topic of illness; architectonics; archetype of home, bowl, body.

Роман М. Петросян «Дом, в котором...», опубликованный в 2009 году, отмечен целым рядом литературных премий («Русская премия», «Большая книга», «Студенческий Букер» и др.). «Дом, в котором...» популярен среди критиков и литературоведов, которые сразу определили тексту нишу, закрепив за ним ведущий стиль – магический реализм [Биякаева 2017, 60], одновременно отмечая его многоплановость с точки зрения традиций.

Предметом исследования в романе М. Петросян «Дом, в котором...» становятся стилистические особенности, экзистенциальные темы [Баишева 2017, 291–294] и проблематика [Истомина 2018, 207–212], архетипы [Воронкова 2017, 301–308], смысловые уровни, коллективное и индивидуальное в сознании разных нарраторов [Мельник 2013], тема детства [Рыбалко 2017, 738–743] и тема подростковости и вхождения человека в чуждый мир [Лебедушкина 2011, 20], а также визуальные образы [Оверина 2016, 49–50], литературные традиции, связанные с изображением необычных интернатов [Соловьева 2011, 169–180], двойная мотивировка действия (реалистическая и фантастическая [Мельник 2013]).

Важную роль в произведении М. Петросян играет тема болезни, необходимая для формирования экзистенциальной проблематики и эстетического оцельнения романа. Обратимся к названной теме, ее символике и функции в романе М. Петросян.

Тема для нас – «краткая запись соответствия между всеми разнообразными элементами текста» [Щеглов, Жолковский 2013, 53], «наиболее общая формулировка смысловой или <...> иной “доминанты” этого текста» [Щеглов, Жолковский 2013, 55], «тема есть запись семантического инварианта составляющих текста, взятого в готовом виде» [Щеглов, Жолковский 2013, 62]. Вслед за А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым «конститутивным свойством темы мы считаем ее способность служить исходной формулой для преобразований, дающих в конечном счете художественный текст» [Щеглов, Жолковский 2013, 53]. Таким образом, различные элементы поэтики и приемы выразительности, рассматриваемые в статье, для



нас – «способы варьирования темы», а тема – «тот инвариант, вариациями которого является все в произведении» [Щеглов, Жолковский 2013, 56]. «Тематическое единство», «тематическая действительность» как «аспект произведения обладает своей упорядоченностью (архитектоникой)» [Тамарченко 2008, 263], соответственно, проявляется в организации его частей, элементов поэтики.

Тема болезни связана с неизбежностью перемен, целым рядом изменений человека и, в конечном итоге, с важнейшими метаморфозами, происходящими в момент смерти. Неотвратимость смерти диктует человеку необходимость решения вечного вопроса о смысле собственного бытия, что требует мужества и индивидуальных поисков ответа. Тема болезни позволяет создать художественную реальность с широким масштабом обобщения, актуализирующуюся любым читателем, так как, как пишет С. Сонтаг: «Болезнь – сумеречная сторона жизни, тягостное гражданство. Каждый из родившихся имеет два паспорта – в царстве здоровых и царстве больных. Пусть мы и предпочитаем использовать первый, но рано или поздно каждый из нас, хоть на недолгий срок, вынужден причислить себя к гражданам этой другой страны» [Сонтаг 2016, 13]. С. Сонтаг в своем эссе «Болезнь как метафора» призывает к честному и здоровому подходу к болезни, отказываясь от метафорического мышления, при этом замечая, что это вряд ли возможно – «поселиться в царстве больных, не отягощая себя грозно пылающими метафорами, что образуют его ландшафт» [Сонтаг 2016, 13]. Мы обращаемся именно к метафорическим и символическим смыслам темы болезни в романе М. Петросян «Дом, в котором...», вызванным избыточным страхом человека перед заболеванием, открытостью бездне, за которой маячит смерть. Тема болезни способствует актуализации экзистенциальной проблематики, типизации изображаемого, синтезированию коннотаций, связанных в романе М. Петросян с ситуацией пограничности, темами греха, вины и невинности, наказания, изоляции, отчуждения.

Тема болезни, рассматриваемая нами в данном контексте как инвариантная **теме метаморфоз**, имплицитно представлена в названии произведения «Дом, в котором...», создающим аллюзию на стихотворение С.Я. Маршака «Дом, который построил Джек» (перевод британского фольклорного текста «This Is the House That Jack Built»). Аллюзия на шуточное детское фольклорное произведение с кумулятивным сюжетом и стилистикой нонсенса придает названию романа М. Петросян игровой и одновременно неоднозначный характер звучания (ироничность последующего текста, в котором есть место для трагического и комического), отсылает к детской тематике и указывает на наличие возможного перечисления того, что находится в пространстве дома в духе абсурдной, потешной логики, «бессмыслицы». В фольклорном тексте присутствуют и мотивы несчастья, «несовершенства» героев, связанные с символикой жизни и смерти, пародийной, т.е. архаической амбивалентной семантикой. Нижеприведенные строки не вошли в известный переводной текст С.Я. Маршака:

This is the man all tattered and torn
That kissed the maiden all forlorn.
Это человек весь изодранный и порванный
Который поцеловал несчастную деву
[Стихи Матушки Гусыни 2003, 79].

Кумулятивный сюжет данного фольклорного текста отражает особенности примитивного мышления: «<...> когда еще не существовало качественных характеристик мира. Поэтому обряд, утверждающий изменение героя мифа, качественное его преобразование (которое впоследствии отразится в процессе инициации, в цикличности смерти и жизни), первоначально выполнялся путем количественного накопления» [Русанова 2006, 120], – пишет О.Н. Русанова. Аллюзия на фольклорный текст с кумулятивным сюжетом в заглавии романа М. Петросян, таким образом, обнаруживает связь с архаическим мышлением фольклорного претекста, пограничным положением между жизнью и смертью проходящего обряд инициации (метаморфоз), цикличностью как основой древнего мировосприятия. Как отмечает В.Я. Пропп: «<...> чисто кумулятивная сказка-песня входит в состав еврейской агады <...> Здесь кошка съедает козленка, собака кусает кошку, палка бьет собаку, огонь сжигает палку, вода заливают огонь и т.д. до господ бога» [Пропп 2000, 349]. В классической художественности кумулятивный сюжет отражает веру в надличностный порядок, постигаемый в «бесконечной причинной цепи», а в неклассической парадигме (в романе М. Петросян) «сюжетная структура, основанная на принципе кумуляции, <...> становится способом рецепции средств и приемов построения нарративов и актуализирует установку на совместное переживание события» [Федоров]. Игровой характер звучания заглавия романа дает понять читателю, что перед ним текст-игра с традициями, аллюзиями, текст о создании текста, символизирующего вечный и нестрашный бесконечный сюжет о всякой всячине, создании мира.

Произведение М. Петросян содержит тему болезни, традиционно в мировой литературе выполняющую функцию противопоставления героя миру, помещающую его на грани между жизнью и смертью, пробуждающую его самосознание, что само по себе обладает эстетической значимостью, отвечая внутрилитературной традиции. Тема болезни присутствует уже в древнейшей из известных поэм «О все видавшем» или «Эпосе о Гильгамеше». Недуг в поэме связан с проклятием, смертью и всеобщим уделом людей, пробуждает осознание собственной смертности у Гильгамеша, стремление героя отправиться на поиски бессмертия. Преисполненный горя от утраты друга и страха перед неизбежностью собственной смерти, Гильгамеш уподобляется безумцу, отправляется через реку мертвых в мир Вечности. Тема недуга сопрягается в древнейшей эпической поэме с темами бунта, желания достичь невозможного, победить смерть, принести людям бессмертие и, в конце концов, смирения с судьбой человека. В Книге Иова Ветхого Завета Библии тема болезни связана с без-



винным страданием, испытанием веры и Божьим промыслом. В мировой литературе болезнь делает героя непохожим на окружающих, избранным, открытым метаморфозам сознания, сталкивает с необходимостью экзистенциального выбора, открывает знание, недоступное обычным людям. Болезнь является важной характеристикой героя, позволяет изобразить специфику его взаимоотношений с окружающим миром. Отдельно здесь стоит упомянуть тему болезни-безумия, функциями которой является выделение героя в системе персонажей; формирование внутреннего, внешнего конфликта в художественном мире произведения. В античной литературе тема безумия сопряжена с темой страдания, способствующей формированию трагического пафоса, очищению посредством катарсиса («Царь Эдип» Софокла, «Медея» Еврипида и т.д.). Тема болезни-безумия присутствует на разных этапах литературного развития и способствует соответственно созданию разных типов художественной целостности, неизменно выделяя героя и порождая конфликт. «Гамлет», «Король Лир» и «Макбет» У. Шекспира, «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский» М. де Сервантеса Сааведра, «Мальчик-идиот» У. Вордсворта, «Сказание о старом мореходе» С.Т. Кольриджа, «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана, «Идиот» и «Двойник» Ф.М. Достоевского, «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Палата № 6» А.П. Чехова, «Тошнота» Ж.П. Сартра, «Смерть в Венеции» Т. Манна, «Полет над гнездом кукушки» К. Кизи, «Школа для дураков» С. Соколова и т.п., – произведения, содержащие темы болезни, метаморфоз, смерти, смысла жизни, трагичности бытия, двоemiрия, – комплекс экзистенциальных тем, связанных с отклонением от определенной нормы, трактуемых обыденным сознанием как безумие. Тема безумия эстетизируется романтизмом, безумие противопоставляется филистерскому, нетворческому, обывательскому мышлению, становясь в дальнейшем одной из центральных тем современной культуры. Тема болезни влечет за собой, в свою очередь, темы тайны, страха, одиночества, отчуждения, изоляции и творчества, характерных для романа М. Петросян, в котором так важны романтические традиции.

Романтическая традиция проявляется в выделенности героев из мира здоровых и обычных людей болезнью, порождающей сверхкачества, поэтический дар, сверхчувствительность или безумие, позволяющие приподняться над реальностью. Один из персонажей романа отмечает необходимость отклонения от нормы и здравого смысла для пребывающих в Доме: «Может, это так и нужно здесь, быть слегка помешанным? Может, без этого здесь просто нельзя быть?» [Петросян 2012, II, 13]. Мифологизация болезни, связанная со сверхспособностями героев, видящих чужие сны, чующих «смерть сквозь стены» [Петросян 2012, II, 35], запах мыслей, для которых «общение с призраками <...> в порядке вещей» [Петросян 2012, I, 206]), сочетается в романе М. Петросян с реалиями истории болезни: «<...> одна красная полоска означает, что ты асоциален и неуправляем, две – что ты склонен к суициду и нуждаешься в усиленном контроле психотерапевтов, три – что страдаешь неизлечимым психическим расстрой-



ством <...>» [Петросян 2012, I, 242–243]. Романтическая двойственность героев раскрывается в амбивалентности их образов, например, о Рыжем: «<...> Рыжий надевает очки, и ангел исчезает. Остается невращенник и извращенец» [Петросян 2012, II, 162].

В романе М. Петросян дом, в котором живут дети-инвалиды, связан с архетипом корабля, форма которого напоминает крышу дома [Керлот 1994, 259]. Сюжет о движении корабля в мир теней в поиске сакрального слова, спасающего от смерти, связан с архетипом солнца, вариацией мифа о солнечном герое [Юнг 1994, 110]. По мнению О.М. Фрейденберг, корабль является и средством передвижения бога, и самим божеством [Фрейденберг 1997, 188]. В солярном мифе смерть является временным помрачением, незнанием, «отсюда стремление просветиться, познать истину, дарующую жизнь» [Фрейденберг 1997, 130]. Культурная мудрость связана с погребальными обрядами: «мудрые изречения и сентенции приносят мертвецу свет и оживление» [Фрейденберг 1997, 131]. По этой логике в произведениях, в которых присутствует сюжет об обретении истины (позднее о процессе творчества), часто возникает образ корабля (солнца), мотив движения в мир смерти. Таким образом, корабль («Дом») и слово (спасительная истина, искусство) взаимосвязаны и в романе М. Петросян. Образ рассказчиков как носителей особого знания в произведении играет важную роль, в частности, образ Табаки, который выступает хранителем истории Дома и историй его жителей. Дом-корабль, дом-солнце проходит циклический, вечный путь, оставаясь навсегда символом сакральной правды о жизни, смерти, любви, почерпнутой ценой болезни и страдания. Роман обладает циклической композицией: в последней главе в Дом снова привозят Сфинкса, которого встречает Табаки, хранитель истории, ожидающий приезда друга на новом временном витке.

Символика корабля синонимична символике дома, тела, чаше («Некоторые из <...> аспектов символики корабля <...> относятся к символам человеческого тела <...> форма чаши <...> создает еще более широкий простор для значений» [Керлот 1994, 259]). Можно здесь провести параллель с символикой волшебного мешка в валлийских легендах «Мабиногион», отражающих мифологические представления древних кельтов: «Волшебный мешок <...> родственен волшебному котлу или чаше с неиссякаемым содержимым, из которых питаются души умерших в загробном мире. Образ, особенно популярный в ирландской мифологии (котел Дагда) <...> позже находит отражение в таинственных свойствах Святого Грааля» [Мабиногион. Волшебные легенды Уэльса 1995, 135]. Дети-инвалиды, живущие в Доме-интернате, в романе М. Петросян, таким образом, изолированные от всего мира, словно помещаются в символическую утробу-чашу, котел, для перерождения. Социальная изоляция больных страшной таинственной болезнью, нашедшая преломление в культуре, имеет реальные исторические корни. Об образе корабля, который символизирует подобное вытеснение больных за рамки мира здоровых людей, М. Фуко пишет следующее: «С наступлением эпохи Ренессанса область воображаемого пополняется но-



вым объектом <...>: это Корабль дураков <...> *Narrenschiff* – это литературный конструкт, заимствованный <...> из цикла легенд об аргонавтах <...>, чей экипаж, состоящий из вымышленных героев <...>, отправляется в великое символическое плавание; оно приносит персонажам <...> встречу со своей судьбой либо с правдой о самом себе <...>» [Фуко]. Образ дома в романе М. Петросян восходит, безусловно, к архетипу корабля (солярному мифу), несущего своих жильцов, изолированных из мира живых, по волнам вечности к познанию истины.

Способность жить фантазиями позволяет героям-инвалидам сохранить незамутненный взгляд на мир и душу, что порождает романтическое противопоставление мира воображаемого реальности. Об обывателях, живущих в мире «наружности», противопоставленном пространству Дома, Македонский, один из героев, говорит: «А чудеса их только пугали, они были им совсем не нужны» [Петросян 2012, II, 126]. В романе присутствует творимая персонажами мифология, история Дома, создаваемая жильцами. Интеллектуализм, характерный для подростковости (герои читают «Махабхарату» и Р. Киплинга, исполняют песню из Книги Дж.Р.П. Толкина «Хоббит, или «Туда и обратно», Табаки в истории Дома упоминает о Ч. Диккенсе, Дракон «треплется о Брейгеле», Сфинкс сравнивает себя с истекающим кровью Себастьяном, для характеристики друзей упоминается Босх, а Улисс – это кличка одного из старшекласников, ворона Нанетта носит имя героини романа О. де Бальзака, в разговорах персонажей используются цитаты из У. Шекспира, возникают аллюзии на Д. Сэлинджера, Г. Мелвилла и т.д.), также способствует формированию альтернативного мира, понятного посвященным, что и влечет за собою повышенную цитатность, аллюзивность стиля произведения.

В романе присутствует архетипический мотив чистоты неразумных. В Доме есть дети, не осознающие себя, о них перед выпускной ночью Слепой говорит следующее: «Мне нужен флейтист в выпускную ночь <...> Чтобы увести Неразумных <...> Кто-то, кто сумеет их всех перевести. Гаммельнский Крысолов <...>» [Петросян 2012, III, 259]. В контексте рассуждений Слепого о Гаммельнском Крысолове исчезновение Неразумных связано с попыткой героя спасти их от неминуемой нелюбви и гибели в мире Наружности. Идеализация детского безумия характерна и для баллады У. Вордсворта «Слабоумный мальчик», в которой воспевается образ неразумного ребенка, внутренний мир которого символизирует тайну и красоту, неподвластную сознанию обычного человека и даже поэта.

Сочетание реалистической достоверности с метафоричностью, символизацией, романтическим двоемирием создает в романе М. Петросян атмосферу магического реализма. Заострение правдоподобия позволяет сформировать контраст с миром фантастическим, усилить его необычность. Тема болезни раскрывается в романе через мотив физического страдания: «Этой ночью меня будут пытать. Собственные кости <...>» [Петросян 2012, II, 263]. Кость, по Х.Э. Керлоту, символ жизни, «еврейское слово “luz” означает мандорлу, само дерево и его внутреннюю, скрытую



и неприкосновенную сущность <...> она символизирует веру в воскресение и сравнима с образом куколки, из которой появляется бабочка» [Керлот 1994, 267]. Герои в романе (подобно куколке бабочки) стоят на пороге взросления, метаморфоз, осуществления собственного предназначения, глубинного, не связанного с ограничениями болезни. В художественном мире произведения тема болезни оказывается средством романтизации, по логике которой романтическому герою нет места ни в одном из миров, пограничность, «зависание» между мирами (жизнью и смертью) является его уделом, на стене Дома о детях-инвалидах, «недолетевших» присутствует надпись: «Привет всем выкидышам, недоноскам и переноскам <...> всем уроненным, зашибленным и недолетевшим! Привет вам, “дети стеблей”» [Петросян 2012, II, 127]. Здесь возможна аллюзия на романтическую поэму У. Уитмена «Листья травы», в которой трава является символом невечности человеческой жизни и обновляемости человечества, единства человеческих судеб.

Социально-психологическая конкретика изображаемого в романе сочетается с элементами фантастики, присутствующей во снах героев, слухах, галлюцинациях. Герои романа верят в легенды и предания Дома, в присутствие «ходовков» и «прыгунов», пересекающих границы жизни и смерти, формируют ритуалы, одухотворяют природу и материальный мир: «Страсть жителей Дома ко всяким небылицам родилась не на пустом месте. Так они превращали горе в суеверия <...> Попади я сюда лет семь назад, может, и для меня общение с призраками было бы в порядке вещей» [Петросян 2012, I, 206]. Реалистическая достоверность и немотивированная фантастика выступают в произведении по отношению друг к другу как фон, способствующий гротескному выделению контрастирующих образов и характеристик, которое, в свою очередь, влечет за собою усиление воздействия на читателя, активизируя его усилия по восприятию текста. Правдоподобие в сочетании с фантастикой формируют двоемирие, ироническую художественную целостность, причудливый мир. Фантастика неявная, завуалированная (которую Жан-Поль Рихтер называет истинной: «Пусть чудо летит не как дневная и не как ночная птица, но как сумеречная бабочка» [Жан-Поль 1981, 76]), имеющая мотивировку, входит в роман наряду с волшебными элементами сказочной фантастики. Для произведения М. Петросян характерно диалектическое соотношение ценностных полюсов: реальное и воображаемое, толпа и личность, болезнь и здоровье, норма и отклонение, несвобода и свобода, смерть и жизнь. Преодоление опыта, связанного с «Домом», у персонажей по этой логике невозможно – он внутри каждого жителя как символ важного, уравнивающего начала, необходимого для движения и жизни. Волей судьбы предстающие для мира как дети-инвалиды, герои являют собою вочеловеченное страдание, выковывающее из них возвышающихся над миром обыденности людей и отчужденных от него, что соответствует формуле иронического модуса художественности: «дивергенция внутренней заданности бытия (“я”) и его внешней данности (событийной границы)» [Теория литературы 2004, 76].



Идеализировать жителей дома, как и очернять мир за его пределами невозможно, такова ироническая логика: «Ироническое отмежевание субъективного “я” от объективного “мира” имеет обоюдоострую направленность: как против безликой объективности жизни («толпы»), так и против субъективной безосновательности, безопорности уединенной личности» [Теория литературы 2004, 76].

Тема болезни (метаморфоз), таким образом, присутствует в символике заглавия романа (образ порождающего хаоса «дома, который построил Джек...»); связана на фабульном уровне с организацией художественного времени и пространства, хронотопом Дома; системой персонажей (детьми-инвалидами и одновременно благодаря и вопреки болезни сверхлюдьми), мифопоэтическим уровнем (архетипами Дома, корабля, чаши, утробы, тела) – архитектурой всего романа, формирующей ироническую целостность произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баишева К.В. Экзистенциальная традиция в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // XVIII Всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых, аспирантов и студентов в г. Нерюнгри, с международным участием, посвященная 25-летию со дня образования Технического института (филиала) СВФУ: Материалы конференции. Секции 4–7. Нерюнгри, 2017. С. 291–294.
2. Биякаева А.В. Бытовые и культовые действия персонажей как поведенческий кодекс в тексте магического реализма (на материале романа М. Петросян «Дом, в котором...» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. 2017. Т. 3 (69). № 1. С. 59–67.
3. Воронкова П. Е. Образы архетипа тени в произведении М. Петросян «Дом, в котором...» // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации. Сборник статей XIII Международной научно-практической конференции: в 4 частях. Ч. 1. Пенза, 2017. С. 301–308.
4. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
5. Истомина Д.А. «Дом, в котором...» М. Петросян как культовое произведение // Кризисный двадцатый век: парадоксы революционного кода и судьбы литературы. Сборник научных статей / отв. ред. Л.Г. Тютелова, Е.С. Шевченко. Самара, 2018. С. 207–212.
6. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
7. Лебедушкина О.П. «Дом, в котором...» Мариам Петросян как «итоговый текст десятилетия» // Филологический класс. 2011. № 25. С. 20–21.
8. Мабиногион. Волшебные легенды Уэльса / Изд. подгот. В.В. Эрлихман. М., 1995.
9. Мельник Д.А. Рассказывание историй в романе «Дом, в котором...» М. Петросян: смысловые уровни // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2013. Вып. 3. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_20743788_68092629.pdf (дата обращения 24.08.2018).
10. Оверина К. С. Визуальные образы в романе М. Петросян «Дом, в кото-



ром... // XLV Международная филологическая научная конференция. Тезисы докладов. Санкт-Петербург, 2016. С. 49–50.

11. Петросян М. Дом, в котором...: в 3 т. М., 2012.
12. Пропп В.Я. Русская сказка. М., 2000.
13. Русанова О.Н. Мотив в аспекте исторической поэтики // Вестник ТГПУ, 2006. Серия гуманитарные науки (Филология). Выпуск 8 (59). С. 120–126.
14. Рыбалко Т.Н. Литературная концепция детства в произведении М. Петросян «Дом, в котором...» // Теория и практика современной науки. 2017. № 6 (24). С. 738–743.
15. Соловьева Т. Дом vs. Наружность. О романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 169–180. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/3/so9.html> (дата обращения 24.08.2018).
16. Сонтаг С. Болезнь как метафора. Москва, 2016. URL: <https://mybook.ru/author/syuzen-sontag/bolezn-kak-metafora/read/> (дата обращения 16.12.2018).
17. Стихи Матушки Гусыни: сборник / Сост. К.Н. Атаровой. М., 2003.
18. Тамарченко Н.Д. Тема // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 262–263.
19. Теория литературы: в 2 т. Т. 1 / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004.
20. Федоров В.В. Кумулятивный принцип сюжетостроения в неклассической поэтике автореф. дис. ... к. психол. н. Тверь, 2011. URL: <http://cheloveknauka.com/kumulyativnyy-printsip-syuzhetostroeniya-v-neklassicheskoy-poetike> (дата обращения 12.01.2020).
21. Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
22. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_bez/01.php (дата обращения 21.11.2019).
23. Щеглов Ю.К., Жолковский А.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Щеглов Ю.К. Избранные труды. М., 2013. С. 37–79.
24. Юнг К.Г. Психология бессознательного. М., 1994.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Biyakayeva A.V. Bytovyye i kul'tovyye deystviya personazhey kak povedencheskiy kodeks v tekste magicheskogo realizma (na materiale romana M. Petrosyan "Dom, v kotorom...") [Everyday and Cult Actions of Characters as a Behavioral Code in the Text of Magical Realism (Based on the Novel by M. Petrosyan "A House in Which...")]. *Uchenyye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filologicheskkiye nauki*, 2017, vol. 3 (69), no. 1, pp. 59–67. (In Russian).
2. Lebedushkina O.P. "Dom, v kotorom..." Mariam Petrosyan kak "itogovyy tekst desyatiletiya" ["The House in Which..." Mariam Petrosyan as the "Final Text of the Decade"]. *Filologicheskiiy klass*, 2011, no. 25, pp. 20–21. (In Russian).
3. Mel'nik D.A. Rasskazyvaniye istoriy v romane "Dom, v kotorom..." M. Petrosyan: smyslovyye urovni [Storytelling in the Novel "The House in Which..." M. Petrosyan: Semantic Levels]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, Ser. 9*, 2013, Issue 3. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_20743788_68092629.pdf



(accessed 24.08.2018). (In Russian).

4. Rusanova O.N. Motiv v aspekte istoricheskoy poetiki [The Motive in the Aspect of Historical Poetics]. *Vestnik TGPU, Seriya gumanitarnyye nauki (Filologiya)*, 2006, Issue 8 (59), pp. 120–126. (In Russian).

5. Rybalko T.N. Literaturnaya kontseptsiya detstva v proizvedenii M. Petrosyan “Dom, v kotorom...” [The literary Concept of Childhood in the Work of M. Petrosyan “The House in Which...”]. *Teoriya i praktika sovremennoy nauki*, 2017, no. 6 (24), pp. 738–743. (In Russian).

6. Solov'yeva T. Dom vs. Naruzhnost'. O romane Mariam Petrosyan “Dom, v kotorom...” [House vs. Appearance. About the Novel by Mariam Petrosyan “The House in Which...”]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 3, pp. 169–180. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Baisheva K.V. Ekzistentsial'naya traditsiya v romane M. Petrosyan “Dom, v kotorom...” [Existential Tradition in the Novel by M. Petrosyan “The House in Which...”]. *XVIII Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya molodykh uchenykh, aspirantov i studentov v g. Neryungri, s mezhdunarodnym uchastiyem, posvyashchennaya 25-letiyu so dnya obrazovaniya Tekhnicheskogo instituta (filiala) SVFU: Materialy konferentsii. Sektsii 4–7* [18th All-Russian Scientific and Practical Conference of Young Scientists, Graduate Students and Students in Neryungri. Conference Proceedings. Sections 4–7]. Neryungri, 2017, pp. 291–294. (In Russian).

8. Voronkova P.E. Obrazy arkhetypa teni v proizvedenii M. Petrosyan «Dom, v kotorom...» [Images of the Shadow Archetype in M. Petrosyan's Work “A House in Which...”]. *Fundamental'nyye i prikladnyye nauchnyye issledovaniya: aktual'nyye voprosy, dostizheniya i innovatsii. Sbornik statey XIII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 4 chastyakh* [Fundamental and Applied Scientific Research: Actual Issues, Achievements, and Innovations. Collection of Articles of the XIII International Scientific-Practical Conference: in 4 parts]. Part 1. Penza, 2017, pp. 301–308. (In Russian).

9. Istomina D.A. “Dom, v kotorom...” M. Petrosyan kak kul'tovoye proizvedeniye [“A House in Which...” M. Petrosyan as a Cult Work]. *Krizisnyy dvadtsatyy vek: paradoksy revolyutsionnogo koda i sud'by literatury. Sbornik nauchnykh statey* [Crisis of the Twentieth Century: Paradoxes of the Revolutionary Code and the Fate of Literature. Collection of Scientific Articles]. Samara, 2018, pp. 207–212. (In Russian).

10. Overina K.S. Vizual'nyye obrazy v romane M. Petrosyan “Dom, v kotorom...” [Visual Images in the Novel by M. Petrosyan “A House in Which...”]. *XLV Mezhdunarodnaya filologicheskaya nauchnaya konferentsiya. Tezisy dokladov* [45th International Philological Conference. Abstracts of reports]. St. Petersburg, 2016, pp. 49–50. (In Russian).

11. Shcheglov Yu.K., Zholkovskiy A.K. K ponyatiyam “tema” i “poeticheskiy mir” [On the Concepts of “Theme” and “Poetic World”]. *Shcheglov Yu.K. Izbrannyye trudy* [Selected works]. Moscow, 2013, pp. 37–79. (In Russian).

12. Tamarchenko N.D. Tema [The Theme]. *Tamarchenko N.D. (ed.) Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 262–263. (In Russian).



(Monographs)

13. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of the Plot and Genre]. Moscow, 1997. (In Russian).

14. Foucault M. *Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epokhu* [The History of Madness in the Classical Era]. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_bez/01.php (accessed 11/21/2019). (In Russian).

14. Jean Paul. *Prigotovitel'naya shkola estetiki* [Preparatory School of Aesthetics]. Moscow, 1981. (In Russian).

15. Cirlot J.E. *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols]. Moscow, 1994. (In Russian).

16. *Mabinogion. Volshebnyye legendy Uel'sa* [Mabinogion. Magical Legends of Wales]. Moscow, 1995. (In Russian).

17. Propp V.Ya. *Russkaya skazka* [Russian Fairy Tale]. Moscow, 2000. (In Russian).

18. Sontag S. *Bolezn' kak metafora* [Illness as Metaphor]. Moscow, 2016. (In Russian).

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

20. Jung K.G. *Psikhologiya bessoznatel'nogo* [Psychology of the unconscious]. Moscow, 1994. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

22. Fedorov V.V. *Kumulyativnyy printsip syuzhetostroyeniya v neklassicheskoy poetike* [The Cumulative Principle of Plot Construction in Non-Classical Poetics]. PhD Thesis Abstract. Tver', 2011. (In Russian).

Рогова Евгения Николаевна, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры психологических наук социально-психологического института КеМГУ. Научные интересы: пост-модернистская литература, теория литературы, история зарубежной литературы, психология творчества, психологическое воздействие художественного произведения.

E-mail: evgeniarogova4505@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7040-0945

Яницкий Леонид Сергеевич, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры социологических наук социально-психологического института Кемеровского государственного университета. Научные интересы: литература XX века.

E-mail: leonid@kemsu.ru

ORCID ID: 0000-0001-8214-8225



Evgenia N. Rogova, Kemerovo State University.

Candidate of Philology, associate professor; Associate Professor, Department of Psychological Sciences, Socio-Psychological Institute. Research interests: postmodern literature, theory of literature, the history of foreign literature, the psychology of creativity, the psychological impact of a work of art.

E-mail: evgeniarogova4505@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7040-0945

Leonid S. Yanitskiy, Kemerovo State University.

Candidate of Philology, associate professor of the department of sociological sciences of the socio-psychological institute. Research interests: literature of the 20th century.

E-mail: leonid@kemsu.ru

ORCID ID: 0000-0001-8214-8225

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00105

О.А. Гримова (Краснодар)

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»

Аннотация. В статье рассматривается организация повествовательной структуры в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен». Текст анализируется как сложноорганизованный нелинейный нарратив, конструируемый с опорой на актуальный для средневековой литературы «принцип абстрагирования», описанный Д.С. Лихачевым. Следуя выводам ученого, мы видим суть названного принципа в стремлении увидеть конкретное, частное, вещественное как «производные» вневременного, вечного, невещественного. В романе есть фрагменты – фразы, ситуации, микросюжеты, – которые являются своего рода «эйдетическими» единицами, концентрирующими в себе как бы «программу», согласно которой будет развиваться сюжет. По аналогичному принципу строится и уровень презентации наррации. Читатель видит происходящее не только глазами Глеба, события даны не только в его кругозоре – точка зрения протагониста «корректируется» точкой зрения аукториального нарратора, как бы обобщающего видение героя-рассказчика. В статье рассматривается текстодеформирующий потенциал основной идеи романа – идеи о возможности прочтения жизненного текста как музыкального. Так один из законов конструирования музыкального произведения – полифония – становится основным принципом порождения произведения о музыканте. Значимая для романа концепция преодоления времени реализуется посредством соотношения актуального и контрфактуального сюжетов. Первый повествует о настоящем и прошлом, второй – о будущем, что свидетельствует о его позиционировании как иллюзорного, не заслуживающего тех надежд, которые на него возлагаются. В целом же, поэтику «Брисбена» определяет очень высокая степень присутствия «нероманных» элементов («готовый» герой, «монологическое» слово, «принцип абстрагирования»).

Ключевые слова: повествовательная структура; современный роман; Е.Г. Водолазкин; принцип абстрагирования; нарратор; контрфактуальный сюжет.

О.А. Grimova (Krasnodar)

Narrative Structure of E.G. Vodolazkin's Novel "Brisbane"

Abstract. The article examines the organization of the narrative structure of E.G. Vodolazkin's novel "Brisbane". The text is analyzed as a complex-organized non-linear narrative, constructed on the basis of the "abstraction principle" (the term of D.S. Likhachev), which is relevant for medieval literature. Following the conception of the scholar, we see the realization of this principle in the tendency to perceive the concrete and momentary as "derivatives" of generalized and eternal. There are fragments (phrases, situations, microplots) in the novel which are a kind of "eidetic" units, concen-



trating in themselves a “program”, according to which the plot will develop. The level of presentation of the narration is also built according to the same “abstraction principle”. The reader sees what is happening not only through Gleb’s eyes, events are given not only in his outlook – the protagonist’s point of view is “corrected” by the auctorial narrator’s point of view generalizing the vision of character. The article considers the text-modeling force of the main idea of the novel – the possibility of reading the life text as musical. So the law of construction of a musical work (polyphony) becomes the main principle of a text about a musician. The concept of time overcoming is realized through the correlation of actual and counterfactual plots. The first tells about the present and the past, the second – about the future, which is treated as illusory, not deserving that hopes that are placed on it. In general, the novel is characterized by a presence of “anti-novel” elements, one of which is “abstraction principle”.

Key words: narrative structure; modern novel; E.G. Vodolazkin; abstraction principle; narrator; counterfactual plot.

Последний из вышедших в свет романов Е.Г. Водолазкина обладает сложной нарративной организацией, общий принцип которой напоминает тот, согласно которому построен предшествующий «Брисбену» «Авиатор». Повествование в обоих случаях состоит из двух потоков, один из которых связан с прошлым героя / страны, а другой – с настоящим. Устройство обоих нарративных потоков подчеркнуто хроникальное: как в летописных сводах либо дневниковых записях, фиксируется год (день, месяц), отмеченный значимым событием. В обоих романах временные потоки движутся не параллельно, а навстречу друг другу. В романе «Авиатор» так преодолевается распадение «цепи времен» – дореволюционное прошлое встречается с настоящим, в пространстве сознания протагониста восстанавливается целостность исторического бытия страны. В «Брисбене» личностное прошлое, осмысленное как история успеха, встречается с травмирующим настоящим – у героя обнаруживается болезнь Паркинсона, в результате чего он вынужден закончить музыкальную карьеру. Так оформленные в разные «истории», разведенные на два потока, настоящее и прошлое главного героя взаимоосвещаются, становятся фоном друг для друга, вступают в ряд иных сложных смысловых взаимодействий, которые было бы интересно проанализировать в контексте размышления об усложнении уровня презентации наррации в современном романе.

«Формула» соотношения настоящего и прошлого (только не личностного, а абсолютного) дана уже в первом эпизоде романа. Со знаменитым гитаристом знакомится писатель Сергей Нестеров, пишущий под псевдонимом Нестор. Главный герой признает, что из всех произведений автора, им прочитано лишь одно – «*Повесть временных лет*» (курсив Е.Г. Водолазкина – О.Г.) [Водолазкин 2019, 10]. В повествовании о юности героя есть эпизод, когда, разыскивая в Москве возлюбленную, живущую на улице Правды, герой думал не столько об этой улице, сколько «о правде как таковой» [Водолазкин 2019, 125].

Как нам кажется, основной принцип, которому подчинена нарративная



организация романа, может быть описан при помощи понятия «абстрагирование» в том значении, которое придавал ему Д.С. Лихачев, анализируя поэтику древнерусского текста. Оценивая описываемое с точки зрения вечного, древнерусский книжник видел в текущей современности ее эйдетические корни, а потому предпочитал описывать происходящее не исходя из его сиюминутных примет (конкретизирующая дескрипция), а возводя к идеалу-образцу, абстрагируя, стремился «найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, “невещественное” в вещественном» [Лихачев 1979, 84–85].

Внероманный по своей сути, принцип абстрагирования определяет, как нам кажется, художественное мышление Е.Г. Водолазкина. Так, сходным видением мира наделен протагонист, видящий в Пушкине не столько реальную личность, сколько «плод русской фантазии, прекрасную мечту народа о самом себе» [Водолазкин 2019, 192]. Исходя из похожей концепции, повествователь оценивает уникальный музыкальный дар Глеба – умение дополнять голосом гитарную партию: голос интерпретируется как эйдос музыки, «восстанавливающий» то, что было открыто композитору, но не было им воплощено в конкретном творении.

Интересно наблюдение Д.С. Лихачева о том, что смысловые зоны конкретного и обобщающего его абстрактного в древнерусском тексте обслуживались разными функциональными стилями языка – соответственно, разговорным и книжным [Лихачев 1979, 85]. Водолазкин прибегает к похожему приему, заставляя героев обращаться к украинскому там, где необходимо генерализующее, подводящее итог, расставляющее окончательные акценты слово. Так, дед Мефодий, парирующий суждение Глеба о том, что если умирать, то не стоит учиться музыке, вопросом «А якщо не вмирати?» [Водолазкин 2019, 145], предстает в романе практически сказочным персонажем: «<...> взмахи его рук рождали прежде невиданное. Как из рукава Василисы Премудрой, возникла небольшая церковь у Голосеевского леса, а в ней отец Петр» [Водолазкин 2019, 145].

Носителями такого «монологического», «готового» слова [Бахтин 1975, 477] оказываются, как правило, герои, выведенные во внебытовую сферу, не связанные с повседневным течением жизни протагониста: помимо деда Мефодия, это отец Глеба Федор, духовник главного героя отец Георгий, патер Петер, душевнобольной Франц-Петер и многие другие. В контексте темы нашего исследования значимо, что принцип абстрагирования формирует не только стилистическую, но и нарративную структуру рассматриваемого произведения – как рассказываемую историю, так и способ ее презентации. В романе есть фрагменты – фразы, ситуации, микросюжеты, – которые являются своего рода «эйдетическими» единицами, концентрирующими в себе как бы «программу», согласно которой будет развиваться сюжет и нарративная структура текста. Так, фраза Франца-Петера «жизнь есть долгое привыкание к смерти», которая изначально совершенно не вписывается в контекст беседы, в которой возникает, оказывается смысловой моделью множества эпизодов романа: напевает похоронный



марш, «привыкая к смерти», соседка Яновских Евдокия; руководствуясь этим же мотивом, Ремо Джадзотто пишет «Адажио»; да и все эпизоды, когда главный герой слышит «сигнальные звончки небытия» (М. Степанова), сталкиваясь с потерей чувствительности пальцев, а затем с травмой кисти, предвещающими финальное несчастье, можно рассматривать как сюжетные «варианты» названного выше инварианта.

Роль инварианта может играть не только фраза, но и ситуация. Так, для романа значима ситуация нахождения на грани света и тьмы. В начале романа Егор, пасынок Федора, учит своих дворовых друзей, что такая диспозиция – самая удачная при игре в прятки. Далее практически весь его жизненный сюжет – от возможного убийства владельца «Жигулей» до участия в революционных событиях на Украине и смерти – может быть описан этой формулой. То, как Вера в первый раз выходит на сцену, – подойдя к неосвященной области, Глеб выпускает ее руку, и дальше ей предстоит идти одной – моделирует сцену ее ухода из жизни.

В данном контексте особенно значима финальная сцена романа. Это пересказанное главным героем воспоминание, входящее в текст как ответ на вопрос о том, что «было бы существенно для рассказа о его жизни и творчестве» [Водолазкин 2019, 410]. Герою видится страшный спуск, который совершает Ирина, держа его, маленького ребенка, на руках: «Мать тяжело дышит. Ладонью закрывает от ребенка пропасть. Раз за разом их окутывает дым, а неизвестная стоит над обрывом как впередсмотрящий» [Водолазкин 2019, 411].

Перед нами, очевидно, картина («фреска» – говорит о ней герой), метафоризирующая человеческую жизнь – пугающее «движение вниз» (ведь «нужно, в общем, именно туда, других путей не предвидится» [Водолазкин 2019, 411]), совершаемое в постоянном присутствии «незнакомой женщины», смерти. По сути, путь Глеба-человека, развернутый в романное повествование, является сюжетным воплощением этой «фрески». Неслучайно обе линии повествования (и о взрослом герое, и о маленьком) начинаются одинаково – описанием неудачи. Глеб-мальчик проваливает импровизированный экзамен, устроенный ему отцом, взрослый – не справляется с тремоло на одном из концертов и начинает подозревать, что болен. Заданная модель не распространяется на описание пути Глеба-музыканта, здесь, скорее, доминирует символика взлета, полета (герой неслучайно именует себя «авиатором»), противопоставленная символике движения в пропасть. Таким образом, финальная «фреска» и моделирует повествование, и преодолевается им: если личность разворачивает свое бытие только в сфере «человеческого», ее путь – неизбежный спуск вниз, изменить этот вектор возможно, лишь став творцом.

По принципу «абстрагирование – конкретизация» организован не только уровень рассказываемой истории, но и уровень презентации наррации. Повествование строится как чередование фрагментов, принадлежащих двум разным последовательностям. Одна из них – перволичное повествование, которое ведет Глеб Яновский с того момента, как начал



подозревать, что болен. Вторая цепочка фрагментов – третьеличное повествование о становлении музыканта, принадлежащее, вероятно, ему самому, оценивающему пройденный путь, а потому описывающему себя как «другого». Так, фрагменты, составляющие обе последовательности, объединены сходной манерой повествования, когда нарратор не просто являет читателю эпизод из прошлого, а как бы попутно заново оценивает, взвешивает его, убеждаясь в справедливости высказанных суждений либо в том, что изложенное не могло пойти по другому сценарию: «Он приехал, чтобы предложить Глебу прогулять уроки. Это было предложение, от которого невозможно, ну да, отказаться...» [Водолазкин 2019, 76]. Фокализатором здесь – как и в большинстве фрагментов – является главный герой. Наряду с этим обе повествовательные линии содержат эпизоды, транслирующие точку зрения явно более широкую, чем та, которой обладает протагонист. Например, в повествовании о становлении героя эпизод обсуждения Федором и Галиной дальнейшей судьбы Егора, который попытался убить брата, приведен в таких подробностях, которые просто не могли быть известны Глебу-ребенку, не присутствовавшему при разговоре. В сюжет о современности входит фрагмент, где Глеб и лечащий врач Веры поют в клинике, при этом «издалека, с улицы Ам Блютенринг, доносится партия рояля» [Водолазкин 2019, 388], которая, безусловно, не может быть услышана ни одним из действующих лиц сцены. Музыка «доносится» до слуха некоего «третьего», который «генерализует» видение героя-рассказчика, как бы «дописывает» недостающее.

Если рассматривать роман с точки зрения принципа абстрагирования, то и уровень рассказываемой истории, и уровень презентации наррации можно увидеть как экспликацию неоднократно высказываемой центральными персонажами мысли о взаимообусловленности «текста жизни» и текста музыкального: с одной стороны, музыка является «производной» жизненного пути музыканта [Водолазкин 2019, 23], с другой стороны, этот путь разворачивается по музыкальным законам. Так, повествование включает в себя нотную партитуру песни, сочиненной Верой, – музыка представлена как текст – и в то же время сюжет и его презентация организованы по законам полифонии (причем не столько в бахтинском, сколько в специфически музыкальном смысле) – текст становится музыкой.

Как сформулировано в самом романе, полифония – такая организация музыкального произведения, когда одна и та же тема звучит в разных голосах, причем как в форме повтора («канон»), так и развиваясь [Водолазкин 2019, 160]. В тексте, организованном по законам полифонии, читатель сталкивается с ситуацией, когда в двух соседних фрагментах, принадлежащих разным повествовательным линиям («детской» и «взрослой») рассказывается о семантически идентичных событиях. Так, сцена, в которой заболевает Глеб-ребенок, размещается рядом со сценой, в которой Глеб-взрослый узнает, что страшный диагноз подтвердился. Подобные событийные «синонимы» связывают высокие / трагические микросюжеты с комическими. Например, концерты Глеба, которые воспринимаются



зрителями как откровение, оказываются «зарифмованными» с концертами криминального авторитета Ивасика, вынужденного доплачивать зрителям за внимание к своему творчеству. И самый высокий «титул» героя – «виртуоз» – также «транспонируется» в обыденно-комическую «тональность», сохраняя, впрочем, трагическую подсветку: когда герой, уже потерявший способность играть на гитаре, ловко пересаживает рыбок из аквариума в банку, жена называет его «виртуозом».

Текстомоделирующей становится не только высказываемая несколькими героями идея о взаимоконвертируемости жизни музыканта и музыки, но и идея о молчании как идеальном завершении пути музыканта. Эта идея, озвученная в воображаемом диалоге с матерью, предопределяет не только финал сюжета о становлении героя (на своем последнем концерте Глеб не может воспроизвести ни звука), но и способ завершения презентации наррации. В финальном фрагменте романа – «P.S.» – повествование ведет нарратор, в кругозор которого не входит содержание сознания протагониста: «С тех пор Яновские недоступны. Они не подходят к телефону и не отвечают на письма. Когда упоминания о них прочно соединяются со словом *исчезновение*, они внезапно появляются на публике» [Водолазкин 2019, 408]. Если в основной части романа голос либо хотя бы точка зрения героя неизменно присутствовали в повествовании, то в финале героя как субъекта говорения и видения также постигает молчание.

Такой финал связан с еще одной значимой идеей романистики Водолазкина, реализованной и в рассматриваемом тексте, – идеей выхода из времени в вечность. Болезнь главного героя, фактически аннулирующая его личностные и профессиональные перспективы, должна «научить» его фокусироваться не на временном, а на вечном. Эту идею развивает в диалогах с внуком Мефодий: «С точки зрения вечности нет ни времени, ни направления. Так что жизнь – это не момент настоящего, а все прожитые тобой моменты. Глеб: ты говоришь о настоящем и прошлом, но молчишь о будущем – так, будто его нет. Мефодий: а его действительно нет. Ни в один из моментов. <...> Будущее – это свалка фантазий. Или – еще хуже – утопий: для их воплощения жертвуют настоящим» [Водолазкин 2019, 399]. Слово бы продолжением этого голоса является голос другого «нероманного» героя, отца Нектария: «Будущее легко отнять, потому что его не существует. Это всего лишь мечтание. Трудно отнять настоящее, еще труднее – прошлое. И невозможно, доложу я вам, отнять вечность» [Водолазкин 2019, 405].

Нарративной «конкретизацией» этой идеи становится такая организация повествования, при которой нарративам о настоящем и прошлом противопоставлен нарратив о будущем. Первые два – актуальны, если обратиться к терминологии М.-Л. Рьян [Ryan 2019, 65], то есть представлены читателю как реальность, «по-настоящему» разворачивающаяся в диегетическом мире текста, последний же – контрфактуален, разворачивается только в сознании персонажей.

Таким контрфактуальным повествованием о будущем становится сю-



жет о Брисбене. Фрагменты этого сюжета сначала входят в текст как экспликация мечты Ирины, матери Глеба, которая страстно желает переехать в австралийский город. Затем, когда мать погибает (читатель узнает об этом в финале романа), сюжет о Брисбене становится содержанием сознания протагониста, который, ведя воображаемые диалоги с Ириной, приходит к осознанию и принятию происходящего с ним. То, как функционирует в романе контрфактуальный сюжет о Брисбене, транслирует авторскую концепцию времени и временного.

Если в начале повествования Брисбен как материализация человеческой мечты, перенесения ценностного центра своего существования в будущее, коннотируется в основном позитивно («Рай»), то постепенно сюжет о Брисбене начинает наделяться новыми – негативными – коннотациями. Это уже не только райское место, но и материк, на который сослали каторжников. Важна также и идея иллюзорности, которая начинает связываться с образом таинственного континента ближе к финалу книги: «Смотри, здесь пишут, что Австралии нет <...>. Ее придумали в Англии, когда массово казнили осужденных. Чтобы родственники не подняли бунт, им говорили: дескать, так и так, отправлен в Австралию. Поди проверь, в Австралии он или нет... <...> Ты все еще веришь, что Австралия существует?» [Водолазкин 2019, 351]. Этот же смысл возникает еще в эпиграфе – цитате из записок Джеймса Кука (чьим полным тезкой оказывается жених матери главного героя): “There is a reason to imagine that a continent, or land of great extent, may be found to the southward of the track of former navigators” [Водолазкин 2019, 7]. Лексема “imagine”, переведенная в авторской сноске как «предполагать», означает главным образом «воображать», «представлять». Так в роман вводится важная корреляция актуального и контрфактуального как действительного, связанного с настоящим и прошлым, и иллюзорного, несуществующего, связанного с будущим.

Если смотреть с этой точки зрения, сюжет о Брисбене может быть соотнесен с другими контрфактуальными сюжетами романа, построенными идентично: герой представляет себе развитие конкретной ситуации, являющейся частью актуального сюжета, и затем эта ситуация развивается совсем иначе. Так, Глеб, планируя произвести впечатление на отца своей игрой, в действительности не может извлечь и звука – из-за прохладного ветра пальцы музыканта утратили чувствительность. Мать Глеба связывает с Брисбеном мечту о начале нового этапа жизни, сам гитарист мечтает о продолжении своего пути в музыке, его комический двойник Бергамот – о славе, душевнобольной Франц-Петер – о встрече с воображаемым другом и т.д. Сфокусированность на будущем у протагониста столь сильна, что его восприятие показано через особого рода оптику: иногда моменты настоящего превращаются для него в прошлое (и тогда он буквально видит перед глазами выцветший черно-белый снимок), потому что герой проектирует, как он будет видеть эту ситуацию из будущего, когда она превратится в воспоминание: «Глядя на черную громаду моста, он понимал, что эти ночи запомнятся навсегда, и сердце его сжималось от будущих воспо-



минаний. Знал, что вспомнит клетчатую скатерть с кругом, оставленным запотевшей кружкой, расшатанные венские стулья, громкое чоканье и хохот в зале. Лет, например, через тридцать – все ли они будут хохотать? И если да, то – где?» [Водолазкин 2019, 211]. Такая футуроцентричная оптика обесценивает настоящее и связанное с ним прошлое, не вписывается в ориентированную на вневременное, вечное систему координат прецедентной картины мира, определяющей природу и масштаб того, что является событийным в данном тексте. В читательском восприятии два временных плана (о чем мечтал герой – что получилось) оказываются постоянно соотношенными, и результаты этой соотношенности свидетельствуют о некоем «запрете на будущее»: Ирина не попадает в Брисбен, Глебу приходится завершить музыкальную карьеру, Бергамот оказывается в тюрьме, а Франц-Петер умирает. Аналогично соотношены актуальный и контрфактуальный сюжеты еще в одной недавно вышедшей книге – романе Д. Глуховского «Текст»: надежда на спасение появляется у героя, когда он придумывает побег в Колумбию (сюжет о Колумбии также развернут как контрфактуальный), однако ему не удается осуществить разработанный план, в результате чего Илья гибнет [Глуховский 2020].

Очевидно, что «запрет на будущее», невозможность создания его позитивного образа, репрезентированные противостоянием действительно происходящего и воображаемого, глубоко симптоматичны для сознания современного человека. Может быть, это именно тот источник экзистенциальной тревоги, который обуславливает столь высокую степень актуальности мифогенных повествований в современной литературе, нарративов, событийность которых задается прецедентной картиной мира [Тюпа 2016, 81], романов, наращивающих степень присутствия нероманных элементов (средневековый «принцип абстрагирования», «монологическое» слово, «готовый» герой) в своей структуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Водолазкин Е.Г. Брисбен: роман. М., 2019.
3. Глуховский Д.А. Текст: роман. М., 2020.
4. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
5. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016.
6. Ryan M.-L. From possible worlds to storyworlds: on the worldness of narrative representation // Possible worlds theory and contemporary narratology. Lincoln; London. 2019. P. 32–74.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Ryan M.-L. From possible worlds to storyworlds: on the worldness of narrative representation. *Possible worlds theory and contemporary narratology*. Lincoln; Lon-



don, 2019, pp. 32–74. (In English).

(Monographs)

2. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975. (In Russian).
3. Likhachev D.S. *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of the Old Russian literature]. Moscow, 1979. (In Russian).
4. Тюпа В.И. *Vvedeniye v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, 2016. (In Russian).

Гримова Ольга Александровна, Кубанский государственный университет. Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики. Научные интересы: современный русский роман, жанрология, нарратология.

E-mail: astra_vesperia@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0691-1078

Olga A. Grimova, Kuban State University.

Candidate of Philology, Associate Professor in Department of Russian Literature, Theory of Literature and Criticism. Research interests: modern Russian novel, theory of genres, narratology.

E-mail: astra_vesperia@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0691-1078

Литература народов России
Literature of the Peoples of Russia

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00106

И.В. Булгутова (Улан-Удэ)

**МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА СЮЖЕТА
О БАЛЬЖАН-ХАТАН В БУРЯТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Аннотация. В статье прослеживается процесс мифологизации исторической личности в бурятской художественной традиции на примере образа легендарной прародительницы хори-бурят Бальжан-хатан. Закономерности героизации и сакрализации исторического лица выявляются при исследовании мотивной структуры произведений. Легендарное осмысление образа в народном сознании начинается с мифологического толкования обстоятельств трагической гибели Бальжан-хатан. В названиях ландшафтных объектов: озера Бальзино, горы Голова Бальжан, местностей Тогоото (Котел), Алтан Эмээлтэ (Золотое седло), – закрепились имя, части тела и вещи, принадлежащие героине. В сюжете произведений о Бальжан-хатан выявляется мифологический характер мотивов превращения, предвидения будущего, разрубания, воскресения и возвращения. Выявляются особенности сюжетно-композиционной структуры в дореволюционном памятнике «Повесть-легенда о Бальжан-хатан», определяется роль гендерной проблематики в нем. Рассматривается логика художественного осмысления образа исторической личности в драме Д. Эрдынеева «Бальжан-хатан», в которой создается эпически цельный характер героини. В романе В. Гармаева «Десятый рабджун» выявляется намеченная автором тенденция демифологизации образа Бальжан-хатан. Логика героического осмысления обуславливает в конечном итоге создание авторского мифа. Мифологизация Бальжан-хатан в художественном слове закономерна и обоснована ее ролью в историческом самоопределении бурятского народа.

Ключевые слова: мифологизация истории; героический образ; легендарный сюжет; мифологические мотивы.

I.V. Bulgutova (Ulan-Ude)

**The Mythological Semantics of the Balzhan-Khatan Story
in Buryat Literature**

Abstract. The article traces the process of mythologizing a historical figure in Buryat literary tradition, using an example of Hori-Buryat legendary ancestor image, the character of Balzhan-Khatan. The study of the story motif structure reveals the regularities of glorification and sanctification of the historical figure. The legendary in-

terpretation of the image in the people's consciousness begins with the mythological interpretation of Balzhan-Khatan's tragic death circumstances. The names of some landscape objects in Buryatia (lake Balzino, mountains Balzhan's Head, localities Togooto (Boiler), Altan Emeelte (Golden saddle), etc.) personified her name, her body parts and things the heroine owned. The article explores the mythological nature of such literary motifs as transformation, foreseeing the future, cutting, resurrection and return, used in the plots of Balzhan-Khatan stories. The author of the article analyzes the features of the plot and the composition, defines the representation of gender issues in the story written before 1917 and titled "A Long Story and Legend about Balzhan-Khatan". Moreover, the author of the article looks at the logic of literary interpretation of the historical figure image unfolding in D. Erdynееv's drama "Balzhan-Khatan", in which the character of the heroine is created in an epic and integral way. V. Garmaev's novel "The Tenth Rabjun" reveals the author's tendency to demythologize the image of Balzhan-Khatan. The logic of comprehending Balzhan-Khatan in a heroic way eventually results in creating his own myth by the author. The process of mythologizing Balzhan-Khatan in the works of literature is natural, and it is justified by her role in historic self-determination of Buryat people.

Key words: mythologizing history; heroic image; legendary story; mythological motifs.

Мифологизация истории в литературе – процесс сложный и неоднозначный, связанный с эстетическими закономерностями возникновения и реализации художественного вымысла. Материал бурятской литературы дает возможность проследить процесс интерпретации исторических событий по логике фольклорно-мифологического сознания, по пути героизации личности. Так, имеется ряд исторических, фольклорных памятников и литературных произведений, посвященных легендарной прародительнице бурят Бальжан-хатан. В бурятском литературоведении героический образ Бальжан-хатан всесторонне исследуется в монографии Б.Д. Баяртуева «Предыстория литературы бурят-монголов» [Баяртуев 2001], в которой дается герменевтическое толкование легендарного материала, в связи с преданиями о Бальжан-хатан высказываются важные положения о зарождении литературного сознания. В исследовании бурятских фольклористов на примере устных рассказов и преданий сделана попытка проследить процессы мифологизации и историзации образа Бальжан-хатан с преимущественным вниманием к исторической составляющей [Цыбикова, Дампилова 2020]. Мотивный анализ литературных произведений, раскрывающих образ Бальжан-хатан, дается в нашей статье впервые.

Бальжан-хатан – историческая личность, жившая на рубеже XVI–XVII веков, ее трагическая судьба нашла свое отражение во многих бурятских летописях. Б.Д. Баяртуев, рассмотрев летописи Т. Тобоева, В. Юмсунова, Ш.-Н. Хобитуева, А. Саагиева, приходит к следующему выводу: «Все авторы летописей едины в следующем: 1. В конце XVI – начале XVII в. состоялся исход хоринцев из Монголии. 2. Это событие совпадало с возвышением маньчжуров. 3. Некто Бальжан хатун была отдана замуж за



сына солонгутского (маньчжуро-корейского) сановника, батора хана Бубэй-Бэйлэ Дай-Хун тайжи. 4. Бубэй-бэйлэ батор хан, Дай-Хун тайжа, Бальжан хатун – исторические личности. 5. Бальжан хатун была убита по приказу Бубэй-Бэйлэ хана. 6. После смерти Бальжан хатун хоринцы бежали к Хухульбийским горам, а далее – к Онону и на северо-запад к Байкалу. 7. Бубэй-Бэйлэ хан после смерти своей первой жены женился на молодой женщине, которая стала причиной раздора между отцом, сыном и невесткой. 8. Исход хоринцев и смерть Бальжун хатан нашли отражение во всех летописях хори-бурят как основное событие конца XVI – начала XVII в., ставшее причиной поддержки политики пришлых русских» [Баяртуев 2001, 158].

Образ Бальжан-хатан остался в памяти бурятского народа как образ героической женщины – предводительницы племени. Как известно, «основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, разворачивается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденберг 1997, 223]. Слово «хатан» в имени героини обозначает ее высокий социальный статус, это почтительное обозначение царицы, ханши, госпожи. В истории жизни Бальжан-хатан, выданной замуж на чужбину, переломный момент – ее решение об откочевке в другие от владений свекра пределы, ставшее судьбоносным для всего племени, – решение не бесправной невестки, а женщины с чувством собственного достоинства. Поводом для бегства Бальжан-хатан с мужем и со своими данниками становится внутрисемейный конфликт, отразивший сложившиеся патриархальные представления о роли женщины в обществе. Протест против установленных норм и принимаемая Бальжан-хатан ответственность за свои решения находятся у истоков героизации ее образа. В летописи под названием «Бальжан хатанай туужа» (Повесть о Бальжан-хатан) раскрываются обстоятельства гибели героини, ставшие основой для последующей мифологизации: «<...> преследователи убили ее, отрезав правую грудь, голову оставили в местности, похожей на голову, и руки, ноги также расчленили, и конскую упряжь разбросали по частям. На месте, где отрубили голову, до сих пор есть гора Голова Бальжан. Там, где оставили ее украшения, местность Алтан Ёдорто. Там, где оставили котел, – местность Тогоото (Котел). Там, где оставили ее седло, – местность Алтан Эмээлтэ (Золотое седло)» [Буриадай түүхэ бэшэгүүд 1992, 222–223] (здесь и далее перевод с бурятского наш – И.Б.). Мифологический характер мотива превращения в сюжете о Бальжан-хатан очевиден, причем можно выделить несколько его вариаций: Бальжан-хатан сама еще при жизни обладает даром превращения. Так, прячась от погони, *превращается в снег, в воду*, после мученической гибели она на уровне телесном *превращается* в природные объекты, сливаясь с ландшафтом края, как бы *воскресая* в новом качестве. Обстоятельства самой гибели героини, которой отрезали грудь, лишая по приказу Бубэй-Бэйлэ хана атрибута ее женской сущности,



отразились в предании о молочно-белой воде озера Бальзино, названного по имени героини. Фиксация исторических событий происходит по ассоциативной метонимической логике мифомышления: грудь – молоко – белая вода – озеро. Как известно, «упрощающая, схематизирующая энергия мифа оборачивается своего рода *редукцией* предмета обозначения: миф запечатлевает существенную для него грань объекта взамен его многоплановости, объемности, целостности, т.е. прибегает к своего рода *синекдохе*. В составе поэтики мифа значимо соединение (синтезирование) начал гиперболы и синекдохы. Это соображение может быть подтверждено рассмотрением мифов о литературных героях» [Хализев 2002, 14–15].

Ни в одном из источников не содержится объяснения деталей казни Бальжан-хатан, хотя, возможно, именно мотив рассечения, разрубания и находится в основе мифологизации данного образа. В.Я. Пропп отмечает, что «разрубание, растерзание человеческого тела играет огромную роль в очень многих религиях и мифах <...>» [Пропп 1986, 95]. По мнению исследователя, мотив разрубания в мифологии разных народов обуславливает то, что герой в дальнейшем воскресает в новом качестве и становится предметом культа.

В истории Бальжан-хатан выражением сакрализации образа становится мотив ее превращения в элементы ландшафта, он сохраняется во всех легендах и впоследствии реализуется и в литературных произведениях. Возникновение этого фантастического по своей сущности мотива связано, на наш взгляд, с переживанием мученической гибели героини, уготованной ей роли жертвы, которая в коллективном бессознательном воспринимается как непереносимое условие дальнейшей сакрализации. Превращение становится своеобразным спасением-воскресением, но уже в коллективном сознании, в народной памяти. Сами обстоятельства казни трансформируются в ряд художественных деталей, связанных с образами парной воды и грудного молока.

Устойчивыми мотивами, возникающими в связи с осмыслением исторического персонажа Бальжан-хатан в народном сознании по пути сакрализации, становятся мотивы предвидения будущего, прорицания и предвосхищения событий. В сюжете дореволюционного произведения Зоригтын Жалсарая «Повесть-легенда о Бальжан хатун» делается акцент на жизни героини до замужества. По мнению Б.Д. Баяртуева, в данном случае «речь идет об одном из первых памятников собственно бурят-монгольской оригинальной литературы...» [Баяртуев 2001, 165].

С самого начала в произведении разворачивается мотив предвидения будущего – с вещающего крика птицы, который воспринимается героиней как плохой знак еще до того, как становится известно о предстоящем сватовстве за сына Бубэй Бэйлэ хана. Обращает на себя внимание в «Повести-легенде» своеобразная «перестановка» или же перетасовка хронологического порядка событий. Так, конфликт со свекром Бубэй Бэйлэ ханом, разворачивавшийся в сложном переплетении различных политических интересов непосредственно перед гибелью героини, в финале истории ее жизни, в



произведении отнесен к периоду, когда Бубэй Бэйлэ хан только приехал к родителям Бальжан, чтобы сватать ее за своего сына Дай-хун тайжи. Суть происшедших в истории реальных событий передается метафорически: у истоков конфликта своевольное требование Бубэй Бэйлэ выразить ему почтение подношением конской головы, которое было выполнено родителями Бальжан, но, как выясняется впоследствии перед отъездом гостей, в жертву был принесен собственный конь Бубэй Бэйлэ. По мнению Ю.В. Шатина, в эпическом сюжетном построении «метафора подчеркивает, что единичное событие, даваемое в фабуле, не универсально, оно – реализация некоей мыслимой множественности, одно из ее возможных проявлений» [Шатин 1991, 146]. Таков образ жертвы и жертвоприношения в этом произведении, в этом отражается закон дубликации эпического сюжета, как известно, главная жертва в этой истории сама Бальжан хатан.

Расшифровка сюжетной метафоры «неосознаваемой / осознанной жертвы», на наш взгляд, возможна в контексте проблематики произведения, а именно при обращении к проблеме взаимоотношения полов, положения женщины в обществе, которая проходит через все произведение. С самого начала, узнав о предстоящем замужестве, Бальжан говорит отцу о своей доле: «Не устраивайте из-за меня торга, вы не должны брать за меня какое-либо имущество!» [Бурядай түүхэ бэшэгүүд 1992, 213]. Из уст отцовского друга звучат слова об обычаях и нравах Бубэй Бэйлэ хана, о принятом у чужого племени пренебрежительном отношении к женщинам, которых даже не считали в составе подданных. Бальжан, ставшая впоследствии предводительницей рода хори-бурят, отстаивает права и важность роли женщины в мироздании в целом: «Если бы на небе не было солнца, на земле не росли бы цветы и травы. Если бы в доме не было женщины, не было бы детей, и потомства, и семьи. И прекратился бы род людской, а человек – краса вселенной» [Бурядай түүхэ бэшэгүүд 1992, 213]. В произведении раскрываются цельный, независимый характер героини, ее способность к самостоятельным суждениям, что, возможно, и противоречило установившимся патриархальным обычаям. Претензия Бубэй Бэйлэ хана к Бальжан в том, что на праздничном пиру сватовства к ней съели его коня, на котором он приехал – метафора, за которой завуалированы причины конфликта вообще, то есть то, что случилось позже, в дальнейшем. Очевидно, что в национальной символике конь метонимически соотносится с всадником, олицетворяя мужское начало. В логике мифологического времени существенна повторяемость каких-либо вещей и явлений, в случае же с человеческим характером этот повтор становится проявлением его сущности. В ответ на обвинение Бубэй Бэйлэ хана в преступной краже его коня, ставшего угощением для него же самого, Бальжан напоминает о его неблагоприятном прошлом в связи с его предыдущей попыткой женить своего сына Дай-хун тайжи: «Не правда ли то, что вы отобрали у своего сына Дай-хун тайжи его невесту – восемнадцатилетнюю красавицу дочь Хулэр нойна, чтобы сделать своей женой? Ваш этот бесчестный поступок можно уподобить только скотскому поведению» [Бурядай түүхэ бэшэгүүд 1992,



215]. В этом моменте сюжета «Повести-легенды о Бальжан хатун» можно усмотреть своеобразный «ключ» и ответ на вопрос, в чем же были причины конфликта – это протест Бальжан-хатан, основанный на отстаивании значимости роли женщины, против установившихся в брачно-семейной сфере патриархальных отношений.

В «Повести-легенде» мотив знания прошлого героев соотносится с мотивом предвидения будущего. Героиня еще в девичестве «знает» и предвидит свою трагическую судьбу жертвы чужой воли и интересов. Именно в таком контексте объяснима художественная деталь – ее просьба к своим родителям не проливать крови живых существ и не готовить на предстоящем свадебном пиру угощения из мяса – это неприятие кровавой жертвы живых существ по закону зеркальной симметрии отражает будущее «разрушение» ее тела, принесение в жертву самой героини. Мотив предвосхищения будущего определяет «перенос» отдельных деталей из будущего героини к моменту рассказывания, к подобным эпизодам относится такая деталь, как грудное молоко, неразрывно связанная с образом Бальжан-хатан, по преданию, превратившейся после казни в озеро с молочно-белой водой. Этот момент также отнесен ко времени до замужества героини. Так, провожая дочь, мать Бальжан говорит: «Когда девушка выходит замуж и уходит из отцовского дома, она должна отвесть материнского белого молока, лучшую часть белой пищи, поэтому ты должна попробовать его» [Бурядай түүхэ бэшэгүүд 1992, 218–219]. В ответной речи Бальжан также всплывает эта деталь предвестием обстоятельств будущей гибели героини: «Дорогая мама, не жалея сна своего вскормившая меня вкусным молоком своей груди, к вам ласково обращаюсь, вас жалея» [Бурядай түүхэ бэшэгүүд 1992, 219]. Детали и элементы предания начинают функционировать сами по себе в «свободном» времени народной памяти. «Повесть-легенда о Бальжан хатун» Зоригтын Жалсарая (Бальжан хатан тухай туужа домог), таким образом, представляет собой оригинальное произведение со своим толкованием произошедших исторических событий. Зарождающийся историзм мышления, на наш взгляд, проявляется в показе изменения роли женщины в жизни традиционного общества, в изменении самой парадигмы. Несомненно, авторское сочувствие на стороне героини, которая не примиряется с установившимся бесправием женщины в семье и социуме. В произведении создан цельный женский образ в различных его ипостасях: это любимая дочь в родительском доме и невестка, просватанная на чужбину, но уже на этом этапе она имеет собственное мнение и морально-нравственные принципы. Это произведение, в котором допускается употребление имени Бальжан без обозначения ее социального статуса словом «хатан», так как изображается жизнь до замужества. В сюжете данного произведения реализован мотив предвосхищения известных, сохранившихся в легендарном сознании событий и фактов, что является отражением мифологического времени, замкнутого на определенном ряде событий. Знание всей истории позволяет не изображать трагический финал судьбы Бальжан-хатан, приводятся лишь последние слова героини, в



которых критикуются нравы патриархального общества.

В драме Д. Эрдынеева «Бальжан-хатан» рассматривается жизнь героини в период замужества, обычаи, установившиеся при дворе Буубэй Бэйлэ хана. «По жанру "Бальжан-хатан" – эпическая драма. В ее центре характер эпический, как бы вырубленный из единого куска. Д. Эрдынеев не ставит своей задачей показать процесс душевного развития, созревания героини, этот процесс отсутствует и в легенде. Бальжан-хатан – характер внутренне цельный, всегда верный своей правде» [Найдаков 1987, 218].

Автора интересует борьба разных политических сил, судьба племени хори – данников Бальжан-хатан, самоопределение которого происходит перед лицом маньчжурской угрозы. Вводится фигура сказителя-певца, обладающего знанием всего хода событий. Именно здесь прослеживается трансформация эпического сюжета – в появлении повествовательного начала в драме. Образ Бальжан-хатан раскрывается по пути героизации, это величественный образ преданной жены своего мужа. В финале появляется мотив пророчества и предсказания будущего перерождения героини и встречи мужа и жены в следующей жизни: «Певец. По преданию, место, где Небесам родины, Хозяевам местности, Богам-Хранителям воздали Жертву грудным молоком, идущим от сердца, получило имя Белого Озера Бальжин... И сказала она, что в следующей жизни родится к югу от горной цепи, неподалеку от тех мест, где оставила седло, у родника Хара-Угун... Родится в семье вверенного ей соплеменника одним из пары близнецов... Обещала показаться верному супругу в один из моментов жизни, в месте, где много каменистых скал, целебных источников, в расселине высокой Пещеры. И сказала, что узнает Дай-Хун тайжа свою Бальжин хатан по косам, волочащимся по земле, впитавшим в себя все грехи людей с целью облегчить их души. И сказала она, что, постигая свет знаний, опираясь на глубокую веру, будут вечны в этой Вселенной монгольские племена и народы! Да пребудет благоденствие!» [Эрдынеев, 2006, 55].

Переплетение шаманистских и буддийских верований прослеживается в образах шаманки Харахан, верной помощницы Бальжан, и ламы Хэухэн гэгээн. В финале драмы Д. Эрдынеева звучит мотив будущего возвращения героини, что является отражением мифологизации образа Бальжан-хатан и в сознании писателя, также находящей выражение в авторской метафоре кос героини, впитавших грехи людей.

Роман В. Гармаева «Десятый рабджун» (1991–1997), посвященный судьбе и самоопределению племени хори-бурят на рубеже XVI–XVII веков, состоит из трех частей: «В улусе Алтан хана», «Бальжан хатун» и «Бабжа барас батор». Во второй части трилогии «Бальжан хатун» описывается история замужества Бальжан, кочевка одиннадцати родов хори вслед за своей предводительницей к солонгутам и решение о возвращении и выборе своего пути. Композиционным ядром романа являются сцены собрания старейшин родов, когда принимается общими усилиями решение о дальнейших действиях. Своеобразная «степная демократия» в авторской концепции истории занимает важное место. Политическая линия является



доминирующей, судьба Бальжан хатун имеет значение в сложном переплетении внутриплеменных отношений. В авторской концепции брак между Бальжан хатун и Дай-Хун тайжи заключается по политическим причинам, вводится мотив добрачной связи героини с возлюбленным Хас-Болодом, что, являясь частью авторского свободного вымысла, становится одной из граней его мифотворчества. Прослеживается история супружеских отношений, как Бальжан хатун становится мудрой и преданной помощницей своего мужа. На первый взгляд, в контексте реалистического романа мифологическая семантика сюжета о Бальжан-хатан полностью утрачивается. Картины родоплеменной жизни, быта, обычаев и обрядов, таких как облавная охота и т.д., военные походы и т.п., выстраиваются в проекции исторического времени, и главным вопросом является выживание и спасение народа одиннадцати отцов хори. Легендарная основа сюжета претерпевает трансформацию в авторской интерпретации. Так, мотив превращения в свете предпринятой попытки демифологизации и снижения высокой патетики толкуется автором как подмена героини переодетыми под нее женщинами: «Бальжин, куяк, наплечники, нагрудный круглый щит, наколенники и все вооружение которой старательно подобрал среди воинов тяжелой конницы Баясхалан, была сейчас похожа на безусого, молодого воина, чем на хатун и главу племени. А в караване ее ордо ехали три женщины, одетые в наряды хатун и почти ничем внешне от нее не отличавшиеся, даже кони их были подобраны под масть ее боевого иноходца» [Гармаев 2011, 408]. В сознании преследователей вновь и вновь «воскресающая» после гибели Бальжин воспринимается как оборотень: «Бальжин хатун не человек, а оборотень. Мы трижды убивали ее, но трижды она превращалась в другую женщину. Воинов охватил непонятный страх, мне тоже стало жутко» [Гармаев 2011, 413]. Появляется мотив неоднократной гибели героини, который в следующей части трилогии «Бабжа-батор» проясняется как мнимая гибель, подмена была осуществлена не три, а четыре раза, – так выстраивается уже авторский миф, в котором неизменным остается одно, то, что «Бальжин хатун – это знамя и оберег» народа одиннадцати отцов [Гармаев 2011, 493].

Авторский замысел раскрывается в монологе его героини, пожелавшей «остаться в памяти людей не призраком, не волшебным духом, не мифом во времени, а живым обыкновенным человеком из плоти и крови, женщиной, которая любила и страдала, которая плакала и смеялась так же, как все» [Гармаев 2011, 526]. На страницах романа, где показана жизнь героини до замужества, она называется только по имени вне ставшего традиционным сочетания со словом «хатан» (царица, княжна) что снимает легендарный ореол с образа, этому же служит придуманный автором мотив ее добрачной связи с другим. Попытка демифологизации легендарного образа в контексте исторического романа не осуществима до конца, на смену преданию в толковании сюжета появляется уже «авторский миф» – фабульные семы придуманы самим писателем, он домысливает историю героини.



Таким образом, сюжет о Бальжан-хатан в истории бурятской литературы, начиная с раннего произведения «Повесть-легенда о Бальжан хатан», получает различные авторские интерпретации вплоть до попыток демифологизации ее образа. Следует отметить, что тенденция мифологизации истории определяется самой фабулой, закрепленной в предании. Мотивы превращения, предвосхищения будущего, предсказания имеют в данном сюжете мифологический характер, также пребыванием в поле вечности объяснимы многочисленные перестановки сюжетных частей в разных произведениях. Перипетии частной, семейно-бытовой жизни Бальжан-хатан оказались в центре политического противостояния монгольских племен маньчжурскому гнету, и все обстоятельства ее жизни и гибели способствовали самоопределению племени бурят – хори. В основе мифологизации данного женского образа в бурятской литературе лежит процесс сакрализации жертвы, выразившийся в мотивах разрубания и своеобразного превращения, воскресения в новом качестве – легендарной героини, окруженной трагическим ореолом. Данный эпический сюжет отразил как закономерности коллективной памяти, так и формирование авторской концепции истории в бурятской литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баяртуев Б.Д. Предыстория литературы бурят-монголов. Улан-Удэ, 2001.
2. Бурядайд түүхэ бэшэгүүд. Улаан-Удэ, 1992.
3. Гармаев В. Десятый рабджун. Улан-Удэ, 2011.
4. Найдаков В.Ц., Имихелова С.С. Бурятская советская драматургия. Новосибирск, 1987.
5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
7. Хализев В.Е. Мифология XIX-XX веков и литература // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2002. № 3. С. 7–21.
8. Цыбикова Б.Б., Дампилова Л.С. Историзация и мифологизация персонажей в бурятских преданиях (на примере образа Бальжан) // Научный диалог. 2020. № 2. С. 262–274.
9. Шатин Ю.В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991.
10. Эрдынеев Д.О. Уйлын үри. Зүжэгүүд. Роман. Улаан-Удэ, 2006.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Khalizev V.E. Mifologiya XIX-XX vekov i literatura [The Mythology of the 19th – 20th Centuries and Literature]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, 2002, no. 3, pp. 7–21. (In Russian).
2. Tsybikova B.B., Dampilova L.S. Istorizatsiya i mifologizatsiya personazhey v buryatskikh predaniyakh (na primere obraza Bal'zhan) [The Historization and My-



thologization of Characters in Buryat Traditions (The Image of Balzhan)]. *Nauchnyy dialog*, 2020, no. 2, pp. 262–274. (In Russian).

(Monographs)

3. Bayartuyev B.D. *Predystoriya literatury buryat-mongolov* [The Early History of Buryat-Mongolian Literature]. Ulan-Ude, 2001. (In Russian).
4. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Moscow, 1997. (In Russian).
5. Naydakov V.Ts., Imikhelova S.S. *Buryatskaya sovetskaya dramaturgiya* [The Buryat Soviet Drama]. Novosibirsk, 1987. (In Russian).
6. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of a Fairy Tale]. Leningrad, 1986. (In Russian).
7. Shatin Yu.V. *Khudozhestvennaya tselostnost' i zhanroobrazovatel'nyye protsessy* [Artistic Integrity and Genre-forming Processes]. Novosibirsk, 1991. (In Russian).

Булгутова Ирина Владимировна, Бурятский государственный университет имени Д. Банзарова.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: литература народов РФ (бурятская), мифопоэтика литературы, национальная картина мира.

E-mail: irabulgutova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3878-6657

Irina V. Bulgutova, Banzarov Buryat State University.

Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: literature of the peoples of the Russian Federation (Buryat), mythopoetics of literature, national worldview.

E-mail: irabulgutova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3878-6657

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00123

Ю.С. Черняховская (Москва)

Ж. ВЕРН И Г. УЭЛЛС: ДВЕ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ЗАПАДНОГО НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО РОМАНТИЗМА

Аннотация. Цель исследования состоит в осмыслении творчества Ж. Верна и Г. Уэллса как этапа развития феномена научно-технического романтизма, представленных ими особенностей соотношения общего и художественного мировоззрений, их роли в разработке духовно-идеологических основ социума и государства в новой культурно-политической обстановке, создания моделей возможного общественного устройства и презентации поведенческих образцов отношения с окружающим миром. Творчество Ж. Верна и Г. Уэллса исследуется посредством методологии, разработанной автором статьи в более ранних исследованиях, и рассматривается с точки зрения трех уровней идеального конструирования: политического, этического и антропологического идеала. Таким образом выявляются модели идеального общества, идеального человека и этическая система, разработанная двумя названными писателями. Высказывается тезис об общей принадлежности Ж. Верна и Г. Уэллса к феномену научно-технического романтизма, представляющего синтез антропологического оптимизма, социального сциентизма и гуманистического технократизма, при их различии в мере сциентического оптимизма/пессимизма и некой разнице темпераментности, типе деятельностного присутствия в мире. Автор выдвигает гипотезу, что в произведениях Ж. Верна авантюрно-приключенческое начало является инструментальным, будучи художественным языком представления не миров приключений, а моделей социумов, этических и социально-политических идеалов, альтернативных существующему миру.

Ключевые слова: Жюль Верн; Герберт Уэллс; фантастика; футурология; научно-технический романтизм.

Yu.S. Chernyakhovskaya (Moscow)

J. Verne and H.G. Wells: Two Models of the Development of Western Scientific and Technical Romanticism

Abstract. The purpose of the research is to understand the creativity of J. Verne and H.G. Wells as the stage of development of the phenomenon of scientific and technical romanticism, presents the ratio of general and artistic ideologies, their role in the development of spiritual-ideological foundations of society and state in the new cultural

and political environment, creating models of possible social and behavioral presentation of samples relationship with the surrounding world. The creativity of J. Verne and H.G. Wells are being investigated using the methodology developed by the author of the article in his earlier research and is considered from the point of view of three levels of ideal construction: political, ethical and anthropological ideal. In this way, the models of the ideal society, the ideal person, and the ethical system developed by these two writers are revealed. The thesis about the common ownership of J. Verne and H.G. Wells to the phenomenon of scientific and technical romanticism, which is a synthesis of three components: anthropological optimism, social scientism and humanistic technocratism, with their difference in the measure of scientological optimism/pessimism and a certain difference in temperament, the type of activity presence in the world. The author puts forward a hypothesis about the instrumental nature of the adventurous beginning in the works of J. Verne, acting as a kind of artistic language for representing not the worlds of adventure, but models of societies, ethical, but socio-political ideals offered as an alternative to the existing world.

Key words: Jules Verne; H.G. Wells; science fiction; futurology; scientific and technical romanticism.

Представляется, что тема творчества названных авторов, Ж. Верна и Г. Уэллса, – это не только классическая и традиционная проблема «фантастоведения», как резонно было отмечено Е. Козьминой [Козьмина 2017, 63]. Это некий этап осмысления, в пространстве соединения филологии и философии, в котором научная философская и философско-политическая мысль через образы художественного сознания оказывается фактором изменения окружающего мира.

К анализу творчества Ж. Верна и Г. Уэллса специалисты обращались неоднократно. Только среди исследований последних лет можно выделить работы Е. Козьминой, И. Кригера, А. Никандрова, А. Яковлевой [Козьмина 2017; Кригер 2005; Никандров 2013; Яковлева 2007] и др.

Нас она в данном случае интересует несколько в ином плане: как вопрос осмысления сущности и этапов развития того, что автор ранее обозначал как политико-философский феномен научно-технического романтизма [см.: Черняховская 2018а; Черняховская 2018б; Черняховская, Коваленко 2019]. Под последним понимается особый духовно-политический феномен, которому свойственно соединение рационально и научно-технически обоснованного с идеально желаемым и который выступает как синтез трех составных: антропологического оптимизма, социального сциентизма и гуманистического технократизма. То есть приоритетным названный вопрос для нас становится именно в плане осмысления соотношений общего и художественного мировоззрений.

И в этом отношении работы Ж. Верна и Г. Уэллса могут быть рассмотрены как один из рубежей становления этого феномена в его осмыслении возможностей преобразования мира и превращения в фактор его преобразования в единстве прошлого, настоящего и будущего, начало участия в разработке духовно-идеологических основ государства в новой куль-



турно-политической обстановке.

Ее актуальность сохранялась на протяжении всего столетия. Новые образы технотронных чудес в имаджинарном сознании читателя во многом заменили образы классической мифологии. XXI век предлагает нам новую реальность, требующую также развития форм и средств разработки подобных основ. Какие образы и средства познания окажутся актуальны в новом столетии, еще предстоит анализировать.

Понять сущность таких трансформаций представляется важным для анализа состояния и перспектив развития современной литературы в целом. И, в частности, одним из важных аспектов такого исследования представляется углубление осмысления сущностного и образного содержания произведений названных авторов.

Вторая треть XIX в. знаменуется резким поворотом философской мысли к рационализму. В качестве наиболее очевидной причины такого поворота можно назвать произошедший ранее резкий скачок в естественных науках и научно-техническом развитии в целом.

Метафорическое осмысление новой реальности как раз и проводят в своих работах Ж. Верн и Г. Уэллс. Действительно, их, с одной стороны, часто рассматривают как отцов-основателей научной фантастики, с другой, видят их различие в том, что первого связывают с собственно научно-технической фантастикой, второго – с созданием фантастики философской, выдвигая тезис о «двух линиях»: линии Ж. Верна и линии Г. Уэллса. Е. Козьмина в своем увлекательном исследовании рассматривает первого как продолжателя классического авантюрно-приключенческого течения в научной фантастике [Козьмина 2017, 65], что при определенном подходе, безусловно, обоснованно.

В данном случае нам кажется оправданным представить и несколько иной угол зрения, учитывающий два обстоятельства.

Первое. Бесспорно, практически все произведения Ж. Верна включают авантюрно-приключенческое начало. Однако оно всегда несет в себе презентацию и столкновение определенных социально-модельных и социально-политических идеалов. То есть здесь авантюрно-приключенческий характер не является главным – он выступает лишь в роли художественного языка, транслирующего некие большие значения. Все работы Ж. Верна – это не миры приключений, это модели миров, социумов, во всех ключевых работах представлен не только этический, но социально-политический идеал, предлагаемый некой альтернативой существующему миру, о чем подробнее будет сказано ниже.

Второе. Ж. Верн не просто артикулирует некие желательные образы, он сам становится переводчиком вполне определенных представлений, сформированных в то время в рамках феномена научно-технического романтизма в научном виде, переводит их через художественные образы в сферу массово воспринимаемых социумом представлений.

То есть произведения Ж. Верна – это этап превращения идеалов научно-технического романтизма в реальное массовое политическое действие.



Этап развития феномена научно-технического романтизма, когда он, как сказал бы Г. Гегель, из состояния духа «в себе» переходит в состояние духа «для-себя».

Жюль Верн, с нашей точки зрения, не «автор приключений», а автор, как сказали бы Стругацкие, «приключений духа» и, если быть более точными, «приключений духа, создающего новый мир». Автор, который на этом этапе представляет направление оптимистического прогнозирования последствий научно-технических открытий.

Научно-технический романтизм Жюль Верна формирует новый тип мышления социума, включающий принципиальную веру во всемогущество науки, переходящую в веру в способность человека к научному преобразованию политической реальности. Немалое значение здесь играет и сам сформированный этический идеал благородного изгнанника-гения: любой человек, ориентированный на преобразование мира, неизбежно сталкивается с тем, что существующая реальность не принимает его. Жюль Верн закладывает латентный поведенческий образец, пригодный для противостояния обществу, как бы формулирует тезис: «Да, неприятие новых идей неизбежно, но оно будет преодолено». Здесь важен переход от романтизации того, что закончилось и уже не может быть воплощено в жизнь, к романтизации поступков человека, направленных на изменение мира.

«Лучшие романы Жюль Верна, – писал о нем Е. Брандис, – пионера научно-фантастической романтики, потому и выдержали испытание временем, что его пылкая фантастика никогда не выражалась в беспочвенную фантастику и не отрывалась от породившей ее жизненной основы» [Брандис 1955, 9]. Действительно, не только Е. Брандис, но и другие его современники [Стругацкий, Стругацкий 2001, 290] считали именно Жюль Верна основоположником течения научно-технического романтизма.

Жюль Верн ставит в фокус внимания непосредственно этический идеал ученого как человека будущего, еще не понятого современниками. Наиболее ярким представителем этого типажа становится капитан Немо, перенявший черты благородных изгнанников эпохи романтизма, но отвергнутый обществом уже не в силу простонародного происхождения или несчастной любви, как это зачастую бывало у писателей-романтиков, а как человек, бросивший вызов старому миру, поднявший восстание против самой могущественной страны на планете, один из лидеров восстания сипаев в Индии, представляющий новый человеческий типаж.

«Книга Жюль Верна “Двадцать тысяч лье под водой” воспламенила мое воображение, – вспоминает генеральный секретарь Французской коммунистической партии Морис Торез, – я был увлечен не столько приключениями капитана Немо, сколько им самим. Я видел в нем олицетворение великого гения науки, которая преобразит мир и людей, которая будет служить народу» [Торез 1950, 28–29]. В этой цитате хорошо видно, как научно-технический романтизм XIX в. переходит в новую фазу осмысления в XX в. и становится уже не узколитературным явлением (хотя было бы



неверно сказать, что он являлся таким и в XIX в.), а явлением политико-философским. О влиянии Ж. Верна на отечественных «медийных персон» можно судить по воспоминаниям известного советского географа В.А. Обручева: «В качестве примера я могу сказать, что сделался путешественником и исследователем Азии благодаря чтению романов Жюль Верна, которые пробудили во мне интерес к естествознанию, к изучению природы далеких, малоизвестных стран» [Обручев 1939, 39–40].

Отмечает влияние Жюль Верна на свое становление и К.Э. Циолковский: «Стремление к космическим путешествиям заложено во мне известным фантазером Жюль Верном. Он пробудил работу мозга в этом направлении. Явились желанья. За желаньями возникла деятельность ума. Конечно, она ни к чему бы не привела, если бы не встретила помощь со стороны науки» [Циолковский 1947, 103].

Циолковский очень точно описывает механизм влияния метафорического осмысления реальности на последующего носителя идеи: на этапе 1 возникает новая ситуация, порожденная революцией, политико-социальной или научной. На этапе 2 происходит первичное осмысление ситуации посредством метафоры, то есть выдвигается рабочая гипотеза. На этапе 3, как правило, происходит откат, консервация, но на этапе 4 воспринятая читателем метафора перерождается в научную форму. Метафора служит рабочей гипотезой, которую последующее поколение носителей идеи превращает в научное исследование. Заглядывая дальше, можно сказать, что носители идеи следующей ступени, этапа 5, воплощают ее в жизнь.

Аналогичные воспоминания о влиянии Жюль Верна можно найти у многих западных ученых XX в.: Жоржа Клода, Альберта Сантоса-Дюмона, Симона Лейка и др.

Хотя научно-технические прогнозы и приключенческие сюжеты Жюль Верна более известны, чем его социально-политические модели, именно последние, на наш взгляд, соприкасаясь с философией как таковой, в данном случае прежде всего с политической философией, **участвуют в разработке духовно-идеологических основ социума.**

Уже в «Таинственном острове» Жюль Верн моделирует социальный конструкт общины, преодолевающей трудности и осваивающей достижения научно-технического прогресса аналогично тому, как этот путь прошло все человечество. «Таинственный остров» в этом смысле может быть противопоставлен прежнему раннелиберальному идеалу Дэниэля Дефо: если последний показывает, как человек в одиночестве способен обустроить свою жизнь, то у Жюль Верна залогом движения вперед является содружество, единство действия, принципы общежития в котором основаны на сотрудничестве и равенстве ее участников в принятии решений. Слаженность действий создает цивилизацию, и в этом смысле можно усмотреть в концепте Жюль Верна как влияние идей Локка об общественном договоре, так и концепт социализма с его плановой экономикой.

Позднее Жюль Верн экстраполирует свою социальную модель в космос в романе «Гектор Сервадок», а затем и расширяет, конструируя уже



основанное на ней общество будущего, – «Пятьсот миллионов бегумы». Важным нововведением в утопическое конструирование становится то, что герой Жюль Верна не находит «Утопию» случайным образом, а создает ее сам, построив свободный город Франсвилль. Принципиально меняется отношение к роли индивидуума в политике по сравнению с утопическим конструированием предыдущего этапа: утопия Жюль Верна антропоцентрична, причем опирается на достижения научно-технического могущества. И в этом смысле Жюль Верн наследует А. Сен-Симону и предшествует утопической модели мира «Полдня» А. и Б. Стругацких. В основе социального устройства Франсвилля – равные права его граждан на труд, отдых и участие в политической жизни. Важную роль в формировании гражданина Франсвилля играет воспитание, включающее в себя научный, этический и физический аспекты. Еще одно нововведение Жюль Верна по сравнению со всеми предыдущими утопическими конструктами и многими будущими – социум Франсвилля носит активный характер, двери города принимают всех изгнанников и революционеров.

Идеал ученого в работах Ж. Верна если не сливается, то тесно соседствует с этическим идеалом революционера, носителя социального идеала в противостоянии чуждым этому идеалу мирам, готового к борьбе ради преобразования этого мира, часто отвергнутого обществом, но готового к противостоянию и преобразованию. Два момента духовного конструкта Жюль Верна приближают его к феномену советского научно-технического романтизма 1950–60-х гг. (А. Казанцев, И. Ефремов, А. и Б. Стругацкие): значимая роль научно-технического прогресса в идеальном политическом конструкте и стремление автора к модернизации социально-политических институтов.

Наравне с оптимистическим прогнозом книги «Пятьсот миллионов бегумы» в той же работе Жюль Верн моделирует и негативный: в основе его социального устройства национальный шовинизм и наращивание вооружений, которым подчинен тот же научно-технический прогресс. Представляется, что в этом прогнозе Жюль Верн предвосхитил зарождение нацизма в Германии в 1930-х гг. То есть для него утверждение идеала добра и справедливости не детерминировано, прогресс и регресс предстают противоборствующими началами, и победа может быть обеспечена только началом противостояния и борьбы.

Он не утверждает, что его этический и социальный идеалы обречены на победу. Он утверждает, что они способны на победу, если будут способны на борьбу и на то, чтобы в этой борьбе идти до конца. Его герои часто стоят на грани поражения и гибели, и их выручает не бог из машины, а их собственная воля и твердость.

Неверно считать, что основу работ Ж. Верна составляет только научно-техническое прогнозирование в противопоставлении тому, что прогностические работы Г. Уэллса в первую очередь связаны с прогнозированием политическим.

На первый взгляд, может возникнуть ощущение, что для Ж. Верна



важны приключения человека и возможности реализации научной идеи, а для Г. Уэллса – осмысление судьбы человечества и возможности реализации философской идеи. И определенные подтверждения этому, конечно, есть. Но даже и в такой, как может показаться, научно-авантюрной книге, как «Погоня за метеоритом» или «Флаг Родины», социальное начало и принадлежность к социально принимаемой и социально-философской модели оказываются более значимыми для героев Ж. Верна, чем судьба открытия.

Романтика революционной борьбы («20 000 лье под водой», 1869), преимущества свободного труда объединившихся в коммуны людей («Таинственный остров», 1874), предсказанная военная схватка общества свободного труда и милитаристско-промышленной диктатуры («500 миллионов бегумы», 1879), экспансия олигархии США и ее плутократическая диктатура («Плавучий остров», 1895), национально-освободительная борьба («Матиас Шандор», 1885), предупреждения об угрозе использования достижений науки и техники для агрессивной экспансии олигархических элит и стремящихся к власти над миром авантюристов («Флаг Родины», 1896; «Властелин мира», 1904), угроза фашистской диктатуры с предупреждением, что победа над ней возможна лишь в союзе рабочего класса и прогрессивной интеллигенции («Необычайные приключения экспедиции Барсака», 1905) оказались художественно-политическими моделями угроз и надежд, с которыми мир встретился в XX в.

Наверное, различие между ними можно увидеть в другом: Ж. Верн скорее видит возможности позитивного утверждения предложенных ими позитивных моделей, Г. Уэллс больше опасается победы негативных сценариев.

Собственно, наверное, единственное из художественных произведений Г. Уэллса, претендующих на моделирование будущего, хотя по описанию действие романа отнесено в параллельный мир, – написанный и опубликованный в 1923 г. роман «Люди как боги», герой которого возвращается в свою реальность, наполненный верой в возможность победы в борьбе за улучшение мира. Остальные романы, действие которых так или иначе было посвящено прогнозированию и описанию будущего («Машина времени», 1895; «Война миров», 1898; «Когда спящий проснется», 1899; «Пища богов», 1904; «Война в воздухе», 1908), отчетливо пессимистичны. Хотя, с другой стороны, можно высказать и ряд контраргументов: все эти произведения написаны в течении немногим более десяти лет и примерно в то же время, когда и Жюль Верн пишет свой роман с предупреждением об угрозе грядущей фашистской диктатуры («Необычайные приключения экспедиции Барсака», 1905). А практически одновременно с «Войной в воздухе» выходит «Железная пята» Джека Лондона, предупреждающая о будущей мировой олигархической диктатуре: все эти романы оказались отражением настроений одной эпохи. С другой стороны, и роман Ж. Верна, и роман Дж. Лондона имеют оптимистическое завершение, хотя у первого оно оказалось написано его сыном уже через несколько лет после смерти самого Ж. Верна.



В то же время оптимистический роман «Люди как боги» Уэллс пишет много позднее – через 15 лет после «Войны в воздухе». И еще через 10 лет определенным завершением его прогностики становится снятый по его же сценарию «Облик грядущего», предрекающий, с одной стороны, новую тридцатилетнюю войну с гибелью цивилизации и одичанием человечества, с другой – последующее возрождение, создание всепланетной республики и выход в космос в 2036 г. Зато к 1937 г. выходит его «Рожденные звездой», в которой, с одной стороны, предсказывается духовное обновление и возрождение человечества, но, с другой, оно становится результатом не развития социума и не борьбы людей, а благотворного космического излучения...

Г. Уэллс в своих работах разрабатывает проблему противостояния двух полюсов мировой политики, воплотившуюся наиболее полно в романе «Война миров». Надо сказать, что впоследствии его работы пользовались особой популярностью на Западе в годы обострения холодной войны и многократно экранизировались.

Г. Уэллс первым из деятелей художественной футурологии составляет рационально обоснованный поэтапный прогноз развития мировой истории. Прогноз, сделанный им в романе «Машина времени», примечателен не столько своей точностью, которая, несмотря на избранный Уэллсом метафорический метод исследования, оказалась достаточно велика, сколько самой структурой. С одной стороны, он стал прообразом работ футурологов XX в., основанных уже на методах точных наук, с другой стороны, положил начало целому течению исторического прогнозирования, угасавшему и снова появлявшемуся неоднократно в ходе следующих нескольких десятков лет, породившему целый ряд «историй будущего» – от И. Ефремова до С. Перселегина.

В отличие от антиутопии утопия, или позитивная модель общества будущего, задает непосредственную цель. Мы видим подобное явление на примере наследования научно-технических идей Жюль Верна и можем перенести его и на механизм заимствования социально-политических идей. Ценность подобного прогноза – как научно-технического, так социально-политического – не в точности, а в самом факте его наличия, позволяющем следующему поколению направить свои научные разработки и практическую деятельность в соответствующее русло. Проекты обоих типов в процессе развития и переосмысления последующими поколениями могут подвергаться корректировке, как корректируется в процессе плавания курс корабля, пока не будет достигнут изначально заданный целевой результат.

Различие между Ж. Верном и Г. Уэллсом не в большей научности или авантюристности одного либо большей философичности или психологизме другого. Оно проходит именно по шкале и мере сциентического оптимизма/пессимизма и некой разнице темпераментности. В центре работ Ж. Верна – человек науки, который если и не принят еще обществом, то обязательно преодолеет сопротивление социальной среды, овладеет наукой и совершит новый научный (а следом и социальный) переворот



[Брандис 1955]. В центре творчества Г. Уэллса – социально-политическое прогнозирование, как правило, основанное на проработке негативных сценариев, рисков и угроз развития человеческого общества.

Анализ взглядов и идей Г. Уэллса был проведен А.Ф. Яковлевой в ряде ее работ [Яковлева 2007]. Если она использует для анализа в первую очередь нехудожественные тексты, представленные в наследии Г. Уэллса, то и анализ его художественных прогнозов, бесспорно, обладает огромной самостоятельной значимостью.

И.Б. Кригер отмечает, что, хотя «Герберт Уэллс не был академическим философом», «ему был близок способ философствования, принятый в традиции европейского Просвещения» [Кригер 2005, 3].

А.Ф. Яковлева пишет в числе прочего, что Г. Уэллс разработал «самобытную концепцию грядущего переустройства мира» [Яковлева 2007, 3]. «Герберт Уэллс, – продолжает исследователь, – одним из первых проанализировал степень влияния научно-технического прогресса на основные общественно-политические процессы и построил на этом свою концепцию» [Яковлева 2007, 3], «попытался разработать собственную оригинальную методiku политико-социального прогнозирования, применяя методы политического анализа, а также используя исторический подход для выявления главных тенденций и закономерностей общественного развития, став, таким образом, одним из родоначальников футурологии» [Яковлева 2007, 3]. «Уэллс в рамках своей оригинальной методологии связал области международных отношений и внутреннего социально-политического развития (в том числе технического) и показал их взаимосвязанность» [Яковлева 2007, 3]. С точки зрения А.Ф. Яковлевой, это позволяет видеть в нем одного из зачинателей геополитики как науки.

Ряд исследователей также отмечает, что «Герберта Уэллса, как и многих его современников, привлекал своего рода философский активизм, возможность не только объяснить, но и изменить социум» [Guerard 1924, 476–484; Becker 1935].

«В течение первой половины XX в. новая политическая сила, каковой явились интеллектуалы, проявила свою антифашистскую, либерально-социалистическую и либерально-демократическую природу, отстаивая культуру и свободу в столкновениях с фашизмом. Антивоенная деятельность интеллектуалов в годы Первой мировой войны и в межвоенные годы, а также политическая борьба с фашизмом привела к осознанию ими необходимости защиты культуры» [Никандров 2013, 16].

Оба типа научно-технического романтизма XIX в. – воплощенный в творчестве Г. Уэллса и воплощенный в творчестве Ж. Верна – наследуют идеям романтизма, включают в себя и элементы странствия, и поиски недостижимого идеала, и осмысление идеальной составляющей действительности. Тем не менее в отличие от романтизма они представляют эту идеальную составляющую обусловленной материальными условиями, в роли которых в их прогнозах выступают достижения науки и совершенствование техники, и здесь мы видим перекличку не только с рационализ-



мом в целом, но и с утопическим проектом А. Сен-Симона в особенности.

Таким образом, в целом оба они – и Ж. Верн, и Г. Уэллс – едины в принятии вызова, отказываясь признавать существующий мир лучшим из миров и признавая необходимость его сущностного преобразования в соответствии с имеющимися у них социально-политическими, этическими и антропологическими идеалами. Оба они участвуют в формировании духовно-идеологических основ государства в новой культурно-политической обстановке. И оба стыкуют общую и политическую философию с художественно-литературной деятельностью.

Но разница оказывается в том, что у Ж. Верна человек практически в каждой ситуации описывается и воспринимается как способный к победе в борьбе и достойный победы в борьбе, что, кстати, роднит его все же с конструктом Д. Дефо, а у Г. Уэллса все время как бы сквозит желание победы – и предсказание поражения. Используя предложенный в свое время В.И. Тюпой образ, можно сказать, что их герои различаются в деятельностном определении своего «духовно-практического модуса личностного существования (способа присутствия “я” в мире)» [Тюпа 2004, 54].

Даже в оптимистических произведениях Г. Уэллса, там, где люди возвращают себе веру в возможность победы в борьбе («Люди как боги») или приходят к победе («Образ будущего»), их успех не есть результат их непосредственного участия в борьбе. В первом случае герой обретает веру и готовность, оказавшись в параллельном мире и увидев его успех, во втором – выйдя из борьбы и дождавшись окончания борьбы, в которой противоборствующие силы практически уничтожили друг друга.

И именно это в произведениях Ж. Верна – его установка на борьбу до конца и вера в неизбежную возможность победы – и привносит в его работы те элементы, которые при общем рассмотрении создают впечатление черт авантюрно-приключенческого романа. То есть он предлагает образный идеал, противостоящий миру, призывает к борьбе за этот идеал, его утверждение в мире и преобразование отношений в мире в соответствии с этим идеалом.

И, конечно, при определенном подходе это выглядит как авантюра. Такая же, скажем, как путешествие Колумба или полет на Луну. Просто дело для него не в проверке научной идеи, а в проверке как человека, так и его социально-политического и философско-этического идеала.

Научно-технический романтизм на Западе угасает, наверное, ко второй трети XX в., пресеченный эпохой революций и мировых войн. В последующие послевоенные годы западная художественная футурология по большей части следует путем научно-технического пессимизма. Отдельные образцы научно-технического оптимизма, представленные в западной художественной футурологии, автору исследования хотелось бы в дальнейшем рассмотреть отдельно.



ЛИТЕРАТУРА

1. Брандис Е.П. Жюль Верн и вопросы развития научно-фантастического романа. Л., 1955.
2. Козьмина Е. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург, 2017.
3. Кригер И.Б. Философия Герберта Уэллса: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. М., 2005.
4. Никандров А.В. Роль интеллектуалов в политике: концепция Норберто Боббио (1909–2004): дис. ... канд. полит. наук: 23.00.01 М., 2013.
5. Обручев В.А. Несколько замечаний о научно-фантастической литературе // Детская литература. 1939. № 7. С. 39–40.
6. Стругацкий А., Стругацкий Б. Дальнебойная артиллерия Герберта Уэллса // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 11. М., 2001.
7. Торез М. Сын народа. М., 1950.
8. Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. С. 16–105.
9. Циолковский К.Э. Труды по ракетной технике. М., 1947.
10. (а) Черняховская Ю.С. Политическая культура и политическая философия научно-технического романтизма. М., 2018.
11. (б) Черняховская Ю.С. Классическая культура и политическая философия научно-технического романтизма в призме системного подхода Т. Парсонса // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 4. История. Регионоведение. Международные отношения. 2018. № 6. С. 173–184.
12. Черняховская Ю.С., Коваленко В.И. Научно-технический романтизм: обоснование конструкта и современная актуализация // Вестник Московского университета. Сер. 12: Политические науки. 2019. № 1. С. 54–64.
13. Яковлева А.Ф. Политическая теория Г.Дж. Уэллса: дис. ... канд. полит. наук: 23.00.01. М., 2007.
14. Becker C. *Everyman his own historian*. New York, 1935.
15. Guerard A. *The new history: H.G. Wells and Voltaire* // *Scribner magazine*. 1924. № 76. P. 476–484.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Chernyakhovskaya Yu.S. *Klassicheskaya kul'tura i politicheskaya filosofiya nauchno-tekhnicheskogo romantizma v prizme sistemnogo podkhoda T. Parsonsa* [Classical Culture and Political Philosophy of Scientific and Technical Romanticism in the Prism of T. Parsons System Approach]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 4. Istoriya. Regionovedeniye. Mezhdunarodnyye otnosheniya*, 2018, no. 6, pp. 173–184. (In Russian).
2. Chernyakhovskaya Yu.S., Kovalenko V.I. *Nauchno-tekhnicheskii romantizm: obosnovaniye konstrukt i sovremennaya aktualizatsiya* [Scientific and Technical Romanticism: Substantiation of the Construct and Modern Actualization]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 12: Politicheskiiye nauki*, 2019, no. 1, pp. 54–64. (In Russian).



3. Guerard A. *The new history: H.G. Wells and Voltaire*. *Scribner magazine*, 1924, no. 76, pp. 476–484. (In English).
4. Obruchev V.A. *Neskol'ko zamechaniy o nauchno-fantasticheskoy literature* [A few remarks about science fiction literature]. *Detskaya literatura*, 1939, no. 7, pp. 39–40. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Tyupa V.I. *Literatura kak rod deyatel'nosti: teoriya khudozhestvennogo diskursa*. [Literature as a kind of activity: the theory of artistic discourse]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2004, pp. 16–105. (In Russian).

(Monographs)

6. Becker C. *Everyman his own historian*. New York, 1935. (In English).
7. Brandis E.P. *Zhyul' Vern i voprosy razvitiya nauchno-fantasticheskogo romana* [Jules Verne and the Development of the Science Fiction Novel]. Leningrad, 1955. (In Russian).
8. Chernyakhovskaya Yu.S. *Politicheskaya kul'tura i politicheskaya filosofiya nauchno-tekhnicheskogo romantizma* [Political Culture and Political Philosophy of Scientific and Technical Romanticism]. Moscow, 2018. (In Russian).
9. Koz'mina E. *Fantasticheskiiy avanturno-istoricheskiy roman: poetika zhanra* [Fantastic Adventure-historical Novel: Poetics of the Genre]. Moscow; Ekaterinburg, 2017. (In Russian).
10. Thorez M. *Syn naroda* [Son of the People]. Moscow, 1950. (In Russian).
11. Tsiolkovskiy K.E. *Trudy po raketnoy tekhnike* [Works on Rocket Technology]. Moscow, 1947. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Kriger I.B. *Filosofiya Gerberta Uellsa* [The Philosophy of H.G. Wells]. PhD Thesis. Moscow, 2005. (In Russian).
13. Nikandrov A.V. *Rol' intellektualov v politike: kontseptsiya Norberto Bobbio (1909–2004)* [The Role of Intellectuals in Politics: the Concept of Norberto Bobbio (1909–2004)]. PhD Thesis. Moscow, 2013. (In Russian).
14. Yakovleva A.F. *Politicheskaya teoriya G.Dzh. Uellsa* [The Political Theory of H.G. Wells]. PhD Thesis. Moscow, 2007. (In Russian).

Черняховская Юлия Сергеевна, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва.

Доктор политических наук, доцент, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: художественная футурология, фантастика, теория культуры, культура как средство формирования латентных поведенческих образцов, философия и этика.



E-mail: Julcher1@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-0063-7365

Yulia S. Chernyakhovskaya, Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D. Likhachev.

Doctor of Political Science, Associate Professor, leading researcher. Research interest: artistic futurology, science fiction, cultural theory, culture as a means of forming latent behavioral patterns, philosophy and ethics.

E-mail: Julcher1@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-0063-7365

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00107



А.А. Косарева (Екатеринбург)

АРЛЕКИНАДНЫЙ ГРОТЕСК В ТВОРЧЕСТВЕ СОМЕРСЕТА МОЭМА

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию особенностей арлекинадного гротеска (приема совмещения эстетики комедии дель арте с трагическим или страшным контекстом описываемых событий) в прозе Сомерсета Моэма: романах «Маг» (1908), «Узорный покров» (1925) и рассказе «P&O» (1926). Интерес Сомерсета Моэма к «дельартовской» эстетике доказывается на основании: 1) многократного упоминания писателем масок Пьеро, Коломбины, Панталоне, Арлекина и Пульчинеллы в ряде его произведений: романе «Луна и грош» (1919), сборнике рассказов «На китайской ширме» (1922), рассказах «P&O» (1926) и «Четверо голландцев» (1928); 2) дружбы Сомерсета Моэма с драматургами, воспевавшими «дельартовскую» эстетику – Л. Хаусманом, Х.Г. Баркером и К. Маккензи; 3) активной драматургической деятельности самого Сомерсета Моэма, заставшего расцвет эстетики комедии масок в Англии. «Дельартовские» корни ряда образов Моэма (Китти, Уолтера Фейна, Чарли Таунсенда, Оливера Хаддо) выявляются посредством сравнительного анализа, в качестве авторитетных театроведческих источников выступают работы ведущих зарубежных исследователей – Р. Эндрюса, Р. Хенке, Д. Рудлина, П.Л. Дюшартра, М. Санда, М. Грина и Д. Свона. Автор статьи также устанавливает сюжетные параллели между пьесой «Круг» (1921) и романом «Узорный покров» и обозначает проблему влияния Гюстава Флобера, Артура Шницлера и эстетики романтизма на С. Моэма. Проведенный анализ позволяет охарактеризовать арлекинадный гротеск и сформулировать его функции в творчестве Сомерсета Моэма.

Ключевые слова: английская литература; европейская литература; Моэм; Шницлер; Флобер; Пикассо; романтизм; карнавал; маскарад; роман ужаса; Алистер Кроули; гротеск; комедия дель арте; Коломбина; Пьеро; Арлекин; Доктор; Панталоне; Пульчинелла; арлекинада; фарс; пантомима; зарубежное литературоведение; театр; драматургия.

А.А. Kosareva (Ekaterinburg)

Harlequinade Grotesque in Somerset Maugham's Creative Work

Abstract. The article deals with the study of harlequinade grotesque (a method of combining Commedia aesthetics with the tragic or scary context of the events described) in Somerset Maugham's prose: "The Magician" (1908), "The Painted Veil" (1925) and "P&O" (1926). Maugham's interest in Commedia aesthetics is proved on the basis of: 1) his frequent reference to Pierrot, Columbine, Pantaloon, Harlequin and Pulcinella in a number of his works: a novel "The Moon and Sixpence" (1919), a series of short sketches "On a Chinese Screen" (1922), short stories "P&O" (1926) and "The Four



Dutchmen” (1928); 2) Somerset Maugham’s friendship with playwrights who glorified Commedia aesthetics: L. Housman, H.G. Barker and C. Mackenzie; 3) Maugham’s activity as a playwright in the golden age of English Commedia. Commedia roots of a number of Maugham’s characters (Kitty, Walter Fane, Charlie Townsend, Oliver Huddo) are revealed through comparative analysis, the works of leading American and European researchers – R. Andrews, R. Henke, D. Rudlin, P.L. Duchartre, M. Sand, M. Green and D. Swan – are used as authoritative sources. The author of the article also sets plot parallels between the play “The Circle” (1921) and the novel “The Painted Veil” and outlines the problem of the influence of G. Flaubert, J.R. Planche, A. Schnitzler and the aesthetics of romanticism on S. Maugham. The analysis performs allows us to characterize harlequinade grotesque and to formulate its functions in Maugham’s creative work.

Key words: English literature; European literature; Maugham; Schnitzler; Planchet; Flaubert; Picasso; Romanticism; carnival; masquerade; horror novel; Aleister Crowley; grotesque; commedia dell’arte; Columbine; Pierrot; Harlequin; Doctor; Pantaloon; Pulcinella; harlequinade; farce; pantomime; foreign literary critics; theater; drama.

Тема супружеской измены всегда особенно волновала С. Моэма, который был по натуре человеком любвеобильным [Hastings 2010, 68] и питал глубокое отвращение к любого рода вторжению общественных норм в пространство личной жизни [Curtis, Whitehead 2013, 422]: «<...> ревность в наше время может быть темой не трагедии, а разве что комедии» [Моэм 2008, 49]. Тем не менее, будучи личностью глубокой и чуткой, он осознавал, что свободный выбор одного партнера может принести боль и страдания другому, и в своих произведениях неоднократно рассматривал разные варианты решения этой дилеммы.

Ветреной Китти из «Узорного покрова» (1925) предшествовала не менее легкомысленная Китти из пьесы «Круг» (1921), и обеих объединяло желание разорвать узы ненавистного брака, сбежав в новую жизнь с любовником. Мужья этих героинь – скучные, любовники – харизматичные. С одними, по мысли обеих Китти, впереди – унылая стабильность, с другими – головокружительная романтика. В мировой литературе сюжет о бегстве влюбленных от родителей, опекунов и мужей получил наиболее остроумное развитие в арлекинаде – той части английской пантомимы, где Арлекин и Коломбина спасаются от погони, возглавляемой Панталоне, Пьеро или Клоуном. Классическая арлекинада, как правило, заканчивается на радостной ноте – влюбленные воссоединяются, а вот в арлекинаде второй половины XIX – начала XX веков Арлекин и Коломбина терпят поражение: побег либо не удается, либо приводит к печальным последствиям.

Неудавшийся побег в мир романтики, пример арлекинадного гротеска – сюжет «Госпожи Бовари», романа, который оказал значительное влияние на Моэма [Porter, Gray 2002, 117] и к которому тот относился трепетно, в частности, выступил в качестве редактора одного из изданий и написал предисловие к нему. Мечтающая о жизни в Италии неверная



Эмма – прародительница Китти из «Круга» (которая мечту свою реализовала, в Италии с любовником пожила, но счастливой не стала) и Китти из «Узорного покрова».

Если ревность «может быть темой разве что комедии», а лучшая метафора бегства от серой реальности – арлекинада, то эстетика комедии дель арте – идеальный декоративный элемент для истории об адюльтере. Интерес Моэма к комедии масок закономерен: он сам создал множество комедий, жил в эпоху расцвета «дельартовской» эстетики [Green, Swan 1993, 2] и дружил с воспевавшими ее драматургами: Л. Хаусманом (автором «Прунеллы» – трагикомедии о циничном декаденте Пьеро и его жене Пьеретте), Х.Г. Баркером (автором пьесы «Арлекинада: экскурсия» – по сути, краткой истории комедии масок) и К. Маккензи (автором изобилующего масочными персонажами романа «Карнавал» и пьесы «Коломбина»).

Маски комедии дель арте, в том или ином виде, упоминаются в ряде произведений Моэма:

в сборнике рассказов «На китайской ширме» (1922) писатель сравнивает с шляпой Пьеро головные уборы рабочих («Навстречу вам в огромных соломенных шляпах – точно шляпы влюбленных Пьеро, но только с большими полями – шагает вереница кули» [Моэм 2018а, 191]) и кровли зданий («кровля напоминала шляпу Пьеро» [Моэм 2018а, 218]);

в рассказе «P&O» (1926) персонажи устраивают под Рождество костюмированный бал, и одна из героинь, миссис Линселл (неверная жена, как и Китти из «Разрисованной вуали») наряжается Коломбиной: «Миссис Линселл нарядилась Коломбиной, постаравшись открыть как можно выше свои стройные ножки» [Моэм 1992, 511];

в романе «Луна и грош» (1919) Стрикленд сравнивает своего друга, Дирка Струве, с Панталоне: «Бедняга Панталоне вряд ли мог внушить пламенную любовь» [Моэм 2004, 67];

в рассказе «Четверо голландцев» (1928) повествователь сообщает, что знал главных героев своей истории «анонимно, по должностям, словно персонажей старинной итальянской комедии Панталоне, Арлекина и Пульчинеллу» [Моэм 2020, 1].

Показательно и то, что в октябре 1950 г. Сомерсет Моэм приобрел полотно Пикассо «Смерть Арлекина» (1915). На картине Арлекин лежит на кровати, со сложенными руками, и рядом с ним – две фигуры, оплакивающие его. Пикассо впоследствии пытался выкупить эту картину у Моэма, но тот не согласился расстаться с ней [Rogal 1997, 217].

Коломбина кокетлива, привлекательна, жизнерадостна и непостоянна в любви [Rudlin 1994, 129–130], она – объект всеобщего вожделения, но влюбляется, как правило, в Арлекина [Sand 1915, 173]. «Как правило», потому что треугольник «Арлекин – Коломбина – Пьеро» сохраняет классический паттерн лишь вплоть до эпохи декаданса. Уже в начале XX века Коломбина все чаще становится женой или возлюбленной Пьеро и превращается в Пьеретту, меланхоличную и жертвенную [Harmon 1989, 125]. Китти в «Узорном покрове» (1925) – классическая Коломбина: популяр-



ная, игривая, веселая и красивая девушка, которая мечтает выйти замуж по любви, а выходит, в итоге, «с перепугу» за Пьеро. Измена мужу находится в полном соответствии с логикой ее характера: Коломбина тянется к солнцу, обаянию и силе, а не интровертивной сумрачности [Green, Swan 1993, 10]. Само название романа, «The Painted Veil», которое можно перевести не только как «Узорный покров», но и как «Разрисованная вуаль», – аллюзия на трагедию Коломбины/Пьеретты в знаменитой пантомиме А. Шницлера «Вуаль Пьеретты» (1910) (в России она известна как «Шарф Коломбины»). Вуаль, оставленная по неосторожности в комнате любовника, решает судьбу Пьеретты: она умирает в результате жестокой мести своего мужа Арлекина, который не может простить ей измены.

Арлекин комедии дель арте – веселый, добродушный, любвеобильный [Rudlin 1994, 79], энергичный, сильный и дерзкий [Rudlin 1994, 54]. Таков и Чарли Таунсенд: «слывет превосходным спортсменом» [Моэм 2016, 29], «не танцор, а мечта» [Моэм 2016, 32], «излучает уверенность и бодрость» [Моэм 2016, 39], «веселый, благодушный» [Моэм 2016, 39], «комические песенки исполняет выразительно и с юмором» [Моэм 2016, 32], склонен к авантюрам.

Уолтер Фейн, муж Китти, – противоположность Чарли. Лицо у него «серьезное, даже немного суровое» [Моэм 2016, 22], «с ним скучно... у него нет чувства юмора... в компании только портит всем настроение, не умеет ни петь, ни играть и в поло не играет» [Моэм 2016, 34]. Отличительные черты Пьеро – бледность, мрачность [Sand 1915, 54], молчаливость, замкнутость и презрение к окружающим [Rudlin 1994, 136].

Лицо Уолтера множество раз, в разных контекстах, описывается в романе как мертвенно бледное: «Лицо его побелело как мел» [Моэм 2016, 25], «бледные щеки» [Моэм 2016, 26], «он был бледен как мел» [Моэм 2016, 35], «глаза его на бледном лице казались огромными, черными как уголь» [Моэм 2016, 41] и т.д. Тревога, печаль, меланхолия – доминанты этого персонажа: «она <...> прочла в его глазах тяжкую тревогу» [Моэм 2016, 25], «в глазах его была смертельная тоска» [Моэм 2016, 42]. Характерный для образа Пьеро драматизм – свойство природы Уолтера: «Его страстность граничила с яростью, истеричность сменялась слезливой чувствительностью» [Моэм 2016, 27]. Высокомерие и презрение к толпе – его обычное состояние: «Когда на каком-нибудь сборище начинали петь хором, он не мог заставить себя раскрыть рот. Сидел, улыбался, чтобы показать, что ему весело, но улыбка была наигранная, смахивала на язвительную усмешку, и чувствовалось, что, на его взгляд, вся эта веселящаяся публика – дурачье» [Моэм 2016, 27].

Перед нами «дельартровский» любовный треугольник – неотъемлемая составляющая арлекинадного гротеска. Забавные масочные персонажи перед лицом страха, боли, страданий, разочарования и смерти – картина страшная и, тем не менее, окрашенная оптимистическими нотками: тех, кто умеет смеяться и радоваться жизни, не так просто сломить. Даже Уолтер Фейн, обманутый Пьеро, на смертном одре находит в себе силы по-

шутить.

Но исчерпывается ли предназначение арлекинадного гротеска декоративностью и усилением фарсового начала?

Треугольник «Арлекин – Коломбина – Пьеро» стал архетипичным во многом потому, что находится в соответствии с логикой естественного отбора. Арлекин в оригинальной комедии дель арте, представляет собой сильную личность, а меланхоличный, склонный к суициду Пьеро – натура слабая. Разумеется, оказавшись между двумя этими типажам, Коломбина выбирает первого [Green, Swan 1993, 10]. Этот паттерн вновь и вновь реализуется в литературных произведениях потому, что это вневременная история о выживании, о победе жизнелюбия над пораженческими настроениями, оптимизма над упадком, плодovitости над бесплодием. То есть, в конечном счете, о победе жизни над смертью.

Эту же идею транслирует рассказ «P&O» (1926), опубликованный через год после «Узорного покрыва». Главная героиня, миссис Хэмлин, болезненно переживает измену мужа и отказывается дать ему развод. Слова супруга о том, что жизнь, в основе своей, однотонна и бесцветна, а любовь – единственное, что ее расцветивает, вызывают у героини боль. Ее восприятие собственной беды меняется, когда на корабле от непрекращающейся икоты умирает ирландец Галлахер. Лечащий врач бедняги и все пассажиры сходятся во мнении относительно причин такого страшного исхода: мужчину прокляла малайка, которую тот, прожив с ней двенадцать лет, вероломно оставил. Убитая горем любовница пожелала предателю мучительной смерти, и тот умер, так и не вернувшись на родину.

Смерть от икоты – это, конечно, черный фарс: согласно поверьям, от икоты страдают те, кого поминают лихом. Усиливает фарсовое начало и то, что пассажиры корабля, посовещавшись, объявляют, что не будут отменять затеянный в честь Рождества бал-маскарад. Не растрчивая сил на траур, люди веселятся и безумствуют. Послание Моэма очевидно: смерти не дано остановить течение жизни, а ревность не может остановить любовь. Постигнув эту истину, миссис Хэмлин прощает мужа и находит в себе силы отпустить его.

Таким образом, «Узорный покров» и рассказ «P&O», – гимны победы жизни над смертью. В оригинале эпиграф к роману Моэма звучит как «... the painted veil which those who live call Life», то есть, в дословном переводе, «разрисованная вуаль, которую те, что живут, называют Жизнью». Танец любви с Чарли-Арлекином сменяется в жизни Китти страхом, виной и встречей со Смертью в зараженном холерой Китае. Брак с Уолтером и его мстительность чуть было не превратили ее в Пьеретту, но вот она возвращается домой, в Англию, с ребенком под сердцем, и впереди – надежда. Арлекинадный гротеск буквально кричит о том, что жизнь – Карнавал, страдания и смерть – Великий Пост, но ничто не длится вечно, и смена одного другим неизбежна.

«Узорный покров» – не единственный роман Моэма, в котором он обращается к арлекинадному гротеску. В 1908 г. выходит в свет его роман



«Маг» – произведение, вызвавшее бурю эмоций у известного мистика и оккультиста Алистера Кроули: в антигерое, Оливере Хаддо, он узнал карикатуру на себя. В статье, опубликованной в журнале “Vanity Fair”, Кроули обвинил Моэма в искажении фактов, а тот в предисловии к своему роману ответил: «Хотя Алистер Кроули послужил моделью для образа Оливера Хаддо, *Хаддо ни в коем случае не является портретом Алистера Кроули*. Я наделил своего персонажа более внушительной внешностью, сделал более зловещим и безжалостным, чем Алистер. Я наделил его магическими способностями, которыми Кроули, хоть и заявлял о них, никогда не обладал» [Maugham 2009, 12].

Моэм не лукавит, когда делает подобное заявление: внимательное знакомство с романом не может не привести к мысли о том, что своим существованием образ доктора Хаддо обязан не только личности Кроули, но и Dottore (Доктору) итальянской комедии масок.

Обрисую образ Хаддо в романе Моэма и докажем это родство.

Хаддо – злодей, одержимый желанием повелевать миром и с помощью магии создавать гомункулов, которые бы всецело ему подчинились. Из-за комической внешности и грандиозного самомнения, которое сквозит в каждом его слове и жесте, другие действующие лица довольно долго не принимают его всерьез. Все меняется, когда во время уютного домашнего чаепития Хаддо колотит вцепившуюся в него собачку хозяйки, юной Маргарет. Жених Маргарет, Артур, впадает в ярость и устраивают взбучку нелюбезному доктору. Побитый и униженный, Хаддо дает себе слово отомстить юноше, и в итоге посредством гипноза и колдовства превращает Маргарет в свою марионетку, а затем убивает ее.

В ряде сценариев комедии дель арте Dottore заявляет о своем магическом даровании. В частности, сохранился сценарий, в котором Ковиелло рассказывает Пульчинелле, что Dottore – черный маг, который посредством заклинаний делает так, что его «дочь» начинает казаться всею красивой, хотя на самом деле у нее деревянные ноги, стеклянные глаза, голова из тыквы, зубы из воска, а под ними рот, похожий на вулкан Везувий [Cotticelli, Neck 2001, 356]. Талант Dottore создавать нечто живое из неживого (пусть и на уровне колдовской иллюзии) – повод для множества забавных мизансцен и трюков. В романе ужаса (каковым является «Маг») подобный сюжет вызывает отвращение. Образ доктора Хаддо занимает некое промежуточное положение между Виктором Франкенштейном, Фаустом (недаром соблазняемую Доктором героиню зовут Маргарет) и Dottore.

Описание маски Dottore, которое дают ведущие исследователи комедии дель арте, удивительно перекликается с теми поведенческими чертами, которые присутствуют в образе Хаддо:

Dottore в сценариях комедии дель арте – это либо доктор-шарлатан («настолько искусен, что может исцелить здоровых» [Henke 2002, 139]), либо астролог [Henke 2002, 138], либо «маг-полиглот» [Henke 2002, 175]. Он считает себя экспертом во всех областях научного знания, особенно в

оккультных науках [Henke 2002, 138].

Артур длительное время полагает, что Хаддо – всего лишь «шарлатан, старающийся привлечь к себе внимание экстравагантностью» [Моэм 2018b, 23], и не видит в нем опасности. Напротив, давний знакомый Хаддо, доктор Поро, верит в сверхспособности этой одиозной фигуры: «Мне известно лишь то, что он много путешествовал, *владеет большим количеством языков* и обширными сведениями в области литературы по *оккультизму*. По-моему, нет такой книги по *черной магии*, с которой он не был бы знаком. Понимаю, что рассержу этим моего друга Артура, но вынужден констатировать, что не слишком удивился бы, услышав, что Хаддо *обладает способностью творить чудеса*» [Моэм 2018b, 24].

Dottore на редкость самодоволен: «<...> он говорит, что он умнее всех живущих на свете логиков, мудрее и эрудированнее всех ученых» [Henke 2002, 139–140]. Университетский приятель Хаддо отзываясь о нем как о хвастливом всезнайке: «Оливер изображал из себя *всезнающего*, что в равной степени впечатляло и раздражало. Ни разу не довелось мне услышать, чтобы он признался, что не читал какой-нибудь книги» [Моэм 2018b, 36].

Отдельный предмет гордости Доктора – его красноречие: он считает себя «самым изящным философом и оратором» [Моэм 2018b, 139]. Комически красноречив и Хаддо: «Говорил он великолепно, хотя напыщенно, но это делало забавным, особенно смешным то, о чем он рассказывал. Его *страсть к велеречию* резко контрастировала с бытовым языком тех, с кем он разговаривал» [Моэм 2018b, 36].

Юмор Dottore грубоват и часто изобилует непристойностями [Andrews 2008, 24]. Грубоватостью отличается и юмор Хаддо: «Он не был остроумен, но обладал *грубым юмором, который возбуждал чувство смешного*, к чему всегда склонна молодежь. Был у него и *дар пародиста, заставляющий слушателей покатываться со смеху*» [Моэм 2018b, 36].

Dottore в большинстве сценариев – очень высокий и очень толстый, его маска прикрывает лоб и нос, нос красный, а щеки обязательно румяные (Dottore злоупотребляет алкоголем). На лице Dottore – «глупое самодовольство вперемешку с серьезностью, которая граничит с суровостью» [Duchartre 1966, 213]. Он склонен одеваться вычурно и помпезно: на нем красуются «пиджак по моде эпохи Людовика XIV, огромная черная фетровая шляпа, укороченные брюки и огромный гофрированный воротник» [Duchartre 1966, 212].

Посмотрим на Хаддо: «Он был *очень-крупно сложен, футов шести ростом, но самой заметной чертой в нем была тучность*. *Внушительных размеров живот, большое и мясистое лицо*» [Моэм 2018b, 17]. Полнота и краснота щек Dottore во внешности Хаддо с течением времени усиливаются: «<...> поблескивающая белизна безволосой головы неприятно контрастировала с *краснотой лба и щек*. Он еще потолстел, жир тяжелыми складками висел вторым подбородком; *живот стал необъятных размеров*» [Моэм 2018b, 74].

Что касается одежды, то элементы костюма Хаддо говорят сами за



себя: он носит «широкополое сомбреро» (реверанс в сторону огромной фетровой шляпы) [Моэм 2018b, 24], «бриджи, сами по себе способные привлечь всеобщее внимание» [Моэм 2018b, 74] (сразу вспоминаются укороченные штаны Dottore), «рубашку с жабо» [Моэм 2018b, 74] (дань огромному гофрированному воротнику). Все эти элементы гардероба Хаддо «вызывали в памяти образ французского комического актера, чуть ли не клоуна» [Моэм 2018b, 74].

Декорации, в которых действует Хаддо, также более чем соответствуют его «дельбартовской» сущности: во всей красе он показывает себя на ярмарке в Лион де Белфор, где в одном из балаганов демонстрирует удивленной публике умение заклинать змей. Кроме того, Хаддо – любитель маскарадов: «Изопращенное воображение Оливера изобретало эксцентричные празднества. У него была страсть к переодеваниям, и он устроил бал-маскарад, о котором передавали удивительные истории» [Моэм 2018b, 69].

Перед нами образ, порожденный итальянской комедией масок, личностью сатаниста Алистера Кроули и образами Фауста и Виктора Франкштейна. Налицо атрибуты эстетики романтизма, и это довольно неожиданно. По сюжету и образности роман «Маг» существенно отличается от всего, что Моэм, которого прозвали «английским Мопассаном», создал за свою долгую жизнь. В «Маге» отчетливо слышны отголоски немецкого романтизма, влияния Л. Тика и Э.Т.А. Гофмана, которые прибегали к приему арлекинадного гротеска в своих наиболее мрачных фантастических новеллах. В романе «Маг» средством создания арлекинадного гротеска становятся: 1) сочетание несовместимого – внешней красоты и внешнего уродства (очарование Маргарет, которую все сравнивают с греческой богиней, контрастирует с омерзительностью Хаддо и гомункулов, которых он создает) и внутренней красоты и духовной убогости (доброта и благородство Сюзи и Артура кажутся еще более светоносными рядом с распущенностью и беспощадностью Хаддо); 2) любовный треугольник, который, включая маски комедии дель арте, переворачивает ее каноны.

В любой из пьес комедии масок Влюбленные воссоединились бы. Однако в «Маге», романе ужасов, веселый ренессансный карнавал перерождается в мрачный романтический маскарад: Доктор убивает Влюбленную, а спутницей Влюбленного в итоге становится компаньонка Влюбленной. Назначение арлекинадного гротеска в «Маге», очевидно, заключается в усилении напряжения: встречая на страницах книги маски комедии дель арте, читатель ждет легкого фарса, счастливого финала, а не нарастания страха и трагической развязки. Сталкивая смешное и ужасное, красивое и уродливое, жизнь и смерть, Моэм добивается чрезвычайно мощного эмоционального эффекта: читатель поневоле ошарашен, и когнитивный диссонанс расширяет границы его восприятия эстетической действительности. Кроме того, введение масок комедии дель арте позволяет Моэму поднять тему двойственности и глубинной противоречивости человеческой натуры. Хаддо, на вид – безобидный клоун-всезнайка, погрязший в самолюбии, оказывается садистом и убийцей; Маргарет, похожая на



ангела, неожиданно для всех своих друзей поддается влиянию порочного человека и становится марионеткой сил Тьмы («Я насквозь порочна. Он заставил меня погрязнуть в разврате»); Сюзи, компаньонка Маргарет, снимает с себя маску рассудительной старой девы и открывает в себе способность к страстной любви; Артур, сильный и уверенный в себе борец, вдруг осознает в себе слабость, созависимость и мазохистичность.

Парадоксальным образом введение в сюжет романа масочных персонажей способствует срыванию масок и разоблачению истинного естества каждого из героев. Сошедший с подмостков итальянского театра Dottore заставлял не только других персонажей, но и читателей «Мага», взглянуть под новым углом на самих себя и переосмыслить собственные роли – те ампулы, к которым они привыкли и которые мешают им обрести себя настоящих. Хаддо был бы бессильен в своих попытках сорвать свадьбу Влюбленных, если бы Артур смог признаться себе в собственных страхах и прислушался к голосу интуиции (тот подсказывал, что ему стоит жениться на Маргарет как можно скорее), а Маргарет осознала собственную чувственность и поняла, что может реализовать ее рядом с Артуром, не рискуя показаться распутной. Честность перед самим собой – единственное оружие перед атакой зла, которое процветает на почве неуверенности, неопределенности и самообмана, и назначение арлекинадного гротеска у Моэма – подвести читателя к этому открытию.

Итак, можно заключить, что арлекинадный гротеск – прием, к которому Моэм обращался неоднократно и который играет важную роль в интерпретации творений писателя и понимании его мировоззрения. Функции арлекинадного гротеска у Моэма сводятся к: 1) срыванию масок, демонстрации истинной природы персонажей и приглашению читателя к осознанию своей истинной природы; 2) расширению границ восприятия эстетической действительности за счет когнитивного диссонанса; 3) утверждению карнавального мировидения; 4) повышению градуса напряжения читателя.

Арлекинадный гротеск был излюбленным приемом целого ряда британских писателей начала XX века (помимо Моэма к нему обращались Дэвид Герберт Лоуренс, Лоуренс Хаусман, Харли Грэнвилл Баркер, Агата Кристи, Гарольд Чэпин, Комптон Маккензи): несмотря на романтическую оболочку, в нем был заключен огромный потенциал реалистичности, жизненной правды, которая никогда не сводится к четкому противопоставлению черного и белого, но зиждется на многоцветии, богатстве оттенков. Обращение к арлекинаде в тот период было и данью уважения к английской пантомиме XVIII века – виду театрального представления, на котором выросли целые поколения англичан. Искрящееся веселье, беззаботность и сказочность арлекинады входили в жизнь английских детей каждое Рождество и навсегда оставались для них опорой на всю жизнь.

Арлекинадный гротеск Моэма, в сравнении с вариантами этого приема у его современников, отличается глубоким психологизмом и драматичностью: там, где Баркер, Хаусман, Чэпин и Кристи лишь легкими штрихами



обозначали очертания трагедии, Моэм рисовал объемную картину человеческого несчастья. Там, где Маккензи следовал схематизму в обрисовке образов, Моэм создавал портреты, которые буквально дышали. Пожалуй, философская глубина арлекинадного гротеска у Моэма может разве что сравниться с его репрезентацией у Д.Г. Лоуренса, который также стремился к максимальной правдивости в своем литературном почерке. В конечном счете, арлекинадный гротеск Моэма – это способ снять все фильтры со знакомых, даже банальных жизненных ситуаций и обнажить их истинную природу, которая, к счастью или сожалению, никогда не бывает простой и однозначной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Моэм С. А. Кинг. Луна и грош. Дождь. Театр. Рождественские каникулы. М., 2004.
2. Моэм С. Вилла на холме. Эшенден, или Британский агент: рассказы. М., 1992.
3. Моэм С. Подводя итоги: автобиография. М., 2008.
4. Моэм С. Узорный покров: роман. М., 2016.
5. Моэм С. Четверо голландцев: рассказ // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL:https://royallib.com/read/moem_somerset/chetvero_gollandtsev.html#0 (дата обращения 01.04.2020)
6. (a) Моэм С. Маг: роман. М., 2018.
7. (b) Моэм С. Эшенден. На китайской ширме: сборник. М., 2018.
8. Andrews R. *The Commedia Dell'arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*. Lanham, 2008.
9. Coticelli F., Heck A.G., Heck T.F. *The Commedia Dell'arte in Naples: English Edition*. Lanham, 2001.
10. Curtis A., Whitehead J. W. *Somerset Maugham*. Cornwall, 2013.
11. Duchartre P.L. *The Italian Comedy*. New York, 1966.
12. Green M., Swan J. *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. Pennsylvania, 1993.
13. Harmon M. *Austin Clarke, 1896–1974: A Critical Introduction*. Dublin, 1989.
14. Hastings S. *The Secret Lives of Somerset Maugham*. London, 2009.
15. Henke R. *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*. Cambridge, 2002.
16. Maugham W.S. *The Magician: A Novel*. Auckland, 2009.
17. Porter L.M., Gray E.F., Gray E. *Gustave Flaubert's Madame Bovary: A Reference Guide*. Westport, 2002.
18. Rogal S.J. *A William Somerset Maugham Encyclopedia*. London, 1997.
19. Rudlin J. *The Commedia dell'arte in the twentieth century*. London; New York, 1994.
20. Sand M. *The History of the Harlequinade*. Vol. 1. London, 1915.



REFERENCES (Monographs)

1. Andrews R. *The Commedia Dell'arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*. Lanham, 2008. (In English).
2. Coticelli F., Heck A.G., Heck T.F. *The Commedia Dell'arte in Naples: English Edition*. Lanham, 2001. (In English).
3. Curtis A., Whitehead J. W. *Somerset Maugham*. Cornwall, 2013. (In English).
4. Duchartre P.L. *The Italian Comedy*. New York, 1966. (In English).
5. Green M., Swan J. *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. Pennsylvania, 1993. (In English).
6. Harmon M. *Austin Clarke, 1896–1974: A Critical Introduction*. Dublin, 1989. (In English).
7. Hastings S. *The Secret Lives of Somerset Maugham*. London, 2009. (In English).
8. Henke R. *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*. Cambridge, 2002. (In English).
9. Porter L.M., Gray E.F., Gray E. *Gustave Flaubert's Madame Bovary: A Reference Guide*. Westport, 2002. (In English).
10. Rogal S.J. *A William Somerset Maugham Encyclopedia*. London, 1997. (In English).
11. Rudlin J. *The Commedia dell'arte in the twentieth century*. London; New York, 1994. (In English).
12. Sand M. *The History of the Harlequinade*. Vol. 1. London, 1915. (In English).

Косарева Анна Александровна, Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков. Научные интересы: зарубежная литература XIX века, зарубежная литература XX века, эстетика комедии дель арте, религиозная символика в зарубежной литературе XIX-XX веков.

E-mail: bartleby7891@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9712-9251

Anna A. Kosareva, Ural Federal University.

Candidate of Philology, Associated Professor at the Department of Foreign Languages. Research interests: foreign literature of the 19th and 20th centuries, esthetics of commedia dell'arte, religious symbolism in foreign literature of the 19th – 20th centuries.

E-mail: bartleby7891@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9712-9251

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00108

O.A. Dzhumaylo (Rostov-on-Don), O.N. Kokhan (Simferopol)

**SPACE AND AFFECT:
(RE)READING “FINGERSMITH” BY SARAH WATERS**

Abstract. The paper explores non-representation strategies in Sarah Waters’ novel “Fingersmith” (2002), which are specified through the introduction of ‘estrangement’, ‘embodied readings’, and of urban-specific mentality as an ‘embodied practice’ (Thrift, Augé). A strong connection between space and affect enables the idea of belonging as a key to characters’ identities. Waters’ use of “The Death of Nancy Sikes” theatrical episode as an opening to her story might be a self-conscious attempt to create the sensation of ‘seeing’ Victorian present through ‘estrangement’ (similar to Natasha Rostova’s), and not merely pushing the reader to ‘recognizing’ Dickens’s pastiche as part of postmodernist Neo-Victorian stylization. Special attention is given to Lant Street, historically known as the ‘Mint’, and infamous for its slums, crimes, and disorders, but perceived as familiar, organic, and homey by the character, who significantly differentiates it from the neighboring Clerkenwell. Apart from that, Waters does not only recreate Neo-Victorian past by staging it as a spectacle for the reader, but also makes them immerse into multiple nuances of body affects. Away from the exotic, yet happy, home locations (‘anthropological places’ of slums and a madhouse), the characters find themselves in ‘non-places’, given in a modernist manner (a perception of moving with a speed, a loss of ability to grasp the fragmented snapshots of modern urban life, and a crisis of reading and interpretation). All in all, it reinforces the reader’s questioning their own self-identity set against a radical and exoticized alterity of neo-Victorian sensibilities.

Key words: non-representation strategies; estrangement; space and affect; Neo-Victorian; Sarah Waters; Fingersmith.

O.A. Джумайло (Ростов-на-Дону), О.Н. Кохан (Симферополь)

Место и аффект: перечитывая роман Сары Уотерс «Тонкая работа»

Аннотация. В статье исследуются стратегии непрезентативности в романе Сары Уотерс «Тонкая работа» (2002) с опорой на интерпретацию опыта остранения (Шкловский), с одной стороны, и городской феноменологии, воплощенной в повседневных практиках (Трифт, Оже), с другой. Прочная связь между местом и аффектом дает понимание идентичности персонажей, проявляющей себя в чувстве глубокой причастности месту и людям. Введение Уотерс театрального эпизода «Смерть Нэнси Сайкс» как экспозиции к истории героини может интерпретироваться не только как семиотический знак (постмодернистский пастиш знаменитого романа Диккенса), но как буквальное погружение в викторианское «видение» через остранение (подобное опыту остранения в романе Толстого). Особое внимание уделяется улице Лэнт, исторически известной как улица трущоб, место обитания фальшивомонетчиков, мошенников и кормилиц сомнительной репутации.

Однако родной дом на этой улице оказывается подлинным «антропологическим местом», воспринимается персонажем как место заботы и противопоставляется соседнему району Клеркенуэлл. Кроме того, Уотерс не только воссоздает неовикторианское прошлое, предлагая его как спектакль, но и заставляет ощутить его как переживаемый героями телесный опыт. Помимо «антропологических мест», трущоб и сумасшедшего дома, герои оказываются в «не-местах», преподнесенных в модернистской манере (восприятие движения со скоростью, фрагментарных «снимков» городской жизни и др.). В целом, стратегии непрезентативности изменяют опыт восприятия романа современным читателем, провоцируя в нем новое чувство причастности повседневным практикам викторианцев.

Ключевые слова: стратегии непрезентативности; остранение; место и аффект; неовикторианская литература; Сара Уотерс; «Тонкая работа».

Contemporary British novel writer Sarah Waters is currently one of the most popular authors, who breaches the boundary between highbrow and popular fiction, and brings new accents to the carefully recreated scenery of historical genres of Neo-Victorian writing. Her Booker-nominated “Fingersmith” (2002) proves to be fresh and thought-provoking with every new attempt of interpretation. Multiple readings and (re)reading of it are already suggested by Onega, Miller, Yurttas, Palmer [Onega 2015; Miller 2008; Yurttas 2018; Palmer 2009], and other scholars, highlighting sophisticated ways of Waters’ revisiting normalized ideas about Victorian gender, cultural practices, class boundaries, power institutions, and “the conventional understandings of the historical itself” [Kaplan 2007, 3].

Waters’ work with Victorian gothic, crime and pornographic subgenres, is particularly meticulous. She plays with spectral co-presence of a dozen of sensational novel writers in her prose. Many literary critics point to the direct connections of Waters’ novel with the famous “Adventures of Oliver Twist” (1839) and “Great Expectations” (1861) by Charles Dickens, and “Woman in White” (1860) by Wilkie Collins. The author herself in an interview talks about her “pantomime of Victorianism”, the use of pastiche and stylizations. Aiming at creating of truthful “psychological landscape” [Dennis 2008, 41–52], she sustains the main principle of the rejection of the nostalgic element, which was justly noted by De Groot [De Groot 2013, 56–69]. It is noteworthy that the writer’s excellent knowledge of literary canon from the period is also supplemented by a painstaking collection of historical documents of the Victorian era. In her interviews Waters, who received her doctorate as a historian, has repeatedly described her work on novels in the categories of traditional historical source research.

But still Waters claims to reenact the past, create a full scale picture of Victorian life not only with her impressively serious work with fictional and historical documents, but with what can be called a non-representation strategies, which might be specified in our research now by paying attention to “estrangement” episodes [Shklovsky 2015], to “embodied readings” [Keen 2007], and to an urban-specific mentality as an “embodied practice” [Thrift 2007, Augé 2000,



Pleßke 2014]. Strong connection between space and affect enables the idea of belonging.

The “Fingersmith” narration is constantly switched from two female characters’ points of view. The first one is given to a young woman named Sue, an orphan who was happily raised by Mrs Sucksby and Mr Ibbs in a locksmith’s shop in notorious Lant Street to be married to a thief or a fencing-man. Sue agrees to help a conman known as ‘Gentleman’, when he asks her to play along in an elaborate scheme to steal money from a wealthy heiress Maud, who is living outside London. After a number of plot twists, Sue and Maud find themselves on Lant street again, but Sue’s place is given to Maud, whose first-person narrative account reveals how miserable she feels there. At the end of the story Gentleman is accidentally killed by the young woman, and Mrs Sucksby is hanged, after taking the blame. Sue discovers that girls were switched at birth, and she is in fact the heiress, and Maud is Mrs Sucksby’s daughter.

Lant Street in the Borough, is located in the slum area known as ‘the Mint’, which in the nineteenth century was infamous for its poor, overcrowded and insanitary conditions, as well as for crime and disorder. An important piece of social reporting, George Sim’s “Horrible London” (1883), was based on the Mint. Long before this time a twelve-year-old boy, Dickens lodged here alone during his father’s imprisonment in the Marshalsea debtor’s prison, just a few streets away. And today the reader cannot help associating Charles Dickens with the novelist of London’s slums, not only because most of London fiction is indebted to the author, but because he invented our conception of London’s social diversity by providing a “controlling language through which the city can be read” [Balshaw, Kennedy 2000, 12].

But Waters is shaking this typical “depth model of historical time, [which] has been compressed into a single surface, so that the past has become a one-dimensional figure in the carpet, a thematic element in the syncretic pattern of a perpetual present” [Kaplan 2007, 3]. With this in mind, let us remember Victor Shklovsky’s seminal work “Art as device” (1919) in which a hundred years ago he says:

“Automatization eats things, clothes, furniture, your wife, and the fear of war. “If the whole complex life of many people is lived unconsciously, it is as if this life had never been.” And so this thing we call art exists in order to restore the sensation of life, in order to make us feel things, in order to make a stone stony. The goal of art is to create the sensation of seeing, and not merely recognizing, things; the device of art is the “estrangement” of things and the complication of the form, which increases the duration and complexity of perception, as the process of perception is, in art, an end in itself and must be prolonged”. [Shklovsky 2015, 162].

Thus, *seeing* (or fresh experience) is juxtaposed to mere *recognizing*.

Water’s novel starts with a curious memory of visiting a theatre by Sue. “Oliver Twist’s” theatre performance was outstanding all through the nineteenth century. Sue Zemka’s paper “The Death of Nancy Sikes,’ 1838–1912” gives a



detailed overview of history of the stage production and its effects, which were famously electrifying and ‘controversial enough to get the play banned in the 1840s and popular enough to draw audiences well into the 1870s’ [Zemka 2010, 30]. The piece ‘Sikes and Nancy’ reenacted shocking violence and strung out on emotion, communing with the similarly strung-out emotions of its audience. In spite of the obvious fact that the scene was perceived as somewhat down the road and mimetic, the two-penny play begot that powerful ‘seeing’ effect even for ragtag viewers, thieves included. Apart from affective involvement as such there’s an estrangement in Sue’s words and a memory of the impact which this theatrical performance produced:

“The play was Oliver Twist. I remember it as very terrible. I remember the tilt of the gallery, and the drop to the pit. I remember a drunken woman catching at the ribbons of my dress. I remember the flares, that made the stage very lurid; and the roaring of the actors, the shrieking of the crowd. They had one of the characters in a red wig and whiskers: I was certain he was a monkey in a coat, he capered so. Worse still was the snarling, pink-eyed dog; worst of all was that dog’s master – Bill Sykes, the fancy-man. When he struck the poor girl Nancy with his club, the people all down our row got up. There was a boot thrown at the stage. A woman beside me cried out,

‘Oh, you beast! You villain! And her worth forty of a bully like you!’

I don’t know if it was the people getting up – which made the gallery seem to heave about; or the shrieking woman; or the sight of Nancy, lying perfectly pale and still at Bill Sykes’s feet; but I became gripped by an awful terror. I thought we should all be killed. I began to scream, and Flora could not quiet me. And when the woman who had called out put her arms to me and smiled, I screamed out louder” [Waters 2003, 3–4].

We find, that striking experience of Dickens’s “Oliver Twist” theatrical performance by Sue is somewhat similar to Natasha Rostova’s first impression of theatre in “The War and Peace” by Tolstoy, which is called estrangement and “consists in not calling a thing or event by its name but describing it as if seen for the first time, as if happening for the first time. While doing so, he also avoids calling parts of this thing by their usual appellations; instead, he names corresponding parts of other things”. [Shklovsky 2015, 163].

What is Waters doing to make it fresh? What we are claiming here is that Waters’ use of this very theatrical episode as an opening to her story is her self-conscious attempt to make something striking for today’s reader: to create the sensation of ‘seeing’ Victorian present, and not merely ‘recognizing’ Dickens’s pastiche.

Now instead of being focused on a search for interpretable meaning in textual representations, significations and discursive forms of identity formation, preferred by critics, let us use non-representational theory, which connects embodied knowledge (questions of being and doing) and the worlds of affect and emotion that shape the intentions and behaviors of people [Thrift 2007] with spatial practice, everywhere apparent and yet, paradoxically, left largely untouched. Emphasis is placed on studying processes of becoming, recognizing



that the world is always in the making, and that such becoming is not always discursively formed. Far more than intellectual conception, sensual perception makes it possible to establish orientation in the urban realm and constitutes a vital force in the construction of identity. Interestingly, the novel starts with declaration of belonging to people and place: “I was Mrs Sucksby’s child, if I was anyone’s; and for father I had Mr Ibbs, who kept the locksmith’s shop, at Lant Street, in the Borough, near to the Thames.” Let’s be back to Sue’s memory of theatrical performance, which she finds ‘formative’ for herself; the performance ‘configures’ her life experience well before the appearance of Gentleman: “This is the first time I remember thinking about the world and my place in it” [Waters 2003, 3].

What is striking here is the paradoxical conclusion about her home place as ‘heaven’. Thus, this orientation towards otherness – violence and terror – in Sue’s mind is placed as outcoming from another location Clerkenwell, not Borough, where she peacefully lives with Mrs Sucksby and Mr Ibbs. A bit later the reader will suspect Mrs Sucksby, baby farmer with a spoonful of gin in hand, in infant-killings, and Mr Ibbs in forgeries. Perhaps the reader even knows about Lant Street’s extreme poverty and criminality explored by urban historians. Perhaps, he remembers that similar criminals of *Oliver Twist* are from Spitalfields, Field Lane, Whitechapel, Bethnal Green. Still it is more important to envisage the opposites of somatic/emotional and literary/intellectual navigation here and observe that genuinely happy experience of Sue’s domestic life on Lant Street is remarkably persistent throughout her story. Let us look how she gives this idea with the help of sensual ‘Proustian’ details:

“I wondered how near to the Borough was Clerkenwell; and how quick the way would seem, to a man with a stick. <...> Then there came a whistle. Bill Sykes never whistled so sweet. The lips were Mr Ibbs’s. He had been out for a hot meat pudding for his and Mrs Sucksby’s supper.

‘All right?’ I heard him say. ‘Smell the gravy on this...’

Then his voice became a murmur, and I fell back. I should say I was five or six years old. I remember it clear as anything, though. I remember lying, and hearing the sound of knives and forks and china, Mrs Sucksby’s sighs, the creaking of her chair, the beat of her slipper on the floor. And I remember seeing – what I had never seen before – how the world was made up: that it had bad Bill Sykeses in it, and good Mr Ibbses; and Nancys, that might go either way. I thought how glad I was that I was already on the side that Nancy got to at last. – I mean, the good side, with sugar mice in” [Waters 2003, 7].

The attachment and belonging to the place and people, she genuinely loves, is also in her wish to step Mrs Sucksby’s way of infants farming, her childish enchantment of thieves, who are “better than magicians. For out from their coats and sleeves would come pocket-books, silk handkerchiefs and watches; or else jewelry, silver plate, brass candlesticks, petticoats’ . [Waters 2003, 8].

Totally different estrangement perspective is Maud’s one, who first sees the hosts of Lant street, looking disgusting if not devilish: “She [Mrs Sucksby]



holds a bundle: now she puts it down and struggles from her seat, and the bundle gives a shudder. This is more astonishing than the lighted brazier, the coat of fur – it is a sleeping, swollen-headed baby in a blanket” [Waters 2003, 312]. This shift of points of view is a constant trick in the novel, as Waters focalizes the narrative through the eyes of Sue and Maud, who both dramatically leave their home locations. Making their home sites, which ironically are socially marginal places of poverty (Borough slums) and misery (Maud’s birthplace is a madhouse), to be cherished by the characters as places of comfort and care, Waters is never tired of ‘estrangement’ effect based on minute observation of social otherness and involuntary absorption into it. Mark Augé characterizes ‘anthropological place’ as localized, occupied, familiar, organic, historical and meaningful to its occupants and visitors, “a space where identities, relationships and a story can be made out” [Augé 2000, 8]. Place, here, is associated with prolonged fixities and practices of dwelling.

Waters is a cultural anthropologist as well, when she inscribes words explicitly referencing intimate bodily functions carefully avoided in nineteenth-century novels. “Such references to chamber pots, bodily fluids such as menstrual blood, privy, amniotic water, and sex function not so much to correct Victorian novels’ discomfort with the body than to contrast the way both periods represent the body. <...> For a lady to share her bed with a maid, as Sue and Maud do, was considered normal. Such acts, unthinkable within postmodern daily life, do not appear in the novelistic discourse of the nineteenth century” [Yurttas 2018, 130].

What is always fresh in Waters’s novels is how she makes her reader ponder into the sensual feeling her characters’ experience: how it is to be a female prisoner of Millbank (“Affinity”), to find your hair to be sawn, or washed with vinegar, or done with sugary water (“Fingersmith”), but the objective of it is not just making the ‘stone stony’ (in Shklovsky’s words) but to convey a specific way of belonging of her character to a place and to certain people.

“The dress was not mine, either; but I found the seams that Dainty had made, and smelled them. I thought that her needle had left the scent there, of John Vroom’s dog-skin coat.

I thought of the soup that Mrs Sucksby would have made, from the bones of that pig’s head; and it was quite as strange as I knew it would be, to imagine them all sitting eating it, perhaps thinking of me, perhaps thinking of something else entirely. I lay and shivered, and longed with all my heart for Mrs Sucksby, Lant Street, home” [Waters 2003, 62].

If home locations, infused with the feeling of personal intimate belonging as well as social (marginal) habits, help to create a particular identity of Sue and Maud, it is interesting to observe how Waters creates a specific perception of London urbanity and its otherness felt by the girls and transmitted to the reader. A present-day reader’s act of *flânerie* within the novel is recreated in the temporal gap between the twenty-first century reader and the nineteenth-century



narrator [Kohlke 2008; Pettersson 2013]. At the same time, by approaching the nineteenth century from a contemporary standpoint the reader gazes at the past adopting both voyeuristic and corporal attitudes of the narrator. Thus, Waters not only recreates a historical past by staging it as a spectacle for the reader, but also making him or her immerse into multiple nuances of body affects. If it is a theatre, it is an immersive theatre.

There is a wonderful episode which is reminding more of modernist writing: it gives a perception of moving with a speed, a loss of ability of grasping the fragmented snapshots of modern urban life, and a crisis of reading and interpretation of the perceived. Here is Maud in the train, arriving to Paddington:

“Now there are so many smuts upon the glass they show like faults in the fabric of my veil. The train begins to rise. I don’t like the sensation. We begin to cross streets – grey streets, black streets – so many monotonous streets, I think I shall never be able to tell them apart! Such a chaos of doors and windows, of roofs and chimneys, of horses and coaches and men and women! Such a muddle of hoardings and garish signs: Spanish blinds. – Lead Coffins. – Oil Tallow & Cotton Waste. Words, everywhere. Words, six-feet high. Words, shrieking and bellowing: Leather and Grindery. – Shop To Let. – Broughams & Neat Carriages. – Paper-Stainers. – Supported Entirely. – To Let! – To Let! – By Voluntary Subscription. –

There are words, all over the face of London. I see them, and cover my eyes. When I look again we have sunk: brick walls, thick with soot, have risen about the train and cast the coach in gloom. Then comes a great, vast, vaulting roof of tarnished glass, hung about with threads of smoke and steam and fluttering birds. We shudder to a frightful halt. There is the shrieking of other engines, a thudding of doors, the pressing passage – it seems to me – of a thousand, thousand people.

‘Paddington terminus,’ says Richard. ‘Come on’.” [Waters 2003, 308].

The urban here must be seen as “transdiscursive” [Shields 1996, 234] in the sense of being produced and producing its own texture of representations – material, social and mental forms and practices. Augé suggests that ‘anthropological place’ is undergoing a transformation in an increasingly modern Western world characterized by a speed-up of communications, an excess of images and simultaneous events. Thus, he coins the term non-lieux or non-places for “the spaces of circulation, communication and consumption, where solitudes coexist without creating any social bond or even a social emotion” [Augé 1996, 178].

In her illuminating essay Yurttas claims about “the novel’s masquerading” identity all through Waters’s novel: “Waters’s postmodern novelistic language – a type of stylizing language, in Bakhtin’s terms – mirrors the Victorian heterosexual male novelists’ language while testing its validity for exploring female experience and transforming the language whenever it proves inadequate” [Yurttas 2018, 111–112]. We are not against making Waters sophisticated postmodernist writer, but what is also at stake in the novel is not the idea of identity as such but the idea of belonging. Sue, no matter what she is called at any particular moment, never forgets about her belonging to Lant Street and her



affective bond to Mrs Sucksby. The most dramatic moment in the novel is when Sue is asking in despair who she is when she watches Mrs Sucksby’s stroking Maud in the window of her own room. Her self-presentation is always “I was Mrs Sucksby’s child, if I was anyone’s; and for father I had Mr Ibbs, who kept the locksmith’s shop, at Lant Street, in the Borough, near to the Thames”. There is neither a “pantomime of Victorianism”, nor a masquerade of affection. In final episodes Sue knows that she does not belong to the Lant Street by birth, but the place becomes the cite of her memory and identity.

The register shift from representational to nonrepresentational reading sustains a space for not mere analytical habits of mind, but for a blend of cognitive and affective capacities, linked to bodily responses that reinforce reader’s questioning about his own self-identity set against a radical and exoticized alterity of neo-Victorian sensibilities.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Augé M. Paris and the Ethnography of the Contemporary World // Parisian Fields / ed. by M. Sheringham. London, 1996. P. 175–181.
2. Augé M. Airports // City A-Z / ed. by S. Pile, N. Thrift. London, 2000. P. 8–9.
3. Balshaw M., Kennedy L. Urban Space and Representation. London, 2000.
4. De Groot J. “Something New and a Bit Starling”: Sarah Waters and the Historical Novel // Sarah Waters, Contemporary Critical Perspectives / ed. by K. Mitchell. London, 2013. P. 56–69.
5. Dennis A. “Ladies in Peril”: Sarah Waters on Neo-Victorian Narrative Celebrations and Why She Stopped Writing about the Victorian Era // Neo-Victorian Studies. 2008. № 1:1. P. 41–52.
6. Kaplan C. Victoriana: Histories, Fictions, Criticism. Edinburgh, 2007.
7. Keen S. Empathy and the Novel. Oxford, 2007.
8. Kohlke M.-L. Sexsation and the Neo-Victorian Novel: Orientalising the Nineteenth Century in Contemporary Fiction // Negotiating Sexual Idioms: Image, Text, Performance / ed. by M.-L. Kohlke and L. Orza. Amsterdam; New York, 2008. P. 53–77.
9. Miller K.A. Sarah Waters’s “Fingersmith”: Leaving Women’s Fingerprints on Victorian Pornography // Nineteenth-Century Gender Studies. 2008. № 4.1. URL: <http://www.ncgsjournal.com/issue41/miller.html> (дата обращения 02.05.2020).
10. Onega S. Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Waters’ “Fingersmith” // Études britanniques contemporaines. 2015. № 48. URL: <http://journals.openedition.org/ebc/2053> (дата обращения 02.05.2020).
11. Palmer B. Are the Victorians Still with Us?: Victorian Sensation Fiction and Its Legacies in the Twenty-First Century // Victorian Studies. 2009. Vol. 52. № 1. P. 86–94.
12. Pettersson L. “The Private Rooms and Public Haunts”: Theatricality and the City of London in Michel Faber’s The Crimson Petal and the White // What Happens Now: Twenty-First Century Fiction / ed. S. Adiseshiah and R. Hildyard. Basingstoke, 2013. P. 97–114.
13. Pleßke N. The Intelligible Metropolis Urban Mentality in Contemporary London Novels. Bielefeld, 2014.
14. Shields R. A Guide to Urban Representation and What to Do About It: Alternative Traditions of Urban Theory // Representing the City / ed. by A. King. London, 1996. P. 227–252.



15. Shklovsky V. Art as Device. Trans. by A. Berlina // *Poetics Today*. 2015. № 36(3). P. 151–173.
16. Thrift N.J. *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. London, 2007.
17. Waters S. *Fingersmith*. London, 2003.
18. Yurttas H. Masquerade in “Fingersmith” // *Journal of Narrative Theory*. 2018. № 48(1). P. 110–135.
19. Zemka S. The Death of Nancy “Sikes”, 1938–1912 // *Representations*. 2010. Vol. 110. № 1. P. 29–57.

REFERENCES

(Articles from Academic Journals)

1. Dennis A. “Ladies in Peril”: Sarah Waters on Neo-Victorian Narrative Celebrations and Why She Stopped Writing about the Victorian Era. *Neo-Victorian Studies*, 2008, no. № 1:1, pp. 41–52. (In English).
2. Miller K.A. Sarah Waters’s “Fingersmith”: Leaving Women’s Fingerprints on Victorian Pornography. *Nineteenth-Century Gender Studies*, 2008, no. 4.1. Available at: <http://www.ncgsjournal.com/issue41/miller.html> (accessed 02.05.2020). (In English).
3. Onega S. Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Waters’ “Fingersmith”. *Études britanniques contemporaines*, 2015, no. 48. Available at: <http://journals.openedition.org/ebc/2053> (accessed 02.05.2020). (In English).
4. Palmer B. Are the Victorians Still with Us?: Victorian Sensation Fiction and Its Legacies in the Twenty-First Century. *Victorian Studies*, 2009, vol. 52, no. 1, pp. 86–94. (In English).
5. Shklovsky V. Art as Device. *Poetics Today*, 2015, no. 36(3), pp. 151–173. (In English).
6. Yurttas H. Masquerade in “Fingersmith”. *Journal of Narrative Theory*, 2018, no 48(1), pp. 110–135. (In English).
7. Zemka S. The Death of Nancy “Sikes”, 1938–1912. *Representations*, 2010, vol. 110, no. 1, pp. 29–57. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Augé M. Paris and the Ethnography of the Contemporary World. *Sheringham M. (ed.). Parisian Fields*. London, 1996, pp. 175–181. (In English).
9. Augé M. Airports. *Pile S., Thrift N. (eds.). City A-Z*. London, 2000, pp. 8–9. (In English).
10. De Groot J. “Something New and a Bit Starling”: Sarah Waters and the Historical Novel. *Mitchell K. (ed.). Sarah Waters, Contemporary Critical Perspectives*. London, 2013, pp. 56–69. (In English).
11. Kohlke M.-L. Sexsation and the Neo-Victorian Novel: Orientalising the Nineteenth Century in Contemporary Fiction. *Kohlke M.-L., Orza L. (eds.). Negotiating Sexual Idioms: Image, Text, Performance*. Amsterdam; New York, 2008, pp. 53–77. (In English).
12. Pettersson L. “The Private Rooms and Public Haunts”: Theatricality and the City of London in Michel Faber’s *The Crimson Petal and the White*. *Adishesiah S., Hildyard R. (eds.). What Happens Now: Twenty-First Century Fiction*. Basingstoke, 2013, pp. 97–114. (In English).



13. Shields R. A Guide to Urban Representation and What to Do About It: Alternative Traditions of Urban Theory. *King A. (ed.). Representing the City*. London, 1996, pp. 227–252. (In English).

(Monographs)

14. Balshaw M., Kennedy L. *Urban Space and Representation*. London, 2000. (In English).
15. Kaplan C. *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh, 2007. (In English).
16. Keen S. *Empathy and the Novel*. Oxford, 2007. (In English).
17. Pleßke N. *The Intelligible Metropolis Urban Mentality in Contemporary London Novels*. Bielefeld, 2014. (In English).
18. Thrift N.J. *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. London, 2007. (In English).

Olga A. Dzhumaylo, Southern Federal University.

Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Theory and History of World Literature. Research interests: contemporary British literature, confessional writing and confessional culture, intermediality.

E-mail: oadzhumaylo@sfedu.ru

ORCID ID: 0002-0002-1217-5567

Olga N. Kokhan, V.I. Vernadsky Crimean Federal University.

Lecturer at the Foreign Languages Department No. 2, Institute of Foreign Philology. Research interests: contemporary British literature, Neo-Victorian writing, space and place studies.

E-mail: olgakokhan03@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4000-9865

Джумайло Ольга Анатольевна, Южный федеральный университет.

Доктор филологических наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы. Научные интересы: современная британская литература; исповедальность в художественной литературе и культуре; интермедальность.

E-mail: oadzhumaylo@sfedu.ru

ORCID ID: 0002-0002-1217-5567

Кохан Ольга Николаевна, Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского.

Преподаватель кафедры иностранных языков № 2 Института иностранной филологии. Научные интересы: современная британская литература, неовикторианская литература, исследования пространства в художественном тексте.

E-mail: olgakokhan03@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4000-9865

Компаративистика
Comparative Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00109

Н.А. Строганова (Москва)

**ОТРАЖЕНИЕ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЙСКОГО
«ПИСЬМА, НАПИСАННОГО В ОТВЕТ ЦАО ПИ,
[ПОЖЕЛАВШЕМУ] ПОЗАИМСТВОВАТЬ ШИРОКИЙ ПОЯС»
ЛЮ ЧЖЭНЯ (179–217 ГГ.) В АНТИЧНОЙ
ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ**

Аннотация. В статье приводится подстрочный перевод с комментариями и последовательный анализ «Письма, написанного в ответ Цао Пи, [пожелавшему] позаимствовать широкий пояс» Лю Чжэня (179–217 гг.), одного из представителей плеяды «Семи Цзяньаньских мужей». «Письмо...» – эпистолярное сочинение, ранее не переведившееся на русский язык и не становившееся предметом изучения в отечественной синологии. Главное внимание в работе уделяется рассмотрению риторической природы раннесредневекового китайского прозаического послания, а также его типологическому сопоставлению с античными теорией и практикой эпистографии и красноречия. Предлагается четырехчастное композиционное членение текста «Письма...»: доказательство, посредством которого достигается убеждение (I, II), собственно предмет речи (III), заключение, в котором дается ответ (IV). В тексте «Письма...», как и в речи оратора, выделяются предмет, тема, проблема, тезис, цель, идея. Эпистолярная речь в «Письме...» – совещательно-эпидейктическая; оно само иносказательно: повествовательные, описательные, логико-риторические средства, к которым прибегает автор, заслоняют от нас морально-этический фон, скрывают философско-дидактическую подоплеку. Анализ «Письма...», осуществляемый на античном теоретическом материале, еще раз подтверждает правомочность применения компаративистского подхода к литературам, приближенным друг к другу по времени и удаленным друг от друга в пространстве, – в частности, к китайской раннесредневековой и европейской античной.

Ключевые слова: раннесредневековая китайская эпистография; Лю Чжэнь; Цао Пи; античная эпистография; риторика.

N.A. Stroganova (Moscow)

**The Reflection of Early Medieval Chinese
“Letter Written in Response to Cao Pi, Who Wished to Borrow
a Wide Belt” by Liu Zhen (179–217) in the Ancient European
Literary and Philosophical Thought**

Abstract. The article provides a line-by-line translation and commentary, as well as a consistent analysis of the “Letter written in response to Cao Pi, who wished to borrow a wide belt” by Liu Zhen (179–217), one of the representatives of the multitude of “Seven Masters of Jianan”. “Letter...” is an epistolary composition not yet translated into Russian or studied in Russian sinology. The main attention is paid to the consideration of the rhetorical nature of the Early Medieval Chinese prosaic epistle, as well as its typological comparison with the Ancient European theory and practice of epistolography and rhetoric. The author suggests a four-part compositional division of the “Letter...”, namely a proof by means of which persuasion is achieved (I, II), the subject-matter of the oratory (III), a conclusion in which the final answer is given (IV). In the text of the “Letter...” like in oratory, the subject, topic, problem, thesis, goal, idea that are singled out. The epistolary oratory in the “Letter...” is deliberative and epideictic; the “Letter...” itself is allegorical: the narrative, descriptive, logical, rhetorical means used by the author obscure the moral, ethical, the philosophic and didactic backgrounds. The analysis of the “Letter...”, carried out on the Ancient European theoretical material, once again confirms the validity of applying the comparative approach to literatures close in time and remote in space – in particular, to Early Medieval Chinese and Ancient European ones.

Key words: Early Medieval Chinese epistolography; Liu Zhen; Cao Pi; Ancient European epistolography; rhetoric.

«Письмо, написанное в ответ Цао Пи, [пожелавшему] позаимствовать широкий пояс»¹ Лю Чжэня (179–217 гг.)²:

I Чжэнь слышал, [что] яшма с горы Цзиншань³ озаряет сокровищницы государя; жемчужина Суй-хоу⁴ освещает кладовые сановников; золото юга⁵ сверкает на головках прелестниц; [мех с] хвоста суслика и соболя⁶ украшает головные уборы вельмож. Эти четыре драгоценности прячутся среди неотесанных камней, скрываются в грязной глине, однако [они] будут излучать сияние и через тысячу лет, [равно как они] искрились красками и тысячу лет назад, [хотя] (они) и не были во все времена в распоряжении Высочайшего⁷. **II** То, что надето на почтенном, сшито презренным⁸; то, что используется благородным, сперва [испытывается] худородным. Ведь перед тем, как возвели грандиозные постройки, мастерской сначала заложил [их] основу, а перед тем, как созрели многоколосные хлеба⁹, крестьянин сперва попробовал [одно] зернышко. **III** К сожалению, то, что носит на поясе Чжэнь, лишено украшений. **IV** Если [же оно] и впрямь [столь] необычайно, Уважаемый¹⁰ может [его] забрать. (Перевод наш. – Н.С. Деление текста на части, обозначенные римскими цифрами, предлагается



нами как вариант композиционного членения произведения. Обоснование подобного подхода представлено далее в статье.)

Мы хотели бы предложить вниманию читателя эпистолярное сочинение авторства Лю Чжэня – одного из представителей плеяды «Семи Цзяньваньских мужей». Период Цзяньвань (196–220 гг.), названный так по девизу правления последнего Ханьского императора, был отмечен не только пышным цветением изящной словесности на излете китайской Древности; период Цзяньвань уже знаменует собой переход китайской литературы в полосу Средневековья.

«Письмо, написанное в ответ Цао Пи (187–226 гг.), [пожелавшему] позаимствовать широкий пояс» ранее не переводилось на русский язык и не становилось предметом изучения в отечественном китаеведении.

Представляемый анализ «Письма...» базируется на компаративистском подходе: подчеркивая уникальность и самобытность китайской литературы, мы не можем не провести параллели с Античностью, подарившей миру свои шедевры примерно в тот же исторический период.

В качестве эпиграфа к анализу мы хотели бы процитировать известнейший афоризм из *Луньюя* в переводе И.И. Семененко:

Учитель сказал:

– Человек способен сделать путь великим,
но великим человека делает не путь
[Конфуций, *Луньюя* 2000, 78].

Итак, «Письмо, написанное в ответ Цао Пи, [пожелавшему] позаимствовать широкий пояс» (далее – «Письмо...») – ответное письмо Лю Чжэня на письмо Цао Пи, в котором Цао Пи известил Лю Чжэня о своем намерении «позаимствовать», «одолжить» у него широкий пояс.

Прочитаем письмо Цао Пи к Лю Чжэню – короткую информативную записку, между строк которой читается издевка¹¹:

«Вещи представляют ценность в связи с людьми. Поэтому, попадая в руки недостойных, они ее утрачивают. Сегодня забираю вещь назад, уж не пеняйте, что к Вам она более не вернется» (*перевод наш. – Н.С.*).

Лю Чжэнь не позволяет себе той насмешливой интонации, которую в письме к нему допустил Цао Пи; он лишь с горечью сетует на то, что Цао Пи требует, чтобы ему вернули его же подарок назад; при этом текст письма Лю Чжэня исполнен достоинства – он ничуть не льстив и не угодлив.

В отличие от многих других *цзяньваньских* писем (уточним: художественных прозаических эпистол), «Письмо...» – послание не от равного к равному, а от нижестоящего к вышестоящему; оно не является дружеским в строгом смысле слова, и применительно к данному письму расхожий тезис Деметрия, приложимый ко многим письмам «Семи Цзяньваньских мужей», – «письмо – это сжатое выражение дружеского расположения» [Деметрий 1978, 274] – вряд ли будет приложим.

Формально перед нами – ответное письмо, «половина диалога» (имен-



но так письмо называл древнегреческий грамматик Артемон, первый собиратель писем Аристотеля, [Миллер 1967, 6]), содержательно – философское послание, в котором философско-этическая проблематика раскрывается в пределах полемического ответа; по сути, «Письмо...» представляет собой ораторскую речь, философскую проповедь; в письме даже отсутствуют элементы стандартного эпистолярного оформления. При этом сочинение полностью соответствует как куртуазным правилам, так и эпистолярному этикету, что проявляется, например, в манере именования собеседника – Лю Чжэнь обращается к Цао Пи не иначе как «Высочайший», «Уважаемый».

Как отмечал древнеримский теоретик эпистографии Юлий Виктор, «пусть письмо не будет шутливым, если оно пишется лицу вышестоящему» [Миллер 1967, 20]. Действительно, по отношению к Цао Пи Лю Чжэнь находился не в том положении, чтобы отвечать на оскорбление (Цао Пи: «<...> попадая в руки недостойных, они [вещи] ее [ценность] утрачивают <...>») подобающим образом. Как подчеркивал Юлий Виктор, «браниться никогда не следует, менее всего в письме», «должен быть учтен обычай» [Миллер 1967, 21], а обычай не допускал дерзости в отношении вышестоящего, пусть и дерзости ответной. Если письмо Цао Пи лишь насмешливо, то ответ Лю Чжэня крайне сдержан: хлесткому и холодному извещению Лю Чжэнь противопоставляет поучительный совет, проникнутый как покорностью, так и достоинством (здесь четко высвечивается контраст: издевка Цао Пи vs морализация Лю Чжэня).

В силу фактографической природы данной переписки – в ней фиксируются реальные обстоятельства из жизни Цао Пи и Лю Чжэня – первостепенную роль в «Письме...» играет именно второе звено эпистолярной ситуации (собственно сообщение), но отнюдь не первое и не третье (не адресант и не адресат). Коммуникативная составляющая (собственно актуальное содержание) облечена в дидактико-риторическую форму; философские размышления экзистенциально-социального толка вставлены в эпистолярную рамку. Конкретный биографический случай служит импульсом для абстрактных, отвлеченных рассуждений, а, учитывая дидактический запал этих рассуждений, мы вполне можем их соотнести с философской проповедью.

Как и у Сенеки, – их с Лю Чжэнем отделяет друг от друга около полутора века – философские рассуждения Лю Чжэня дидактичны. Исследователи отмечают, что в письмах Сенеки преследовал также преимущественно воспитательные цели, дабы «пробудить у читателей сознание своих заблуждений, а это <...> есть начало нравственного выздоровления» [Кузнецова 1967, 89]. В связи с этим нельзя не вспомнить, что на излете Античности эпистолографический жанр, формат письма как таковой уже воспринимались как действенный инструмент преподавания морали. К тому же эпистолярная форма допускала сочетание несочетаемого, даже предполагала некую эклектику. Так и в «Письме...» мы наблюдаем смешение повествовательных, описательных, логико-риторических, диалогич-



ческих элементов; собственно, перед нами – ораторская речь на письме и в письме, которой для полноты колористической палитры не хватает разве что эмоциональных красок, поскольку лирическая составляющая оказывается заретушированной: здесь мы не найдем ни индивидуализированных мыслей, ни персонифицированных чувств автора; перед нами – плавный рассказ с обращением к адресату в самом конце, где Лю Чжэнь дает положительный ответ на запрос Цао Пи.

При видимом отсутствии метафоры – будь то собственно метафор, аллегорий или символов – текст письма иносказательный: наглядные картины, рисуемые повествовательными, описательными, логико-риторическими средствами, заслоняют от нас морально-этический фон, философско-дидактическую подоплеку.

В соответствии с классификацией, выведенной в древнегреческом анонимном письмовнике «Типы писем» [Миллер 1967, 10], «Письмо...» может быть охарактеризовано как «ответное», «иносказательное», «объяснительное», имплицитно «упрекающее» и «порицающее».

Если его подвести под категории, разработанные Цицероном [Миллер 1967, 15–16], то окажется, что по тону оно производит впечатление «интимного», в действительности могло бы допустить формат «публичного чтения»; по отношению автора к адресату выглядит «личным», на самом деле вполне предполагает и «официальное» прочтение; по содержанию оно однозначно видится «серьезным», даже «грустным». Продолжая проводить параллели с римской литературной традицией, мы можем сказать, что в «Письме...» Лю Чжэнь «облекает в интимную форму посланий морализующие рассуждения о собственной жизни» [Миллер 1967, 16] – к этому приему не раз прибегал Гораций.

По классификации из византийского риторического трактата о стилях писем, приписываемого Проклу или Либанию [Миллер 1967, 23–24], «Письмо...» представляется «ответным», «поучительным», имплицитно «порицающим», отчасти «заявляющим».

Эпистолярная речь в «Письме...» – совещательно-эпидейктическая. В обращении оратора к эмоциям аудитории на первый план выходит *пафос*, то есть «страсти», с преимущественной апелляцией к чувству справедливости. Аристотель писал: «Должно испытывать печаль и сострадание при виде людей, незаслуженно бедствующих, и негодовать при виде людей, [незаслуженно] благоденствующих, так как то, что выпадает незаслуженно, несправедливо» [Аристотель 2017, 191]; при этом он подчеркивал, что «справедливость выше музыки» [Аристотель 2017, 194], а в свете того важного значения, которое придавали справедливости и музыке как древние греки, так и древние китайцы, это замечание представляется необычайно интересным.

Несмотря на то что «Письмо...» не поддается однозначному композиционному членению, предисловие в нем отсутствует совершенно точно – оно и не нужно, «потому что [слушатели] знают, о чем идет речь» [Аристотель 2017, 299]. По Аристотелю, речь с необходимостью имеет две



части, «ибо необходимо назвать предмет, о котором идет речь, и доказать его» [Аристотель 2017, 293]. Так и в «Письме...»:

I, II – доказательство;

III – предмет;

IV – заключение-ответ.

Как мы видим, здесь порядок расположения частей отличается от того, какой в качестве типичного выдвигает Аристотель: здесь сначала – «способ убеждения» (I, II), затем – краткое изложение предмета (III), в самом конце – заключение-ответ (IV); III и IV составляют коммуникативное ядро, содержат основную информацию, заключенную в письме. Иначе можно было бы сформулировать так: I, II – решение задачи, III – сама задача, IV – вывод, или итог.

В I автор/говорящий заявляет свою позицию; во II вступает в имплицитную полемику с читателем/слушателем (Лю Чжэнь парирует доводы Цао Пи: на фразу «попадая в руки недостойных, они [вещи] ее [ценность] утрачивают» отвечает фразой «то, что используется благородным, сперва [испытывается] худородным»). И подобная стратегия была прокомментирована Аристотелем: «Оратор, начиная речь, <...> должен сначала изложить свои собственные способы убеждения, а потом выступить против доводов своего противника» [Аристотель 2017, 310].

Однако «способы убеждения» в I и II различны: в I – «технические», «основанные на приемах риторики», «те, которые могут быть созданы нами с помощью метода и наших собственных средств, <...> [их] нужно [предварительно] найти» [Аристотель 2017, 67]; во II – «нетехнические», «основанные на объективных данных», «те способы убеждения, которые не нами изобретены, но существовали раньше [помимо нас], <...> [ими] нужно только пользоваться» [Аристотель 2017, 67].

I строится на «топе о величине» [Аристотель 2017, 209] («... [они] будут излучать сияние и через тысячу лет, [равно как они] искрились красками и тысячу лет назад, [хотя] (они) и не были во все времена в распоряжении Высочайшего»), II – на топе, который «проистекает из причины» [Аристотель 2017, 238] («то, что надето на почтенном, сшито презренным» и т.п.).

Аристотель выделял три вида «способов убеждения, доставляемых речью»: «Одни из них находятся в зависимости от характера говорящего, другие – от того или иного настроения слушателя, третьи – от самой речи» [Аристотель 2017, 67]. В «Письме...» акцент сделан на третий вид способа убеждения: «самая речь убеждает нас в том случае, когда оратор выводит действительную или кажущуюся истину из доводов, которые оказываются в наличности для каждого данного вопроса» [Аристотель 2017, 67].

I и II, покоящиеся на абстрактных рассуждениях, формируют философско-дидактический план абстракции. III и IV, построенные на конкретных утверждениях и заявлениях, оформляют информативно-коммуникативный план конкретики.

В I Лю Чжэнь в описательно-повествовательной манере рассказывает об убогом происхождении редчайших драгоценностей, блеск, великоле-



пие и слава которых никак не зависят от благосклонности Цао Пи и даже не нуждаются в его внимании; во II он рассуждает о том, что блага для «почтенных» создаются тяжким трудом «презренных». В III, в «изложении» в миниатюре, подготовленном целыми рядами «способов убеждения», Лю Чжэнь предлагает Цао Пи самому сделать выводы из того, что он, Лю Чжэнь, только что сказал: в III Лю Чжэнь то ли скромно намекает на свое более низкое происхождение и подчиненное положение, то ли покорно признает отсутствие за собой прав обладать драгоценностью, ибо это привилегия и прерогатива «почтенных», то ли тонко насмехается над Цао Пи, желающим во что бы то ни стало завладеть тем, что не представляет ценности. А IV – собственно ответ на письмо Цао Чжи – несет в себе коммуникативное ядро.

Предмет¹² «Письма...» – широкий пояс/драгоценность (в действительности широкий пояс если и имел какую-либо ценность, то только символическую, однако в тексте он ставится в параллель драгоценностям, точнее – они ему). Тема – желание Цао Пи «позаимствовать широкий пояс». Проблема – «эти четыре драгоценности прячутся среди неотесанных камней, скрываются в грязной глине, однако [они] будут излучать сияние и через тысячу лет, [равно как они] искрились красками и тысячу лет назад, [хотя] (они) и не были во все времена в распоряжении Высочайшего». Тезис – «то, что используется благородным, сперва [испытывается] хутородным». Цель – сообщить, что «Уважаемый может [его] забрать». А идея письма такова: не Цао Пи решать, что поистине «почтенно», а что «презренно»; самое бесценное сокровище – как вещь, так и человек – может «скрываться в грязной глине», а неотъемлемые атрибуты «почтенной» жизни могут создаваться «презренными», при «презренных» обстоятельствах и в «презренных» условиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Да Цао Пи цзе коло дай шу* – оригинальное название произведения. «Письмо, написанное в ответ Цао Пи, [пожелавшему] позаимствовать широкий пояс». Изначально заголовка не было, имелось только предисловие, которое гласило: «Письмо, написанное в ответ *вэйскому тайцзы*, [пожелавшему] позаимствовать широкий пояс». Письмо было написано до того, как Цао Пи стал наследным принцем (*тайцзы*) царства Вэй, поэтому в заголовке значится его имя, а не титул.

[Пожелавшему] позаимствовать. Здесь – эвфемизм; в действительности Цао Пи самовольно забрал себе пояс, попросту отобрал его у Лю Чжэня.

Историческая справка и текстологический комментарий к «Письму, написанному в ответ Цао Пи, [пожелавшему] позаимствовать широкий пояс»:

• Хань Гэпин. Предисловие, исследования и комментарии. В кн. *Цзяньань ци цзы ши вэнь цзи. Сяо чжу и си*. «Собрание поэзии и прозы

«Семи цзяньаньских мужей»». Сост., перев. и комм. Хань Гэпина. Чанчунь, 1991. С. 493–495.

• У Юнь. Предисловие и комментарии к стихотворениям Семи цзяньаньских мужей. В кн. *Цзяньань ци цзы цзи*. «Собрание сочинений “Семи цзяньаньских мужей” с комментариями». Сост., комм. У Юня. Тяньцзинь, 2005. С. 613–614.

2. *Лю Чжэнь (179–217 гг.)*. И о жизни, и о творчестве Лю Чжэня сохранилось крайне мало сведений. При воссоздании биографии Лю Чжэня мы использовали следующие источники и литературу:

• Чэнь Шоу. «Записи о трех царствах» *Сань го чжи* (21-й *цзюань*), «Хроника царства Вэй» *Вэй шу* (21-й *цзюань*). URL: <http://www.shicimingju.com/book/sanguozhi/21.html>

• Хань Гэпин. Предисловие, исследования и комментарии. В кн. *Цзяньань ци цзы ши вэнь цзи. Сяо чжу и си*. «Собрание поэзии и прозы “Семи цзяньаньских мужей”». Сост., перев. и комм. Хань Гэпина. Чанчунь, 1991. С. 446–447.

• У Юнь. Предисловие и комментарии к стихотворениям Семи цзяньаньских мужей. В кн. *Цзяньань ци цзы цзи*. «Собрание сочинений Семи цзяньаньских мужей с комментариями». Сост., комм. У Юня. Тяньцзинь, 2005. С. 551–559.

• Черкасский Л.Е. Поэзия Цао Чжи. М., 1969.

Лю Чжэнь, второе имя которого – Гунгань, жил в последние годы правления династии Восточная Хань (25–220 гг.). Расцвет его творчества пришелся на период *Цзяньань* (196–220 гг.). В историю китайской литературы Лю Чжэнь вошел, прежде всего, как один из «Семи *Цзяньаньских мужей*» – член творческого объединения, которому покровительствовало могущественное семейство Цао, а именно – Цао Цао, его сыновья Цао Пи (старше) и Цао Чжи (младше).

Еще в детстве Лю Чжэнь стал проявлять любовь к сочинительству; в юношеские годы он был дружен с братьями Цао, с Ван Цанем (Ван Цань был, по выражению Л.Е. Черкасского, «первым среди “Семи *Цзяньаньских мужей*”») [Черкасский 2000, 9]; позднее Лю Чжэнь был приглашен Цао Цао на должность помощника канцлера, однако ему так и не удалось продвигаться по службе, и причиной тому во многом послужил конфликт с Цао Пи – сыном Цао Цао, наследным принцем.

В 217 г., во время страшной эпидемии, Лю Чжэнь скончался.

Как уже упоминалось выше, о творческом пути Лю Чжэня, собственно, как и о жизненном, нам почти ничего не известно. Большая часть его произведений утрачена.

3. *Яшма с горы Цзиншань*. Неотшлифованный драгоценный камень с горы *Цзиншань*. Имеется в виду прекрасная яшма, которую житель царства Чу периода *Чуньцю* (770–476 гг. до н.э.) по имени Бяньхэ нашел в горе *Цзиншань*.

4. *Жемчужина Суй-хоу*. Это легендарная драгоценная жемчужина, подаренная правителю княжества Суй (речь идет о княжестве Суй периода



Чунью, 770–476 гг. до н.э.) некогда покалеченной змеей в благодарность за то, что он ее излечил и спас от гибели.

5. *Золото юга*. В древности на юге добывали лучшее золото.

6. [*Мех с хвоста суслика и соболя...* Мех суслика и соболя очень ценился.

7. *Высочайший*. Здесь – именование государя.

8. *Почтенный, презренный*. Лю Чжэнь подхватывает тему, поднятую Цао Пи в его письме к Лю Чжэню, и развивает ее. При этом тон письма Цао Пи насмешливый, а письма Лю Чжэня – уважительный и серьезный.

9. *Многоколосные хлеба (цзяхэ)*. Дословно: «чудесный колос»; в древности считался символом удачи.

10. *Уважаемый*. Обращение к Цао Пи.

11. В «Записях о Трёх царствах» (*Сань го чжи*) говорится:

«Вэньди [Цао Пи] некогда пожаловал Чжэню широкий пояс, однако после того, как его *ши* [наставник-воспитатель наследного принца] умер, он пожелал забрать себе пояс обратно, о чем и сообщил Чжэню в насмешливом письме: “Вещи представляют ценность в связи с людьми. Поэтому, попадая в руки недостойных, они ее утрачивают. Сегодня забираю вещь назад, уж не пеняйте, что к Вам она более не вернется”. Чжэнь в ответ написал: “...” Ответ Чжэня искусен и тонок – в нем он выразил свои почтение и любовь принцу» (*перевод наш. – Н.С.*). В «Записях о Трёх царствах», в разделе «Жизнеописание Чжугэ Кэ» (*Сань го чжи. Чжугэ Кэ чжуань*), поясняется, что широкий пояс – это украшенный кожаный пояс. [цит. по: Wu Yun 2005, 494].

12. Здесь мы оперируем понятиями предмета, темы, проблемы, тезиса, цели и идеи как терминами риторики [см.: Хазагеров, Лобанов 2004, 34–42].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. М., 2017.
2. Деметрий. О стиле // Античные риторики. / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 236–296.
3. Конфуций. Луньей. Изречения. / Сост., автор предисл., переводов И.И. Семенов. М., 2000.
4. Кузнецова Т.И. «Письма к Луцилию» Сенеки-философа // Античная эпистография. / Отв. редактор М.Е. Грабарь-Пассек. М., 1967. С. 81–112.
5. Миллер Т.А. Античные теории эпистолярного стиля // Античная эпистография. / Отв. редактор М.Е. Грабарь-Пассек. М., 1967. С. 5–26.
6. Хазагеров Г.Г., Лобанов И.Б. Риторика. Ростов-на-Дону, 2004.
7. Черкасский Л.Е. Поэзия Цао Чжи. М., 1969.
8. Chen Shou. San Guo Zhi, juan 21 // Wei Shu [Book of Wei]. URL: <http://www.shicimingju.com/book/sanguozhi/21.html> (дата обращения 26.03.2020).
9. Han Geping. Jianan qi zi shi wen ji xiao zhu yi xi. Changchun, 1991.
10. Wu Yun. Jianan qi zi ji xiao zhu. Tianjin, 2005.



REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Demetrius. O stile [About Style]. *Takho-Godi A.A. (ed.). Antichnyye ritoriki* [Ancient Rhetoric]. Moscow, 1978, pp. 236–296. (In Russian).
2. Kuznetsova T.I. “Pis'ma k Lutsiliyu” Seneki-filosofa [Philosopher Seneca's “Letters to Lucilius”]. *Grabar'-Passek M.E. (ed.). Antichnaya epistolografiya* [Ancient Epistolography]. Moscow, 1967, pp. 81–112. (In Russian).
3. Miller T.A. Antichnyye teorii epistol'yarnogo stilya [The Ancient Theories of Epistolary Style]. *Grabar'-Passek M.E. (ed.). Antichnaya epistolografiya* [Ancient Epistolography]. Moscow, 1967, pp. 5–26. (In Russian).

(Monographs)

4. Aristotle. *Poetika. Ritorika* [Poetics. Rhetoric]. Moscow, 2017. (In Russian).
5. Cherkasskiy L.E. *Poeziya Cao Zhi* [The Poetry of Cao Zhi]. Moscow, 1969. (In Russian).
6. Khazagerov G.G., Lobanov I.B. *Ritorika* [Rhetoric]. Rostov-on-Don, 2004. (In Russian).
7. Han Geping. (comp., pref., comments). *Jianan qi zi shi wen ji xiao zhu yi xi* [The Collection of Poetry and Prose of the “Seven Masters of Jian'an” with Commentary, Translation, Analysis]. Changchun, 1991. (In Chinese).
8. Wu Yun. (comp., pref., comments). *Jianan qi zi ji xiao zhu* [The Collected Works of the “Seven Masters of Jian'an” with Commentary]. Tianjin, 2005. (In Chinese).

(Electronic Resources)

9. Chen Shou. San Guo Zhi, juan 21 [The Records of the Three Kingdoms, v. 21]. *Wei Shu* [Book of Wei]. URL <http://www.shicimingju.com/book/sanguozhi/21.html> (accessed 26.03.2020). (In Chinese).

Строганова Нина Андреевна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Аспирант Кафедры китайской филологии Института стран Азии и Африки, Кафедра китайской филологии. Научные интересы: раннесредневековая китайская литература, Семь Цзяньаньских мужей, эпистография, риторика, компаративистское литературоведение.

E-mail: nina.stroganova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6564-6230

Nina A. Stroganova, Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Department of Chinese Philology, Institute of Asian and African Studies. Research interests: Early Medieval Chinese Literature, Seven Masters of Jian'an, epistolography, rhetoric, comparative studies of literature.

E-mail: nina.stroganova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6564-6230

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00110

В.Г. Сибирцева (Нижний Новгород)

КЛОПШТОК В РОССИИ: ПОЧИТАЕМЫЙ НЕЧИТАЕМЫЙ ПОЭТ

Аннотация. В статье рассматривается литературная судьба русских переводов поэтического наследия Ф.Г. Клопштока, великого немецкого поэта XVIII века. Клопшток оказывается одним из самых известных и авторитетных авторов, произведения которого практически не переводились в России. Сопоставительный анализ переводов религиозной эпопеи «Мессиада» приводит к парадоксальному выводу: наиболее известным оказывается вольный перевод отрывка из «Мессиады», автором которого является В.А. Жуковский. Менее удачные переложения А.М. Кутузова и С.И. Писарева не способствуют увеличению круга читателей Клопштока в России. Они остаются литературным фактом, не вызвавшим резонанса в литературной жизни конца XVIII – начала XIX века. Не менее примечательно, что с ранней лирикой Клопштока русский читатель может познакомиться только благодаря нотным изданиям конца 1970-х гг. Переводы сентиментальных од обнаруживаются под ногами песен Шуберта, они приведены параллельно с оригинальным текстом и никогда не публиковались как отдельные произведения. Для русской литературы Клопшток становится мифической фигурой священного песнопевца и славнейшего немецкого писателя, сведения о котором стереотипно воспроизводятся в литературных энциклопедиях и историях литературы. Такое восприятие связано с несовершенством или полным отсутствием переводов подавляющего большинства произведений немецкого поэта, а также с недостаточным количеством настоящих, вдумчивых аналитических разборов его трудов. Исследования его поэзии и свежие переводы, появляющиеся с конца XX века, должны наполнить жизнью почетные эпитеты, которые Фридрих Готлиб Клопшток, выдающийся поэт-сентименталист, заслужил по праву.

Ключевые слова: Ф.Г. Клопшток; Мессиада; сентиментализм; В.А. Жуковский.

V.G. Sibirtseva (Nizhny Novgorod)

Klopstock in Russia: A Respected but not Read Poet

Abstract. The article is devoted to the literary fate of Russian translations of the poetic heritage by F.G. Klopstock, the great 18th century German poet. Klopstock is one of the most famous and authoritative authors, whose works almost have not been translated in Russia. A comparative analysis of the translations of his religious epic work “Messias” leads to a paradoxical conclusion. The translation by V.A. Zhukovsky is the most famous one. Less successful attempts by A.M. Kutuzov and S.I. Pisarev do not contribute to readers’ increase of Klopstock in Russia. They remain a literary fact that did not cause a resonance in the literary life of the late 18th – early 19th centuries.

It is no wonder that the Russian readers could get acquainted with the early lyrics by Klopstock only thanks to musical editions of the late 1970s. Translations of sentimental odes found under the notes of Schubert’s songs are taken for the original text and have never been published as separate works. For Russian literature, Klopstock becomes the mythical figure of the sacred songwriter and the most famous German writer with stereotypes mentioned in literary encyclopedia and literary stories. This way of perception is associated with the imperfection or complete absence of decent translations of the vast majority of the German poet’s works. It is followed by an insufficient number of really thoughtful deep analyses of his works. His poetry’s research and fresh translations, appeared at the end of the 20th century should revive the honorable epithets that Friedrich Gottlieb Klopstock, an outstanding sentimentalist poet, has ultimately deserved.

Key words: Klopstock; Messias; sentimentalism; Zhukovsky.

Хвалить Клопштока люди рады.
Читают ли его? – Увы!
И нас превозносить не надо,
Прилежней нас читайте вы!
Г.Э. Лессинг (перевод Я. Матиса)

Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? – Nein!
Wir wollen weniger erhoben
und fleißiger gelesen sein
G.E. Lessing

Острая эпиграмма Лессинга могла бы показаться забавной для нас, читателей из XXI века, если бы она не оказалась пророческой, по крайней мере, для России. Фридрих Готлиб Клопшток (1724–1803), один из самых значительных немецких поэтов XVIII века, – неуловимая фигура в российской германистике. Переводился Клопшток крайне недостаточно, однако при этом оставался великим: выдающийся немецкий поэт, предвестник романтиков, создатель немецких свободных ритмов; автор драматической трилогии о легендарном прошлом Германии, сентиментальных од и религиозной эпопеи «Мессиада». Клопшток и его произведения до середины XX века многократно упоминаются в литературных энциклопедиях в связи с именами И.В. Гете, К.М. Виланда, И.Г. Гердера, Г.А. Бюргера. Поэты-романтики Г. Гейне, Ф. Шиллер, Ф. Гёльдерлин, Новалис испытали очень сильное влияние Клопштока. На русский язык переведены первые части «Мессиады», отрывки из национальной героической трилогии и несколько коротких лирических произведений.

Немецкие исследователи называют Клопштока “literarischer Einzelgänger” [Willems 2013, 88] – литературный одиночка, подчеркивая тем самым его особенное место в истории немецкой литературы. И действительно, именно исключительность характеризует литературную судьбу поэта.



Клопшток живет на рубеже двух эпох: хронологических (XVIII и XIX век) и литературных (барокко и романтизм). Российский филолог-германист и культуролог А.В. Михайлов называет барокко «предфиналом всей традиционной культуры», разрушающим автоматизм языка и предопределенное восприятие литературы [Михайлов 1997, 168]. Этот «предфинал» и пограничность определяют все творчество Клопштока, выламывающееся из рамок литературной традиции.

Вслед за теоретиками немецкой литературы М. Опитцем и И.К. Готшедом, стремившимися к унификации языка, Клопшток пишет философский трактат «Немецкая республика ученых». В нем он излагает свои взгляды на поэзию и язык, но при этом он пишет настолько сложно, что его не понимают: «<...> в жертву этой затее было принесено много и вправду поучительного. Для писателей и литераторов его книга была и осталась бесценной, но только в их малом кругу она и могла быть действенной и полезной» [Гете 2018, 3].

Клопшток нарушает правила стихосложения «Немецкой поэтики» Мартина Опица, которые с середины XVII века царили в немецкой поэзии: его ранние оды и «Мессиада» написаны в свободных ритмах. Этот яркий новаторский ход предопределил в итоге появление свободного стиха, преобладающего в современной немецкой поэзии, – однако у современников понимания не нашёл.

Клопшток подарил немецкой лирике чувствительность, нередко в самых крайних проявлениях: восторг до слез в глазах («К Цидли») или застенчивость до невозможности вымолвить ни слова («Моя родина»).

Творческое наследие Клопштока очень велико, имя его в литературной среде общеизвестно и авторитетно. Но в России восприятие творчества Клопштока парадоксально: о Клопштоке пишут не благодаря переводам его произведений на русский язык, а вопреки этому.

Что же можно прочитать из Клопштока *прилежно*? Мы рассмотрим судьбу основных произведений Клопштока в России и их роль в формировании образа великого немецкого поэта.

Четыре ипостаси «Мессиады»

235 лет назад, в 1785 г. в Петербурге впервые был опубликован перевод эпической поэмы Клопштока «Мессия». До 1868 г. она переводилась пять раз, в небольших фрагментах или отдельными песнями. Сама форма обширной религиозной эпопеи – гекзаметр, перенесенный Клопштоком из античности на немецкую почву, – требовала от переводчиков особенного мастерства. В России конца XVIII века, когда теоретические работы Ломоносова и Тредиаковского о правилах русского стихосложения строго регламентировали рифму и метрику, гекзаметру и свободному стиху еще только предстояло родиться.

Автор первого переложения – А.М. Кутузов, участник масонского кружка Н.И. Новикова, переводчик Э. Юнга. Переводы с немецкого, вы-



полненные Кутузовым, пользовались в конце XVIII века большой популярностью. Именно о прозаическом переводе «Мессии», выполненном Кутузовым, упоминает в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзин, когда в Лейпциге за обедом заходит речь о Клопштоке: «Я не думал бы, – сказал молодой профессор поэзии, – чтобы в вашем языке можно было найти выражения для Клопштоковых идей».

«Еще то скажу вам, – промолвил я, – что перевод верен и ясен» [Карамзин 1985, 31].

Карамзин также читает собравшимся отрывки из эпических поэм М.М. Хераскова «Россиада» и «Владимир», удивляя гостей гармоничным звучанием русского языка. «Россиада», созданная в 1779 г., написана александрийским стихом – привычным для русской оды и эпопеи размером:

Пою от варваров Россию свободенну,
 Попранну власть татар и гордость низложенну,
 Движенья древних сил, труды, кроваву брань,
 России торжество, разрушенну Казань [Херасков 1961, 181].

Но для переводов эпических произведений с греческого и латинского языков александрийский стих мало подходит. При этом Клопшток стилистически ориентировался на классические эпопеи, и Кутузов должен был найти адекватную форму, чтобы сохранить торжественность и одновременно гибкость языка немецкого эпоса. Кутузов, несомненно, читал достаточно неудачный перевод «Энеиды» Вергилия, выполненный В.П. Петровым и впервые опубликованный в 1770 г. А время гекзаметра В.А. Жуковского и Н.И. Гнедича еще не настало.

Перевод нельзя было сделать архаичным, но при этом он не должен был ломать рамок сложившейся традиции: религиозный текст – это не светское произведение, даже на историческую тему. Кроме того, «Потерянный рай» Дж. Мильтона и «Песни Оссиана», вдохновлявшие и Клопштока, и – позже – Кутузова, на русском и немецком языках также были известны в прозаических переводах. В итоге перед читателями предстал компромиссный вариант: ритмизованный перевод в прозаической форме. Таким образом, не прибегая к александрийскому стиху, Кутузов оставался в рамках стилистической традиции XVIII века: «Воспой бессмертная душа искупление грешных человеков, Мессиею в человеческой плоти на земле совершенное, и кровию святого союза любовь Божества Адамову племени вновь даровавшее. Тако исполнилась воля Превечного» [Клопшток 1785, 5].

В 1820–1821 гг. публикуется второе издание эпопеи, дополненное переводом третьей и четвертой песен «Мессии». Переводчик – доктор словесных наук и философии, цензор Н.А. Бекетов – следует внутреннему ритму текста Клопштока и также, как и Кутузов, переводит эпопею ритмизованной прозой.

Появление «Мессии» на русском языке должно было стать важным яв-



лением для последующего развития литературы. Перевод достаточно точно передавал оригинал, при этом он метрически не замыкался на александрийском стихе и давал импульс к поиску новых форм и размеров. Другое несомненное достоинство переводов Кутузова и Бекетова – ясный слог без излишней архаизации, что будет особенно заметно в сравнении с версиями Востокова и Писарева.

Здесь мы нарушим хронологию повествования и сразу обратимся ко второму крупному переводу эпопеи Клопштока. В 1868 г. в Санкт-Петербурге издается «Мессиада», поэма в трех частях, в поэтическом переложении литератора С.И. Писарева. С точки зрения метрики и следования оригиналу его работа стала полной противоположностью «Мессии» Кутузова. Писарев избрал точный стихотворный размер и неточную передачу смысла оригинала, его перевод утратил плавность и величественность, которые были присущи эпопее Клопштока. Нестрогий гекзаметр с варьирующимся числом безударных слогов, придававший естественность дыхания ритму эпопеи, в русском переложении стал отрывистым. Мелодика стиха упростилась, а смысл исказился: в то время как Клопшток пишет об искуплении и любви Господней (Кутузов точно передает мысль Клопштока), у Писарева на первый план выходит лирический герой, поющий хвалу Господу:

Послушайте ж пенье мое, о, друзья!
Я славлю Ходатая смертных пред Богом.
О, вы, перед кемь поднялася завеса
Неведомых таинств Господня суда,
Послушайте пенье мое и прославьте
Святыми делами Предвечнаго Сына! [Клопшток 1868, 21].

Ср.: Sing', unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adam's Geschlecht zu der Liebe der Gottheit,
Leidend, getödtet und verherrlichtet, wieder erhöht hat.
Also geschah des Ewigen Wille.

В отличие от «Мессиады» Писарева, перевод Кутузова был близок эпопее Клопштока и по смыслу, и по ритму. Это становится заметно, если слегка видоизменить запись его перевода и расположить строки столбиком, соблюдая паузы:

Воспой бессмертная душа искупление грешных человек,
Мессиею в человеческой плоти на земле совершенное,
и кровию святого союза любовь Божества
Адамову племени вновь даровавшее.
Тако исполнилась воля Превечнаго [Клопшток 1785, 5].



Кутузов и Писарев перевели самые масштабные фрагменты эпопеи. Однако в историю русской литературы вошел короткий отрывок из «Мессиады» в переводе В.А. Жуковского.

В 1807 г. Жуковский делает помету в своих записках «Что сочинить и перевести»: «Эпическая поэма. Отрывки из Мессиады и Мильтона» [Жуковский 2011, 395]. Перевод Кутузова был к тому времени уже известен, а в 1802 г. в журнале «Свиток муз» появился еще один фрагмент эпопеи Клопштока. Поэт и филолог А.Х. Востоков перевел Песнь пятую под названием «Мессиада. Опыт дактилохореического эксаметра»:

Превознесен, сидел на вечном троне Эгова!
Стал же Элоа пред ним и рек: «Колико ужасен
Ты, Всевышний! Како из ока святого блистает
Грозный суд Твой днесь! и како глаголют грома!
Тьму внимаю громов!» [Востоков 1802, 106].

Известно, что соотечественники указывали Клопштоку на перегруженность языка его эпопеи неологизмами [Jakob 1997, 89], мы же видим, что язык переложения Востокова значительно затемнен и архаичен. Клопшток стилистически опережал свою эпоху, а Востоков безнадежно отстал и от оригинала, и от своего времени. Ритм перевода отрывистый, сбивается односложными словами, и на память сразу приходит эпиграмма В.И. Майкова «Петров лишь захотел – Вергилий стал заика».

Жуковский был, вероятно, знаком с переводом Востокова, и его план «перевести Мессиаду» не случаен. Уже современники Клопштока отмечали, что «Мессиада» затянута – двадцать песен, – а характеры искусственны. Полный перевод обширного произведения, сюжетная линия в котором выражена слабее, чем эмоциональный накал, скорее всего, также был бы обречен на неудачу. Поэтому Жуковский следует оригиналу в выборе размера, но ограничивается одной сюжетной линией: историей падшего ангела Аббадоны.

Сумрачен, тих, одинок, на ступенях подземного трона
Зрелся от всех удален серафим Аббадона. Печальной
Мыслью бродил он в минувшем: грозно вдали перед взором,
Смутным, потухшим от тяжкия тайныя скорби, являлись
Мука на муке, темная вечности бездна... [Жуковский 2011, 9].

Поэтический слог Жуковского не устарел даже для нас, читателей XXI века. Кроме того, Жуковскому интересен романтический драматический конфликт, контрасты в образной системе и стиле, тираноборческий характер бунтаря, поэтому из всей эпопеи был выбран, вероятно, самый удачный и живой эпизод: герою можно было сопереживать.

Цельность перевода Жуковского приводит к удивительным, но предсказуемым последствиям: в литературе XIX века более известен вольный



перевод Жуковского из Клопштока, нежели Клопшток в переводе Кутузова, Востокова, Жуковского или Писарева.

Как видим, переводы великой религиозной эпопеи «Мессиада» не позволяют составить ясного представления о Клопштоке как о великом немецком поэте. И хотя историк и литературный критик М.Т. Каченовский написал о «Мессиаде»: «Духовные песни его преисполнены благочестием, верою и любовью. Слог их прост и легок» [Каченовский 1808, 48], его слова не находят подтверждения в большинстве переложений на русский язык.

С присовокуплением лучших сочинений Клопштока. Ранняя лирика

«<...> Она положила руку на мою и произнесла: “Клопшток!” Я сразу же вспомнил великолепную оду, пришедшую ей на ум, и погрузился в поток ощущений, которые она пробудила своим возгласом <...>», – так Вертер описывает чувства Лотты во время грозы в «Страданиях молодого Вертера». Эмоции, которые испытывают герои, стоя у открытого окна, Клопшток передал в своей оде «Весеннее празднество» (Fruehlingsfeier), и именно к ней отсылает читателя Гете.

В XX веке А.В. Михайлов напишет о Клопштоке, что он одним из немногих «удостаивается той редкой чести, чтобы весь глубоко воспринятый смысл его творчества собирался в его имя» [Михайлов 2000, 269]. Но в конце XVIII – начале XIX века об отношении издателей к лирике Клопштока можно судить по названию одной книги. В 1799 г. в приложении к поэме Г. Уца «Новая наука наслаждаться жизнью» напечатана ода «Бог в буре» в переложении издателя, публициста и переводчика П.В. Победоносцева (отца государственного деятеля и действительного тайного советника К.П. Победоносцева). Подзаголовок книги ясно показывает расстановку приоритетов: «С присовокуплением лучших сочинений барона де-Кронека, Галлера, Крамера, Клопштока, Виланда и Клейста, славнейших немецких писателей». Соотношение поэмы Уца и единственного присовокупленного сочинения Клопштока говорит о том, что лирика Клопштока не получила высокой оценки.

Спустя почти 70 лет, в 1877 г., издается сборник «Немецкие поэты в биографиях и образцах. Под редакцией Н.В. Гербеля». В нем содержится ода «Ранние гробницы», переведенная А.Л. Соколовским, переводчиком Шекспира и издателем «Энциклопедии для юношества». Просветительский характер намерений Соколовского (познакомить со стихами знаменитого немецкого поэта молодого российского читателя) сыграл с поэзией Клопштока дурную шутку. Легкая и изящная ода, написанная в созданных Клопштоком свободных ритмах, обрела в переводе четкий размер, загрохотала звуком «р» и тем самым утратила очарование подлинника.

Привет тебе, месяц серебристый и ясный,
Товарищ таинственной ночи! Зачем



Ты спрятаться хочешь? останься, друг милый!
А, вот он – лишь облако мимо прошло! [Немецкие поэты... 1877, 68].

Ср.: Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Неудивительно, что и эта публикация не способствовала возрождению интереса к творчеству Клопштока. «Славнейшего немецкого писателя» в России не переводят до середины XX века, но авторитет его имени прочно входит в историю литературы.

Песни Шуберта на стихи Клопштока. Сентиментальные оды

Советское время открывает новую страницу в русской Клопштокиаде и совершенно неожиданно отдельные переводы Клопштока обнаруживаются в нотных изданиях 1950–1970 гг. В начале XIX века изящные оды немецкого поэта были положены на музыку Шубертом, а благодаря искусству переводчиков вокальных текстов русский читатель смог практически впервые познакомиться с сентиментальной лирикой Клопштока. Советская традиция исполнять вокальные произведения зарубежных композиторов в переводе на русский язык подарила нам замечательные переложения А.И. Кочеткова и Д.И. Седых.

Первая небольшая ода на тему любви-дружбы, «Сельма и Сельмар», опубликована в собрании песен Шуберта под редакцией великой пианистки и музыкального педагога М.В. Юдиной в 1950 г.:

Полно, не плачь, о ты, кого люблю я,
Что сумел разлучить нас день печальный!
В час, как светлый Геспер тебя обнимет,
Вновь, счастливый вернись я! [Песни 1950].

Тот факт, что переводчик А.И. Кочетков опустил переключку Сельмар/Сельма как счастливый/счастливая (в оригинале Selmar/Selma и Gluecklicher/Glueckliche), может объясняться необходимостью совпадения нотного и вербального текста.

Интересно, что нежные чувства, которые передаются в этом небольшом произведении, могут по-разному восприниматься потомками, относившими поэта к великим поэтам-сентименталистам, и практически современниками Клопштока. По поводу оды «Сельма и Сельмар» известен комментарий Гегеля, высоко ценившего заслуги Клопштока, но относившегося к его творчеству без пиетета. Гегель в «Поэзии» пишет, что юношеские оды Клопштока «посвящены отчасти благородной дружбе, которая была для него чем-то высоким, прочным, почетным, гордостью его



души, храмом духа, а отчасти глубокой и тонко чувствующей любви, хотя как раз сюда относятся многие создания, которые следует считать вполне прозаическими. Таковым является, например, “Сельмар и Сельма”, этот нудный и скучный спор между влюбленными, который с обилием слез, скорби, пустых мечтаний и неуместной меланхолии вращается вокруг одной праздной и безжизненной идеи – кто умрет первым, Сельмар или Сельма» [Гегель 1971, 535].

Удивительным образом слова Гегеля перекликаются с комментариями О.Э. Мандельштама и Н.Я. Мандельштам по поводу Клопштока. В своих воспоминаниях Н. Мандельштам пишет, что в 1930-х гг. О. Мандельштам читал многих немецких поэтов, в том числе и Клопштока, потому что, «он говорил, это звучит, как орган» [Мандельштам 1989, 231]. А сам Мандельштам вкладывает в уста персонажа оценку Клопштока в тексте радиокомпозиции «Молодость Гете»: «<...> вдруг автор оживает и обретает силу, огонь, краску, звучность. Бедняга Клопшток! Он уже угадывает язык страстей, язык живой природы, – но слушать органную музыку и выжимать из себя слезы сорок восемь часов подряд! – Нет, спасибо» [Мандельштам 1994, 293]. Мандельштам смог почувствовать пресыщенность современников Клопштока сентиментальной литературой, слез и вздохов было слишком много. Чувствительность, которая ставилась в заслугу Клопштоку, пронизывала его оды и эпопею, у Гегеля и Мандельштама впервые после Лессинга оценивается субъективно-критически.

В конце 1970-х гг. на русском языке выходит шеститомное собрание сочинений Шуберта, и пять песен («Бесконечному», «Гирлянда роз», «Летняя ночь», «Созвездия» и «Эдона») содержат скромное упоминание: «слова Ф.Клопштока, перевод Дм. Седых». По всей видимости, перед нами первое издание, содержащее переводы нескольких од Клопштока, любовных и философских. Русский текст, как и оригинал, положен на музыку и находится в прямой зависимости от мелодии: партия вокала записывается под нотными строками, про-пе-ва-ет-ся по слогам.

Нотные подстрочники Д.И. Седых, известного переводчика с восточных языков, никогда не издавались как отдельный текст, в них не видели стихи. Но стоит записать перевод в стихотворной форме, и перед нами предстает другой Клопшток, нежный и трепетный, в то время как традиционная, стереотипная точка зрения на творчество Клопштока подчеркивает его громоздкий и тяжеловесный стиль:

В час, когда сияет месяц в полутьме,
серебром осыпав лес,
И, прохладною дыша, разносит
пряный запах лип ветерок,

Я к любимой уношусь на крыльях дум,
к тихой могиле,



И во мраке я не вижу леса
и не слышу аромата цветов.

Вспомнив перевод А.Л. Соколовского («Привет тебе, месяц серебристый и ясный, / Товарищ таинственной ночи!»), мы можем почувствовать, что язык од и гимнов Клопштока и в русском переложении может быть гибким и мелодичным.

Ода «Цепь роз» (в оригинале “Der Rosenband”), переведенная Д.И. Седых, существует еще в одном варианте, его создал в 1930-х гг. Александр Кочетков. Но опубликована она значительно позднее, в 1974 г. в сборнике «Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах 1812–1970 гг.»:

В тени весенней спит она.
Я цепью роз ее опутал, –
Она не слышит: сон глубок.

Этот перевод был замечен историками литературы. Исследователь-германист Г.В. Синило высоко оценила саму оду и ее перевод на русский язык: «“Цепь роз” – великолепный образец соединения сентименталистской чувствительности и рокайльного изящества, грациозности, миниатюрности. <...> В центре внимания поэта – таинственное состояние полусна-полуяви, бессловесное, неподвластное сугубо рациональному языку слияние душ» [Синило 2012, 342].

Семь коротких лирических произведений, которые перевели А.Н. Кочетков и Д.И. Седых остались практически не замеченными исследователями-германистами. Как лирик, Клопшток в России не переводился. Его дружеские, любовные и философские оды еще только предстоит открыть для русского читателя. Клопшток известен только по коротким энциклопедическим и историко-литературным справкам: выдающийся поэт-сентименталист [Шахов 1903, 26], с одной стороны, и «благочестивый поэт-псалмопевец» [Каченовский 1808], патриарх немецкой «национальной» литературы [Пуришев 1931, 312] с другой. Получается, что возвышенные титулы, которыми награждают немецкого поэта литераторы, скрывают не пустоту, а неизвестность.

Кроме ранних од своих переводчиков ждут теоретические работы Клопштока о языке. Так, например, блестящий трактат «О немецком гекзаметре», положения которого отразились еще в «Апологии Тилимахида и шестистопов» А.Н. Радищева [Радищев 1941, 212] – очерке о теории русского гекзаметра, – должен быть переведен на русский язык хотя бы в отрывках, потому что он дает представление о влиянии немецкого гекзаметра на формирование русской безрифменной поэзии. Тем самым дополнится картина сопоставительного исследования русского и немецкого верлибра.

Расширить представление о Клопштоке как о человеке должен перевод



эпистолярного наследия поэта. Аналитическая публикация писем на русском языке (на немецком обширная переписка Клопштока издана в 1867 г. в Брауншвейге) поможет развеять эфемерный образ благочестивого песнопевца и наполнить жизнью сухие биографические сведения.

При этом движение исследователей и переводчиков навстречу неизвестному Клопштоку все же началось. В XXI веке в журналах публикуются переводы его философской лирики. «Катание на коньках» (перевод и анализ А. Прокопьева), «Бег на коньках» (перевод В. Куприянова). Появляются и компаративные работы на русском языке: Клопшток и Новалис [Балдин, Прокопьев 2002, 142], Клопшток и Пастернак [Сальваторе 2017, 456]. А на интернет-ресурсе Стихи.ру, авторы которого никак не связаны с необходимостью переводить «программных» или популярных поэтов и ориентируются только на свой вкус и желание, приводятся новые версии переложений оды Клопштока «Der Rosenband».

А.В. Михайлов подчеркивает, что Клопшток принадлежит к авторам, которых «никто не читает и не переиздает, хотя они заслуживают чтения и переиздания несомненно и безусловно» [Михайлов 2000, 196], тем самым как бы отвечая Лессингу из века XX в век XVIII. Поэт и теоретик литературы XVIII века, Фридрих Готлиб Клопшток, находит своих новых русских читателей и исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балдин А., Прокопьев А. Гармонист. Конькобег // Октябрь. 2002. № 12. С. 142–170.
2. Востоков А.Х. Мессиада. Свиток Муз. Кн. 2. СПб., 1802.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971.
4. Гёте И.В. Из моей жизни: Поэзия и правда. М., 2018.
5. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 4. М., 2011.
6. Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах 1812–1970. М., 1974.
7. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1985.
8. Каченовский М.Т. Фридрих Готлиб Клопшток // Вестник Европы. 1808. Т. 41. № 17. С. 36–49.
9. Клопшток Ф.Г. Мессиада / Соч. Клопштока. Пер. Сергей Писарев. Ч. 1-3. СПб., 1868.
10. Клопшток Ф.Г. Мессия: Поэма / Сочиненная г. Клопштоком. Часть I. М., 1785.
11. Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М., 1989.
12. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М., 1994.
13. Михайлов А.В. Обратный перевод: Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М., 2000.
14. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 112–176.
15. Немецкие поэты в биографиях и образцах / под ред. Н.В. Гербеля. СПб.,



1877.

16. Песни: для голоса с сопровождением фортепиано / в переводах Н. Заболотского, А. Кочеткова, С. Маршака, Б. Пастернака; под общ. ред. М.В. Юдиной. М., 1950.

17. Пуришев Б.И. Клопшток // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 5. М., 1931. Стб. 312–318.

18. Радищев А.Н. Полное собрание сочинений. Т. 2. М.; Л., 1941.

20. Сальваторе Р. Пастернак и Клопшток (о стихотворении Б. Пастернака «Цельною льдиной из дымности вынут...») // *Slovene*. 2017. № 2. С. 456–481.

21. Синило Г.В. История немецкой литературы XVIII века. Минск, 2012.

22. Херасков М.М. Избранные произведения. Л., 1961.

23. Шахов А.А. Гете и его время: Лекции по истории немецкой литературы XVIII в., читанные на Высших женских курсах в Москве. СПб., 1903.

24. Jakob J. Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland. Tuebingen. 1997.

25. Willems G. Geschichte der deutschen Literatur. Band 3. Goethezeit. Koeln, Weimar, Wien, 2013.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Sal'vatore R. Pasternak i Klopshtok (o stikhotvorenii B. Pasternaka "Tsel'noyu l'dinoy iz dymnosti vynut..."). [Pasternak and Klopshtok (about B. Pasternak's Poem "They Took Out the Whole Ice from the Smoke...")]. *Slovene*, 2017, no. 2, pp. 456–481. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Mikhaylov A.V. Poetika barokko: zaversheniye ritoricheskoy epokhi [Baroque Poetics: The End of the Rhetorical Era]. *Mikhaylov A.V. Yazyki kultury* [Languages of Culture]. Moscow, 1997, pp. 112–176. (In Russian).

3. Purishev B.I. Klopshtok [Klopstock]. *Literaturnaya entsiklopediya* [Literary Encyclopedia]: in 11 vols. Vol. 5. Moscow, 1931, pp. 312–318. (In Russian).

(Monographs)

4. Hegel G.W.F. *Estetika* [Aesthetics]: in 4 vols. Vol. 3. Moscow, 1971. (In Russian).

5. Jakob J. *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*. Tuebingen. 1997. (In German).

6. Mikhaylov A.V. *Obratnyy perevod: Russkaya i zapadno-evropeyskaya kul'tura: problemy vzaimosvyazey* [Reverse Translation: Russian and West European Culture: Problems of Interconnections]. Moscow, 2000. (In Russian).

7. Shakhov A.A. *Gete i ego vremya: Lektzii po istorii nemetskoj literatury XVIII v., chi-tannye na Vysshikh zhenskikh kursakh v Moskve* [Goethe and His Time: Lec-



tures on the History of German Literature of 18th Century, Read at the Higher Women Courses in Moscow]. St. Petersburg, 1903. (In Russian).

8. Sinilo G.V. *Istoriya nemetskoy literatury XVIII veka* [History of German Literature of the 18th Century]. Minsk, 2012. (In Russian).

9. Willems G. *Geschichte der deutschen Literatur. Band 3. Goethezeit*. Koeln, Weimar, Wien, 2013. (In German).

Сибирцева Вера Григорьевна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент департамента социальных наук факультета гуманитарных наук. Научные интересы: стиховедение, поэзия Австрии, корпусная лингвистика, немецкоязычная литература.

E-mail: vsibirtseva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-2559-2538

Vera G. Sibirtseva, National Research University Higher School of Economics. Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Social Sciences, Faculty of Humanities. Research interests: poetry studies, Austrian poetry, corpus linguistics, German-language literature.

E-mail: vsibirtseva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-2559-2538



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00111

В.В. Кондратьева (Таганрог), М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону),
А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)

ОБРАЗ «СТЕПИ» / «ПУСТЫ» В РУССКОЙ И ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ (избранные страницы)*

Аннотация. В статье рассматриваются презентации образа степи в русской и венгерской литературах на примерах произведений А.П. Чехова и венгерских поэтов и писателей, прежде всего Миклоша Месёя. Соотношение поэтических миров проанализировано в рамках двух научных подходов: с одной стороны, мифопоэтического, а с другой – тропологического. Сопоставить произведения авторов, кажущихся столь далекими во времени и смысловой ориентации, не составляет большой трудности. Сближает их как общая языковая картина мира русского и венгерского народов («степь» / «пуста»), так и конкретная поэтическая установка писателей. Образ степи относится к тем объектам художественного и философского осмысления, которые позволяют обнаружить, с одной стороны, генетическую связь литературных традиций, с другой – типологическое сходство. В ходе анализа сначала обобщается развитие образа степи в русском фольклоре, казачьих песнях и в творчестве Чехова на примере повести «Степь», рассказов «Печенег» и «В родном углу», затем приводится краткий обзор венгерской литературной традиции, посвященной степной природе, в частности, в стихотворениях Шандора Петёфи. Месёй интенсивно читал Чехова и, скорее всего, был знаком с упомянутыми его повестями и рассказами. Поэтика повести «Высокая школа» явно вырастает из этого наследия, однако не следует умалять и значение особенного языкового мира ее автора, в силу которого и нагромождаются в повести необычные метафоры, сравнения и персонификации, обновляющие канон.

Ключевые слова: степь; картина мира; генетическое и типологическое сходство; А.П. Чехов; Шандор Петёфи; Миклош Месёй.

V.V. Kondratieva (Taganrog), M.Ch. Larionova (Rostov-on-Don),
Angelika Molnar (Debrecen, Hungary)

The Image of “Steppe” in the Russian and Hungarian Literatures (Selected Pages)**

Abstract. This paper examines the representations of the steppe image in the Russian and Hungarian literatures on the examples of works by A.P. Chekhov and Hungarian poets and writers, especially Miklós Mészöly. The correlation of the poetic worlds is

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК в рамках научного проекта № 20-512-23010.

** The reported study was funded by RFBR and RLC according to the research project № 18-501-18000.



analyzed via two scientific approaches: firstly, mythopoetic, and, secondly, tropological. It is not very difficult to compare the works of authors who seem so distant in time and semantic orientation. They are brought together as a general linguistic worldview of the Russian and Hungarian peoples (“steppe” / “puszta”), and a specific poetic purpose of the writers. The image of the steppe belongs to those objects of artistic and philosophical reflection, which allow to detect, on the one hand, the genetic connection of literary traditions, on the other – their typological similarity. The analysis first summarizes the development of the image of the steppe in the Russian folklore, Cossack songs and Chekhov’s works using the example of “The Steppe”, “The Pecheneg” and “At Home”, followed by a brief overview of the Hungarian literary tradition on the steppe wildlife, in particular, in poems of Sándor Petőfi. Mészöly read Chekhov intensively, and most likely he was familiar with the novellas and short stories mentioned above. The poetics of the short novel “High School” clearly grows out of this heritage, but the importance of the special linguistic world of its author should not be diminished, that is why the stories are loaded with unusual metaphors, comparisons and personifications, renewing the literary canon.

Key words: steppe; picture of world; genetic and typological similarities; A.P. Chekhov; Sándor Petőfi; Miklós Mészöly.

Образ степи в славянской мифологии и фольклоре обладает определенными устойчивыми характеристиками, которые возникли много веков назад. Если обратиться к этимологии слова «степь», то, согласно словарю М. Фасмера, в круг его значений, пришедших из разных языков, входят понятия «вырубленное место», «вытоптанное место», «тянуться, простираться», «вытягивать» «плоский, ровный» [Фасмер 1996, 755–756]. Современные ученые-фольклористы и мифологи определяют степь (поле) как пространство, обладающее признаком бесконечности, безграничности и потому трактуемое как культурная периферия, граница «своего» и «чужого» миров [Агапкина 2009].

Несмотря на то что степь – открытое для всех пространство, широкое и свободное, она абсолютно пуста, в ней почти невозможно встретить человека, а если он там и находится, то чувствует себя в совершенном одиночестве. Даже если степь называется «поле», то это поле «дикое» или «чистое», что свидетельствует о его безграничности и открытости, а также о пустоте и незаполненности. Например, дерево в поле символизирует одиночество, изоляцию персонажа.

Зданий, каких-либо построек или домов в степи невозможно найти, так как люди здесь не живут постоянно. В некоторых народных песнях изображается одинокий шатер в степи. Кроме пустого, чистого поля в фольклоре существует понятие поля и в значении засеянного, живого, которое символизирует плодородие, поэтому в некоторых свадебных песнях можно найти метафорический образ поля, который связан с совершающимся ежегодно вместе с природой круговоротом жизни. Поле в таком случае воспринимается как жизненный путь отдельного человека и семьи в целом. То есть даже «живое» поле может приобретать «степные» харак-



теристики, если связано с мотивами судьбы, испытания, перемены статуса, смерти. Так, в причитаниях поле – место, откуда ждут возвращения близких. В других причитаниях присутствует образ нераспаханного поля как символа смерти хозяина и сиротства детей. Степь – это и иномирное пространство, пустое, порожнее, место испытания героя; в этом качестве степь может быть соотнесена с морем и лесом.

Важнейшую роль степь играла в жизни казаков, так как она была местом их пропитания, встреч и битв с врагами, а также дорогой в дальние края. Образ степи стал одним из центральных пространственных образов в казачьих песнях. В каждой песне степь приобретает какие-то новые черты, ее по-разному характеризуют, и она рождает разные образы, но все они вписываются в парадигму малообитаемой, дикой территории, которая противопоставлена обычной жизни. Пространство дикого поля всегда безгранично и свободно, поэтому очень часто в казачьих песнях мотив воли соседствует с мотивом простора. Кроме экстремального мотива боя, противостояния с врагом, распространен мотив раны или болезни, например, раненого казака. Образ поля, засеянного останками воинов, чаще всего отображается и в исторических песнях. Этот фольклорный мотив перешел и в раннюю русскую литературу. В «Слове о полку Игореве» также встречается сравнение битвы с жатвой-косью-молотьбой [Гаспаров 2000, 39–40].

Степь обладает определенным растительным и животным миром. Чаще всего мы встречаем здесь птиц, а именно хищных птиц: ястребов, соколов, коршунов. А.В. Гура называет их «нечистыми», т.е. дьявольскими и злыми птицами [Гура 1997, 532]. В казачьих песнях сокол имеет «мужскую символику», «соколик» – ласковое обращение к молодцу или любимому, а кукушка – символ судьбы. Но самым важным и необходимым казаку животным является, конечно же, конь, так как дома это его помощник в хозяйстве, а во время битвы – верный друг. Что касается растительного мира, то в основном встречаются однотипные травы, кустарники, кусты и лишь иногда деревья. В казачьей песне нет красивой степи; она, наоборот, выглядит пустой и неяркой, так как к миру человека не относится.

Литература восприняла традиционно-культурные коннотации образа степи. И в индивидуальном творчестве степь – это пустынное место, где человек оказывается один на один с природой, с собой, с Богом. Это территория временной смерти, как пустыня в пушкинском «Пророке». В путешествии по степи пространство приобретает хтонические свойства и атрибуты, а герой преодолевает трудности и трансформируется.

Именно эти смыслы обнаруживаются в повести А.П. Чехова «Степь» (1888), в основе сюжета которой лежит путешествие девятилетнего мальчика Егорушки по бескрайней приазовской степи. Герой находится в состоянии и процессе «перехода», перемены внешнего и внутреннего статуса. Соединение архетипических парадигм детства, путешествия (повесть имеет подзаголовок «История одной поездки») и степи рождает то необходимое художественное качество, которое многим было непонятно, но



которое определяет «индивидуальность» повести.

Степи в повести отводится роль дикой местности, в пространстве которой происходит инициация героя [Ларионова 2006]. Егорушка попадает в фантастическое, сакральное пространство, которое, по существу, является «иным» миром. Испытание страхом – одно из испытаний инициации. Егорушка чувствует одиночество, но его обособленность не онтологическая, это обособленность «перехода», временного инобытия. Особое значение в этой связи приобретает болезнь, которую Егорушка переживает в пространстве степи. В контексте пути по степи как инициации она приобретает значение временной смерти. Так, в степном сюжете раскрывается история взросления с неизбежными при этом потерями и обретениями.

Образ степи в повести отнюдь не хаотичен, он выстроен в соответствии с мифологическими законами. Танатологическое значение приобретают и многочисленные орнитообразы. Вероятно, ассоциация птиц со свободой в литературе Нового времени рождена их способностью перемещаться на большие расстояния, но нельзя забывать, что в фольклоре птицы связаны с «иным» миром, со смертью, особенно коршун. Все персонажи, которых встречает Егорушка в степи, в основном, уподобляются птицам. Господин степи Варламов наделен мифологическими чертами хозяина огромных пространств, по которым он кружит, как коршун. Графиня Драницкая вызывает ассоциации с черной птицей. Соломон напоминает мальчику общипанную птицу, Моисей – цаплю. И говорят они на необычном, неизвестном для ребенка языке, почти птичьим: «гал-гал-гал», «ту-ту-ту». Знакомства с обитателями степного мира обогащают мировосприятие мальчика. Они становятся очередными этапами взросления юного героя.

В двух других рассказах А.П. Чехова «В родном углу» (1897) и «Печенег» (1897) акцент делается на мортальной, разрушающей семантике степи. В первом произведении безграничный, величественный мир степи рождает в герое (и в читателе) чувство заброшенности и одиночества. Человек чувствует себя здесь маленьким, потерянным, он не находит себе применения. И главная героиня, Вера Кардина, имея хорошее образование, не понимает, как оно может пригодиться ей здесь, в степи. На протяжении всего рассказа у нее нарастает ощущение одиночества и загнанности. Мотивы скуки, одиночества, разлада и одичания, развивающиеся в рассказе «В родном углу», в «Печенеге» доведены до предела. Сам хутор расположен на припеке, и кругом нет ничего. Степной дом Жмухина характеризуют неустроенность, теснота, нечистота, отсутствие уюта. Описание кухни воссоздает картину первобытного хаоса. В этом доме на всем лежит печать старости и запустения, даже икона превращается здесь в темную доску [Кондратьева 2016].

Любопытно, что похожую картину мы наблюдаем в венгерской литературе. Русское слово «степь» в венгерском языке переводится как «sztyerre», однако относительно венгерской степной территории и венгерской культуры («пейзажа») используется существительное «puszta». «Пуста» – это облитая жгучим солнцем, травянистая равнина с редкими растени-



ями, используемая в основном для выпаса скота [Bárczi, Ország 2004]. Как в русском, так и в венгерском языке слово «пуста» связано с пустотой и обозначает также бесплодное, нежилое место: пустыню необитаемую, оставленную некультуренной. Видимо, в исторической и языковой памяти венгров сохранилось представление о степи, через которую проходили гуннские / венгерские кочевники, и его проецировали на самую крупную, плоскую территорию в Венгрии, которая расположена между реками Дунаем и Тисой. Это «Великая равнина» («Альфёльд») с равниной «Хортобадь».

Об укорененности в венгерском менталитете значения «разрушенная и опустошенная территория» свидетельствует и прилагательное «пусто» (то, чего не хватает), в переносном смысле употребляемое как «бессмысленно». В русском языке другое значение венгерского слова «пусто» (то, что только одно единственное) выражается иными словами: например, «чистая правда» или же «голыми руками», «невооруженным глазом».

Интересно, что как в русском национальном сознании и языковой картине мира «степь», так в венгерском – «пуста» функционирует в качестве основного топоса, географического символа идентичности, даже архетипа, получающего широкое развертывание в фольклоре и литературе. Далее будет употребляться именно это слово.

В венгерской поэзии мир пусты становится одним из образов, отражающих особенности национальной картины мира. Пейзажная лирика появляется уже в Возрождении, однако только в Новое время впервые презентуется регион дикого скотоводства и народной жизни – Великая равнина. Открывается новый идеальный мир природы. Заимствовав образы народных песен и песен куруцев (антигабсбургских повстанцев), поэты романтизма с 1830-х гг. объявили пусты топосом свободы. Тема получает развертывание и достигает своего совершенства в творчестве Шандора Петёфи, у которого пейзаж становится не только отражением настроений лирического «я». Образ пусты в его пейзажных стихах отражает национальный менталитет, реализуя различные значения слова. В своих пейзажных стихах, в том числе «В степи родился я» (1844) и «Тиса» (1847), Петёфи стал истинным певцом пусты, ее обширных пастбищ и поэтической красоты миражей. Бесконечная степь часто называется у поэта также словом «рона» (шаг) от славянской «равнины». Поэт узаконил в литературе народный венгерский язык, создавая с его помощью свое новое слово и оживляя канон пейзажной лирики.

В первом выдающемся произведении Петёфи о Великой равнине – «Альфёльд» (1844) – противопоставляются два типа ландшафтных идеалов: романтически дикие горы Карпат и реалистический образ низменности Альфёльда. Лирическое «я» предпочитает обширную равнину, в пространстве которой чувствует себя свободно и дома. Такой подход к ландшафту является новым. Меняя точки зрения, поэт демонстрирует солнечную и бесконечную пусты, с одной стороны, вертикально, с высоты, с позиции орла, выпущенного из тюрьмы, а с другой – в горизонталь-



ной плоскости, в которой видны пастухи и табуны, дикие гуси и ящерицы, травки и колосья пшеницы, постройки, в частности, фермы, чарды (кабаки) и колодец с журавлем.

Уже из этой детализации ясно, что часть территории Великой равнины, именуемая Кишкуншаг («малая кунская / половецкая земля»), особо ценна для поэта. В стихотворении «Кишкуншаг» (1848) сильнее проявляется радость иметь убежище от вечного шума большого города. Поэт не дает объективного описания пусты, а с помощью антропоморфизации (колодец) и инновативных метафор («кровооточающая звезда») полностью субъективизирует ее.

В элегическом стихотворении «Степь зимой» (1848) в изображении степного ландшафта доминируют негативные акценты. Зимняя пуста в этом произведении контрастна «Альфёльдун». Петёфи употребляет разные значения и формы слова «пуста» (в дословном переводе: «Теперь по-настоящему пуста эта пуста!»). Только по недостающим деталям пейзажа (вымершей природы) можно догадаться о том, что здесь на самом деле имеется. В стихотворении приводится и народный образ героя пусты: разбойника, выпавшего из общества («бетьяра», ср. «казака»). Он – единственное живое лицо в пусты, но его свобода дается лишь за счет его одиночества, рядом с ним его конь и другие изгои: волк и ворон. Плоская равнина сопоставляется с замерзшим морем. Заходящее солнце персонифицируется также как изгой: оно – «изгнанный король», и, согласно метафоре, с его «главы кровавый катится венец». Изначально солнце предстает как усталая птица и как согбенный старик. Эта развернутая метафора уникальна в венгерской литературе, точно так же как и сближение каждого сезона с хозяином или хозяйкой. Например, осень предстает плохим фермером, утрачивающим свое богатство.

Соратник Петёфи, Янош Арань, подробно описывает Великую равнину в первой песне своей поэмы «Тольди» (1847), не разоблачая романтический образ пусты. У него земля – солончак, прожженный жаркими лучами солнца, на котором встречаются лишь испытывающие жажду насекомые. В стихотворениях же великого поэта XX века Эндре Ади степной пейзаж – «угар» (необработанное поле под паром) – вовсе является символом венгерской отсталости. В произведениях «народных» писателей представлены и превратности пастушеской жизни. Мир фермеров более грубый, жестокий и варварский, чем тот, что был известен раньше в литературе. Нищета и разбой сопровождают образ пусты у знаменитого венгерского прозаика Жигмонда Морица. Одно из самых значительных социографически-литературных произведений – это «Люди пусты» (1936) Дьюлы Ййеша, в котором рассказывается о неграмотных и нищих пастухах и фермерах, придерживающихся древних, «азиатских» обычаев помогать друг другу или сводить друг с другом счеты.

Однако образ пусты наделяется в венгерской литературе и философским содержанием. Выдающийся поэт XX века Аттила Йожеф в своей лирике формулирует трагедию человеческого существования (одиноче-



ство, безысходность, страдания) посредством системы метафор, в центре которой стоят мороз, снег, тишина, мрак и т.д. Таким же предстает бедный фермерский мир в редких его стихотворениях, не посвященных городу.

Ввиду сказанного следует обратиться и к образу степи, созданному в одной из самых известных повестей крупного венгерского писателя второй половины XX века Миклоша Месёя «Высокая школа». В повести по законам репортажа писатель приезжает на экспериментальную ферму, на которой обученные соколы истребляют птиц (цапель и ворон), уничтожающих запасы рыбного хозяйства. Он познает тяжелую и, как ему кажется, дисциплинированную жизнь этой среды, работая здесь и стараясь влиться в коллектив.

Образ фермы в пусты нельзя рассматривать как реалистическое описание Месёем пространства. Творчество прозаика опирается на экзистенциальную философию и поэтику абсурда, нового романа и магического реализма, а данная повесть прочитывается на разных уровнях структуры как аллегория власти, коммунистической диктатуры, экзистенциалистской тоски [см. Béládi 1983; Karátson 1994; Thomka 1995; Szentesi 2006; Szolláth 2018]. На наш взгляд, «Высокая школа» является выдающимся произведением венгерской литературы в силу уникальной метафоризации, которая особо проявляется в образе пусты. Частью этого образа являются птицы, лошади, грызуны и т.п. В статье мы обращаемся только к некоторым природным образам и рассматриваем их под углом зрения метафорического плана.

Если сопоставить изображение пусты в повести М. Месёя с литературной традицией, сразу же бросается в глаза ее новаторское переосмысление. Здесь встречаются традиционные элементы, связанные с образом степи (солнце, небо, солончак, пустота, одинокий орел и т.д.), однако они обрастают совершенно новыми смыслами, следовательно, пуста предстает не как топос свободы, дома или нищеты.

В первых же характеристиках пространства и времени встречается множество тропов. Природные явления (туман, лучи солнца) олицетворяются неожиданно и оригинально. Туману присваиваются признаки рыбы (плавает) и птицы (сизый). Лучи пронзают туман, подобно удару клюва птицы или ножа (металл), с помощью которого человек разделяет жертву – корм для соколов. Более того, лучи наделяются такими действиями, которые традиционно относятся к молнии (вспыхивать, гаснуть). Предикат «искриться» также неожиданно сочетается у Месёя с азбукой Морзе. Электрические искры автор ассоциативно связывает с телеграфными сигналами. Безлюдие, пустота степи становятся еще более невыносимыми оттого, что небо будто закрывает человека, а солнце сильно печет, ослепляя его. Месёй создает парадоксальную ситуацию: ощущение ограниченности пространства вызывает невыносимый свет, световую стену.

Встреча природного явления (ветра) и человеческого артефакта (телеграфные провода) рождает неприятные звуки, которые в толковании заведующего фермой равнозначны пению, а согласно мнению некой приезжей



столичной дамы – музыке. В тексте же звук завывающего ветра определяется как «фальцет». Провода (провода) являются причиной смерти двух соколов: они блестят так сильно, что ослепляют даже птиц. Заведующий фермой говорит об этом событии, устанавливая параллель между человеком и птицами при помощи стертой метафоры, согласно которой глаза застилаются туманом. Итак, блеск металла сближается с яростью человека, а по признаку ослепления человек сближается с птицей. Проволока появляется не только в описании средств коммуникации, но и как материал для сеток, держащих живой корм для соколов в рабстве. Обильно кормят на ферме лишь хищных птиц, причем постоянство времени кормления уподобляется движению солнца в небе.

Одной из примет пусты становится ветер, который обычно связан с представлениями о свободе. И здесь движению ветра ничто не препятствует, потому что все подчинено главной задаче фермы – воспитанию соколов, и нужно, чтобы их хорошо было видно из дома. Но в жаре и духоте ветер не приносит облегчения. Сквозняк наполняет кухню дымом. Тереза готовит на ужин рыбу, чешуя которой поблескивает. Женщина как будто не обращает внимания на жару и не ожидает ничего необычного. Угли искрятся так, что напоминают азбуку Морзе. Отметим, что этот же предикат блеска употребляется как атрибут и в связи с прудами, лучами и молниями. Таким образом, телеграф и гроза словно сближаются. Пруды же характеризуются металлическим блеском (рябь воды) – возможно, от чешуи рыб. Пруды и озера в пусты посредством метафор и сравнений предстают высохшими, окаменелыми, мертвыми. Растения вымерли и сравниваются с человеческими артефактами, с трупами, а ил – с камнем. Растения сближаются также с острыми предметами, напоминающими лезвие. Такие признаки присваиваются и человеку. Человек, страдающий от зноя, словно сливается с неживым, «металлическим» образом природы: капля пота на лбу выглядит тяжелой, как ртуть. В пусты напрасны мечты о воде как райском изобилии.

Пустота и засуха, образы смерти определяют окружающий мир, и герою не хватает здесь ни животворящей воды, ни места для укрытия от палящего солнца. Невыносимая жара наполнена тайными звуками, а небо становится отражением или двойником «голой степи», пусты-прерии, в которой также нет движения, кроме игры вертикалей. Говорящий отождествляет свое «я» с единственным глазом, в котором небо не отражается (макрокосм), а оказывается замкнутым. Все остальное – пустота, метафора которая развертывается в паутинную сеть, запутывающую все, следовательно, и пролетающие птицы определяются как «явления пустоты». Они будто надевают на себя маски, и герою в засаде грезится, что птица-жертва (голубь) становится свободной, а птица-легенда (сапсан) поймана им.

«Мертвая» духота сопоставляется с клещом, который мешает человеку и вместе с тем предвещает нечто «крайне запутанное», т.е. путаница (пустота и одиночество) присваивается и событию. Этим событием будет гроза, уносящая жизнь нескольких соколов. Писатель-герой постепенно



разочаровывается в своих прежних ожиданиях из-за кровавых убийств животных, а эти смерти в буре окончательно подталкивают его к принятию решения покинуть ферму. Он уезжает домой, где напишет повесть о своих впечатлениях.

Итак, в венгерской поэзии мир пусты (степи) – это романтический мир, отражающий национальный колорит и экзотику, однако это и мир вольности и жестокости. Здесь, как и русской литературе, пуста (степь) – это топос, художественное пространство, в структуру которого входят строго определенный круг персонажей, сюжетов, объектов материального мира, локусов и определенных смыслов, которые персонажам и объектам присваиваются.

В повести Месёя «Высокая школа» на первый план выходит смертельный характер пусты. Это пугающий мир, безжизненный, подобный тому, который мы встречаем в рассказах Чехова «Печенег» и «В родном углу». Однако имеются и явные переклички с повестью «Степь». У венгерского писателя пуста изображается как место, противостоящее человеку. Человек теряется в безграничности, а степь, в свою очередь, подчеркивает его слабость и одиночество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т.М. Поле // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 4. М., 2009. С. 133–137.
2. Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000.
3. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
4. Кондратьева В.В. Степной мир в рассказах А.П. Чехова: структура и семантика // Историко-культурный и символический облик провинции в творчестве А.П. Чехова. Ростов н/Д, 2016. С. 264–285.
5. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д, 2006.
6. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 3. СПб., 1996.
7. Bárczi G., Ország L. A magyar nyelv értelmező szótára. 5. kötet. Budapest, 2004.
8. Béládi M. Helyzetkép. Vázlatpontok a mai magyar szépprózáról // Béládi M. Válaszutak. Budapest, 1983. P. 509–548.
9. Karátson E. Mészöly Miklós és a camus-i közérzet // Karátson E. Baudelaire ajándéka. Pécs, 1994. P. 297–308.
10. Szentesi Z. Az autentikus létezés lehetőségei a választás jegyében // Irodalomtörténeti Közlemények. 2006. № 3–4. P. 392–415.
11. Szolláth D. A Magasiskola öt olvasata // Jelenkor. 2018. № 61. P. 1169–1175.
12. Thomka B. Mészöly Miklós. Pozsony, 1995.



REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Szentesi Z. Az autentikus létezés lehetőségei a választás jegyében [The Possibilities of Authentic Existence in the Spirit of Choice]. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2006, no. 3–4. pp. 392–415. (In Hungarian).
2. Szolláth D. A Magasiskola öt olvasata [The Five Readings of the High School]. *Jelenkor*, 2018, no. 61, pp. 1169–1175. (In Hungarian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Agapkina T.M. Pole [The Field]. *Slavyanskiye drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* [The Slavic Antiquity: An Ethnolinguistic Dictionary]: in 5 vols. Vol. 4. Moscow, 2009, pp. 133–137. (In Russian).
4. Béládi M. Helyzetkép. Vázlatpontok a mai magyar szépprózáról [Facts. Sketch Points about Today's Hungarian Prose]. *Béládi M. Válaszutak* [Crossroads]. Budapest, 1983, pp. 509–548. (In Hungarian).
5. Karátson E. Mészöly Miklós és a camus-i közérzet [Miklós Mészöly and the Well-being of Camus]. *Karátson E. Baudelaire ajándéka* [A Gift from Baudelaire]. Pécs, 1994, pp. 297–308. (In Hungarian).
6. Kondratieva V.V. Stepnoy mir v rasskazakh A.P. Chekhova: structura i semantika [The Steppe World in A.P. Chekhov's Short Stories: Structure and Semantics]. *Istoricokulturniy i simvolicheskiy oblik provincii v tvorchestve A.P. Chekhova* [The Historic and Cultural Image of the Countryside in A.P. Chekhov's Works]. Rostov-on-Don, 2016, pp. 264–285. (In Russian).

(Monographs)

7. Bárczi G., Országh L. *A magyar nyelv értelmező szótára* [The Interpretive Dictionary of the Hungarian Language]. Vol. 5. Budapest, 2004. (In Hungarian).
8. Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka* [The Etymological Dictionary of the Russian Language]: in 4 vols. Vol. 3. St. Petersburg, 1996. (In Russian).
9. Gasparov B.M. *Poetika "Slova o polku Igoreve"* [The Poetics of "The Tale of Igor's Campaign"]. Moscow, 2000. (In Russian).
10. Gura A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [The Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, 1997. (In Russian).
11. Larionova M.Ch. *Mif, skazka i obryad v russkoj literature XIX veka* [Myths, Fairy-tales and Rites in the Russian Literature of the 19th Century]. Rostov-on-Don, 2006. (In Russian).
12. Thomka B. *Mészöly Miklós* [Mészöly Miklós]. Pozsony, 1995. (In Hungarian).

Кондратьева Виктория Викторовна, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал Ростовского государственного экономического университета).

Кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы. Научные интересы: творчество А.П. Чехова, художественное пространство,

поэтика.

E-mail: viktoriya_vk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2388-2088

Ларионова Марина Ченгаровна, Федеральный исследовательский центр Южный научный центр РАН.

Доктор филологических наук, заведующий лабораторией филологии. Научные интересы: творчество А.П. Чехова, литература и традиционная культура.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID 0000-0002-2955-2621

Молнар Ангелика, Дебреценский университет.

Доктор филологии, доцент Института славистики. Научные интересы: русская литература и литературоведение.

E-mail: molnar.angelika@arts.unideb.hu

ORCID ID: 0000-0001-7896-1480

Viktoriya V. Kondrateva, Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch of Rostov State University of Economics).

Candidate of Philology, Professor at the Department of Russian Language and Literature. Research interests: A.P. Chekhov's works, artistic space, poetics.

E-mail: viktoriya_vk@mail.ru

ORCIDID: 0000-0003-2388-2088

Marina Ch. Larionova, Federal Research Centre the Southern Scientific Centre of The RAS.

Dr. Habil. in Philology, head of Laboratory of Philology. Research interests: the works of A.P. Chekhov, literature and traditional culture.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID iD 0000-0002-2955-2621

Angelika Molnar, University of Debrecen.

Doctor of Philology, Associate professor at the Institute of Slavistics. Research interests: Russian Literature and Literary Studies.

E-mail: molnar.angelika@arts.unideb.hu

ORCIDID: 0000-0001-7896-1480

Филология плюс...
Philology and...

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00112

А.В. Голубков (Москва)

**«ГРЕШИТЬ» ИЛИ «РЫБАЧИТЬ»:
ИСТОКИ «ИЗУМЛЕНИЯ» ВО ФРАНКО-ФЛАМАНДСКИХ
ЭМБЛЕМАХ НА ЛЮБОВНУЮ ТЕМАТИКУ
(РУБЕЖ XVI–XVII ВВ.)**

Аннотация. Статья посвящена анализу нескольких эмблем на любовную тематику, созданных на рубеже XVI – XVII веков во франко-фламандско-нидерландской культуре. В качестве объекта пристального изучения избирается folio 62 из так называемой «маршалловской» версии сборника «*Emblemata amatoria*» (1608/1609), составителем которого выступил голландский гуманист Даниэль Хенсий. В статье исследуется иконографическая топика, связанная с позой женщины, а также фигурой, возникающей в дверном проеме или окне, последовательно вскрывается символический язык, описывающий бордельную жанровую сцену, высказываются предположения относительно стратегий сочетаемости рыболовной и сексуальной тематики в рассматриваемых эмблемах. Важное место в статье занимает исследование причин изображения рыболовной сети в качестве атрибута гулящей девки. Автор высказывает предположение, что источником данного образа могут служить не только устойчивые языковые конструкции, но и эмблема 30 (75) «Против любителей шлях» из книги Андреа Альчиато, который представил проститутку в виде надевшего козью шкуру рыбака, обманом привлекающего в свои сети саргов – рыб, испытывающих влечение к козам; в свою очередь, истоками этой топика может служить античная традиция, в том числе анималистическая проза Клавдия Элиана. В заключение делается вывод о том, что сближение в эмблеме разнородной топика воспринималось в эпоху XVII века в русле поэтики «изумления» и радикально противоречило классицистической доктрине.

Ключевые слова: Франция; Фландрия; Нидерланды; любовь; живопись; эмблема; барокко; остроумие; А. Альчиато.

A.V. Golubkov (Moscow)

**To Sin or to Fish: The Origins of “Wonder” in French and Flemish
Love Emblems (the turn of the 16th – 17th Centuries)**

Abstract. This article is devoted to analysis of French, Flemish, and Dutch love emblems created at the cusp of the 17th century. Our closest attention was drawn to

the so-called Marshall’s version of *Emblemata amatoria* (1608/1609) published by the Renaissance humanist Daniel Heinsius, specifically to folio 62 which shows a woman sitting in a provocative pose and drying a fishing net. The comic effect of this emblem is borne in upon the motto that plays on the homonymy of the French verbs “fish” (*pêcher*) and “sin” (*pêcher*). In this article, we research into the iconographic topics associated with the woman’s pose and the silhouette appearing in the doorway or window, strip the symbolic language of genre-specific brothel scenes, and make assumptions about the strategies of blending the topics of fishing and sex. A substantial amount of effort was spent to investigate into the reasons for depicting fishing nets as a harlot’s attribute. In particular, this metaphor is hypothesized to have been introduced not only by traditional lexical constructions but also by emblem 30 (75) *Against the Lovers of Prostitutes* from *Little Book of Emblems* by Andrea Alciato, who portrayed a prostitute as a fisherman wrapped in a goat’s hide to deceive the *sargus* – fish attracted by goats – into his nets. This topic, in its turn, may trace its roots to the ancient tradition, including Aelian’s animalistic prose. It could be deduced therefore that the blending of heterogeneous topics in emblems was perceived in the 17th century through the aesthetic lens of “wonder”.

Key words: France; Flanders; Netherlands; love; painting; emblem; Baroque; wit; A. Alciato.

В европейской культуре мода на эмблемы началась с книги «*Emblemata*» Андреа Альчиато (1531), которая снискала огромную популярность и стала объектом многочисленных имитаций. В силу определенных исторических конфигураций особую популярность эмблематика приобрела в северофранцузской и южнонидерландской культуре XVII столетия. Наряду с известными и часто цитируемыми книгами такого рода («Иконология» Чезаре Рипа, 1594; сборники Андриана Юния, 1565; Яна Самбука, 1566; Отто ванн Вене, 1608; Питера Корнелиса Хофта, 1611, Румера Висхера, 1614; Якоба Катса, 1627; и др.) во французском и фламандском культурном ландшафте XVI – XVII веков встречались и более «приземленные» и порой весьма скабрзные – не столько осмысляющие отвлеченные категории, сколько изображающие, хотя и не без подспудного морального урока, плотские страсти. Как отмечает В.А. Садков, сборники эмблем оказывались «на стыке литературного и изобразительного искусства», они содержали «некие кодовые ключи для понимания смысла бесчисленных литературных и художественных произведений той поры. Распространенность символического образа мышления, его склонность к изощренному эмблематизму стимулировали появление такого типа изданий» [Садков 2004, 13]. Фламандская и нидерландская живопись «золотого века» традиционно прочитывается как сложная система метафор, «перенесенных» смыслов и ситуаций (см., например: [Звездина 1997]; [Тарасов 2004]; [Грузнова 2018]).

Количество сводов эмблем о любви в интересующем нас культурном ареале значительно: на сайте «*Emblem Project Utrecht*» представлены тексты 27 сборников, созданных в 1601–1724 гг. [*Emblem Project Utrecht*]. Отправной точкой истории произведений этого типа можно считать вышед-



шую анонимно книгу «Emblemata amatoria» (1608/1609). Ее установленный впоследствии автор – Даниэль Хенсий (1580–1655), один из ключевых представителей голландской ренессансной культуры, филолог, профессор Лейденского университета, знаток древних языков и автор, среди прочего, трактата «Как написать трагедию» (1611). Сборник Хенсия неоднократно переиздавался с добавлениями; «раскрашенная» версия 1620 г. (копия Брюса Маршалла) была издана в 2004 г. [Théâtre d'amour 2004]. Обратим внимание на фолио 62–73, целиком построенные на визуализации расхожих, часто весьма грубых, французских и фламандских (нидерландских) выражений, посвященных любовной тематике. Такие эмблематические гравюры, включающие двусмысленные изображения и подписи, «нередко встречались на предметах быта, использовавшихся в брачных ритуалах и в качестве дара новобрачным во многих европейских странах того времени» [Качалин 2018, 82].

Логику представленного натурализма можно осознать при взгляде на фолио 63: на берегу реки, по которой проплывает лодка с поднятым парусом, расположилась пара любовников. Надпись на медальоне на нидерландском не читаема, зато французская красноречива:

Là, Nautonnier, là, haussez bien haut la toile,
Votre arrosoir est plein, sécher ne laisser ta voile
[Théâtre d'amour 2004, folio 63].

Вперед, моряк, вперед, поднимай повыше кливер,
Твоя лейка полна, пусть же твой парус не просыхает.

В качестве объекта анализа мы избрали фолио 62 [Théâtre d'amour 2004, folio 62]: в круг-медальон вписано изображение, на котором женщина сидит в развратной позе, раздвинув ноги перед камином, где горит огонь. Она держит в левой руке рыболовную сеть, которая вторым своим краем привязана к каминной решетке. Дама правой рукой облокотилась на стол, застеленный белой с рисунком скатертью (на нем разные овощи, очевидно, предназначенные для супа), под столом находится кошка, поедающая мелкую рыбу. Около женщины стоит мужчина в расстегнутом камзоле, одной рукой он прикасается к женщине, а другой готовится опереться о стул. Позади мужчины шкаф с кухонной утварью, а также окно.

Отвлечемся от этого изображения, смысл которого станет понятен при расшифровке подписи, сделанной по ободку медальона. Обратим внимание на фолио 72 [Théâtre d'amour 2004, folio 72], где мужчина выглядывает из палисадника, стучась палкой в открытую дверь, а женщина, с подушкой на коленях и задернутой юбкой, сидит, раздвинув ноги перед огнем камина. В версии Маршалла текст утрачен, но в амстердамском Рейксмузеуме хранится идентичная анонимная гравюра (1550–1610 гг.), на медальоне которой удаётся прочитать нидерландский и французский текст:

Compt vry inne, al ist by dage Coppen,
Het stater al open, en wilt niet op de hage cloppen.
Entre hardement Pierre, encores quil soit en jour,
Ne buquez sur le haye, ouvert trouverez tout entour.

Давай, Коппен, заходи смелее, хотя сейчас еще день,
Все уже открыто и не нужно стучать по изгороди.
Давай заходи смелее, Пьер, хотя сейчас еще день,
Не стучите по изгороди, тут всё найдете открытым.

Визуальный язык данных сцен вполне традиционен для представления сцен продажной любви (*Bordeeltje*), а также женской распущенности в североевропейской живописи описываемого периода. Как замечает Н. Саломон, в XVI в. описание борделя – «набирающая популярность недавно появившаяся жанровая сцена», топика которой формировалась в противостоянии с образами непорочной Девы Марии. Метафорически чистота традиционно передавалась при помощи идеи закрытости, замкнутости, в связи с чем и формировался классический символический топос Богородицы – «Закрытый сад» («Hortus conclusus» или «Porta clausa»), восходящий к ветхозаветной «Песни Песней». Развратная женщина стала изображаться при помощи образов, прямо или косвенно апеллирующих к проницаемости и нарушению замкнутости. В связи с этим важный смысл приобретает изображение любой человеческой фигуры, входящей в комнату или ее покидающей, т.е. пересекающей дверной проем (как вариант – «перечеркивающей» окно): «Фигура, изображенная в дверном проеме, апеллирует к открытой женщине – непристойной, сексуально маркированной и доступной» [Salomon 2004, 85]. Одними из ранних вариаций такого топоса оказываются бордельные сцены Брауншвейгского монограмматиста (ок. 1540; Берлинская картинная галерея) и Яна Сандерса ван Хемессена (ок. 1545–1550, Кунстхалле, Карлсруэ). Фигура в дверном проеме комнаты, в которой находится женщина, стала общим местом и устойчивым метафорическим способом намека на половой акт. Такой символический ход сохранял свою актуальность вплоть до конца XVIII в.: его рудименты наблюдаются в известной картине Ж.-О. Фрагонара «Счастливая плодовитость» (1777, музей Метрополитен, Нью-Йорк). Атрибутика вроде бочки с прорехой или пустого фужера, открытой клетки, обыкновенно принадлежащей попугаю (одно из распространенных символических обозначений публичного дома), разбитые яйца и раскрытые устрицы (традиционно рассматриваемые как афродизиаки) или мидии (о разбитом яйце и устрицах как топосах, отсылающей к потере девственности, см.: [Байгузина 2012]), а также расставленные ноги вписываются в концепт «открытости» и «проницаемости». Поза женщин из фолио 62 и 72 идентична той, что фигурирует, среди прочих, на картине Петера Герритса ван Ройстратена «Безнравственная кухарка» (1670, музей Франса Хальса, Харлем), а также на многочисленных работах Яна Стена: «Мужчина, дующий на пья-



ную женщину» (1660–1665, Национальная галерея, Лондон), «Устрицы» (1660–1665, Национальная галерея, Лондон), «Сцена в борделе» (1665, Королевское художественное собрание, Лондон), «Пьяная парочка» (1665, Рейксмузеум, Амстердам), «Девка» (1660–1662, Музей «Отель Санделен», Сент-Омер, Франция).

Обратимся теперь к объясняющей визуальный материал надписи на французском и нидерландском языках, которая представлена на медальоне фолио 62:

Ma mie, que faictes-vous avec vos brunettes yeux?
J'ai fait toute la nuit péché, sécher mes retz je veux.
Lief wat maect ghy met ou bruyn oogen?
Wrint ick heb al den nacht gevischt, ick moet myn netken droogen
[Théâtre d'amour 2004, folio 72].

Дорогая, с Вашими карими глазами, что Вы делаете?
Я всю ночь ловила рыбу, я хочу просушить свои сети.
Любимая, что делаете Вы с Вашими карими глазами?
Всю ночь я ловила рыбу [грешила], я хочу просушить свои сети.

Как в случае с фолио 63, амбивалентность, на которой произрастает «изумление», имеет отношение к морской тематике и «просушиванию». Схожие гравюры с похожими subscriptio имеются в собрании Рейксмузеума, что свидетельствует о популярности сюжета. Укажем на парадоксальную близость визуальных образов гравюры с теми, что представлены в романе «Способ добиться успеха» Ф. Бероальда де Вервиля (изд. в 1616 г.):

«Nous vetillions pres le feu et la belle, pour se chauffer, haussa un peu la cuisse et sa chemise pour faire convoitison, parce qu'elle y avait froid – dont je m'étonne, pour ce qu'il fait bien chaud là où il ne fit jamais froid et où il y a toujours du feu» [Béroalde de Verville 2006, 66].

«Мы расположились у огня, и красавица, чтобы согреться, чуть приподняла бедро и рубашку, дабы распалить вожделение, потому что ей было холодно, чему я удивился, ибо всегда жарко там, где никогда не бывает холода и где всегда горит огонь».

Двусмысленность оказывается изначально возможной из-за языковой игры во французском языке, в котором глаголы «ловить рыбу» и «грешить» омонимичны. При чтении диалога на нидерландском языке омонимия уже не может способствовать «изумлению», однако амбивалентный смысл из-за этого не утрачивается: сознание готово удивиться сходству и даже синонимии рыбной ловли и полового акта, а также рыболовных снастей и женского лона (заметим схожую параллель в русском языке, в котором близки слова «удочка», «удить» и «уд»). С.Е. Качалин справедливо на-



зывает подобные эмблемы «специфическим видом шуток, воплощенных графически»: «визуализируя известные идиомы, помещая их в какой-либо конкретный сюжет, гравер добивался дополнительной суггестии (какой бы по своей направленности она ни была – комической, сексуально-провокативной). Роль играли внешний вид персонажей, их позы и взгляды, но также и дополнительные значения тех элементов повседневной реальности, которые оказывались связанными по смыслу с известными эвфемизмами (филин – для обозначения мужских гениталий и рыболовная сеть – для женских)» [Качалин 2018, 79]. На наш взгляд, не только устойчивые идиомы стали истоком эмблематического «изумления», поставщиком рыболовно-сексуальной топики могла стать, как думается, сама книга Альчиато, а именно эмблема 30 из первого, аугсбургского, издания «Emblemata» (1531; в последующих переизданиях – эмблема 75):

In amatores meretricum
Villosae indutus piscator tegmina caprae
Addidit ut capiti cornua bina suo.
Fallit amatorem stans summo in litore Sargum
In laqueos simi quem gregis ardor agit
Capra refert scortum similis fit Sargus amanti
Qui miser obscoeno captus amore perit [Alciato 1531].

Против любителей шлюх
Рыбак, завернувшийся в шкуру мохнатой козы,
Водрузил на свою голову пару её рогов.
С края высокого берега обманом втянул он в сети сарга,
Которого влекла страсть к плосконосому стаду.
Коза – это шлюха, сарг же подобен несчастному любовнику,
Который гибнет, нечестивой любовью опутанный.
(Цитируется в переводе А.В. Протопоповой).

В тексте Альчиато речь идет о клюворыле (или сарге) – рыбе, водящейся в Средиземном и Черном морях, а «плосконосое стадо» – отсылка к вергилиевским козам, описание которых встречается в 10-й эклоге (6–8):

Incipe, sollicitos Galli dicamus amores,
Dum tenera attendent simae virgulta capellae.
Non canimus surdis, respondent omnia silvae [Virgil 1825, 123–124].

Так начинай! Воспоем тревоги любовные Галла,
Козы ж курносые пусть тем временем щиплют кустарник.
Не для глухих поем, – на все отвечают дубравы [Вергилий 2019, 48].

В контексте, восходящем к Альчиато, характеризует сарга французский поэт-протестант Гийом де Салюст дю Бартас в 5-й части космологи-



ческой поэмы «Седмица» (1578), посвященной рыбам и птицам:

L'adultere Sargon ne change seulement
De femme chaque jour sous l'ondeus element:
Ains, come si le miel des voluptés des ondes
Ne pouvoient assouvir ses amours vagabondes,
Les Chevres il courtise, & sur les bords herbus
Veut goûter les plaisirs qu'ont leurs maris barbus [Du Bartas 1578, 134].

Прелюбодей Саргон не только меняет
Жен каждый день в стихии волн,
Но так как его бродячей любви не может утолить
Мед сладострастья, обретаемый в волнах,
Коз он соблазняет и на травянистых берегах
Желает опробовать те наслаждения, что получают их бородастые мужья.

Противоестественное влечение сарга к козам возникло, безусловно, не на пустом месте: оно фиксируется еще в античности, например, в трудах представителей «второй софистики» (II – III вв. н.э.) – Оппиана («О рыбной ловле», «Галиевтика») и Клавдия Элиана («О животных»). Э. Литл показал, что описанные суждения о желаниях сарга и способе его ловли были во многом порождены социальными, экономическими и религиозными конфигурациями, сложившимися в Малой Азии, в частности, в Киликии [Lytle 2011, 333]. Элиан пишет:

«Рыба, известная как сарг, живет среди скал и пещер, в которых при этом есть узкие расщелины, так что лучи солнца могут проникать внутрь и заполнять эти трещины светом <...> они очень сильно любят коз. Когда [козы] пасутся недалеко от берега, и показывается тень одной или другой [козы], они с восторгом плывут к ней и выпрыгивают из воды, чтобы насладиться [ими], пытаются, выскакивая, прикоснуться к козам, хотя в целом они не слишком хорошо умеют выпрыгивать. Даже плавая под волнами, они, имея чувствительность к запаху коз, стремятся из [чувства] наслаждения приблизиться к ним. Так как они столь сильно влюблены, то из-за этой [любви] они и могут быть пойманы: рыбак заворачивается в шкуру козы, содранную с нее вместе с рогами. Далее, устраивая рыбную ловлю, рыбак становится спиной к солнцу и разбрасывает по морю, где живут вышеупомянутые рыбы, ячменную крупу, запаренную козьим бульоном. И сарги, влекомые, будто по волшебству, вот этим запахом, приплывают и кормятся ячменем, зачарованные [козьей] шкурой. Тогда [рыбак] ловит много [саргов] на жесткий крючок и леску из белого льна, причем крепится [снасть к удилищу] не из тростника, а из прута кизила: требуется быстро вытащить клюнувшую рыбу, чтобы не потревожить остальных» (цитируется в переводе А.В. Протопоповой [Aelian 1958, 41–43]).

Образ сарга, ставшего у Альciato воплощением обманутого любителя гулящих девок, идентичен с тем, что представлен у Оппиана и Элиана, в



чем описании переодетого козой рыбака, однако, еще нет сети. Эмблематист произвел парадоксальное сближение разнородных образов (рыбак – коза – шляха – рыболовная сеть – любовник – сарг), которое и сформировало популярный топос: девицы легкого поведения подобны ряженому козой рыбаку, а их почитатели, как сарги, слепо повинуются влечению и гибнут, попадая в невод.

Эмануэле Тезауро, один из теоретиков того типа творчества, что Буало назовет «чудовищным», в трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1654) упоминает о «слиянии» козла с рыбой, переходя от описания получившейся химеры к размышлениям о самой логике барочного остроумия:

«Я разумею здесь Химер, то есть чудищ, смешавших признаки различных существ. Таковы на Египетских пирамидах Оноандр, ослочеловек; на щите Паллады Горгона, полуженщина, полужмя; на щите Полиника Сфинга, полуженщина, полулев; на шлеме Турна Химера, помесь козы с драконом, на монетах Октавиана Августа и на гербе Козьмы Медичи Козерог, помесь Козла с Рыбою. Науке Символов, похоже, угодно разрушить все, о чем неусыпно заботится Природа, и смешать, извратить те свойства веществ, коими Природой положены непреодолимые границы» [Тезауро 2002, 28].

Такие «извращенные» смешения существ природы как раз и составляли особенность барочной эстетики, предполагающей интеграцию, насильственное сближение разнородных объектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байгузина Е.Н. Загадки старых мастеров. Скрытый смысл танцевальных сцен в живописи фламандской и голландской школ XVII века // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 27. С. 295–318.
2. Вергилий. Буколики. Георгики / Пер. с лат. С.В. Шервинского. СПб., 2019.
3. Грузнова А.А. Тема «ванитас» в натюрмортах с атрибутами войны и власти в харлемской школе в первой половине XVII века // Артикульт. 2018. № 2 (30). С. 36–40.
4. Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа. М., 1997.
5. Качалин С.Е. Стрелки и доярки: эротическое остроумие в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI – XVII вв. // Артикульт. 2018. № 4. С. 71–90.
6. Садков В.А. Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков. М., 2004.
7. Тарасов Ю.А. Голландский натюрморт XVII века. СПб., 2004.
8. Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля / Пер. с итал. Е. Костюкович. СПб., 2002.
9. Aelian. On the characteristics of animals. Vol. 1. London, 1958.
10. Alciato A. Emblematum liber. Augsburg, 1531. URL: <http://www.emblematica>.



com/en/alciato/030.htm (дата обращения 03.03.2020).

11. Du Bartas G. *La sepmaine, ou Creation du monde*. Paris, 1578.
12. Béroalde de Verville F. *Le moyen de parvenir*. Paris, 2006.
13. Emblem Project Utrecht. URL: <http://emblems.let.uu.nl/> (дата обращения 03.03.2020).
14. Lytle E. The Strange Love of the Fish and the Goat: Regional Contexts and Rough Cilician Religion in Oppian's "Halieutica" 4.308–73 // *Transactions of the American Philological Association*. 2011. Vol. 141. № 2. P. 333–386.
15. Salomon N. *Shifting priorities: Gender and genre in Seventeenth-century Dutch painting*. Stanford, 2004.
16. *Théâtre d'amour. The garden of love and its delights*. Köln, 2004.
17. Virgil. *Bucolics*. London, 1825.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Baiguzina E.N. Zagadki starykh masterov. Skrytyi smysl tantseval'nykh stsen v zhivopisi flamandskoi i gollandskoi shkol XVII veka [Riddles of the Old Masters. The Hidden meaning of Dance Scenes in the Painting of the Flemish and Dutch Schools of the 17th Century]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ia. Vaganovoy*, 2012, no. 27, pp. 295–318. (In Russian).
2. Gruznova A.A. Tema "vanitas" v natiurmortakh s atributami voyny i vlasti v kharlemskoi shkole v pervoy polovine XVII veka [Theme "Vanitas" in Still Lifes with Attributes of War and Power in the Haarlem School in the First Half of the 17th Century]. *Artikul'ŭ*, 2018, no. 2(30), pp. 36–40. (In Russian).
3. Kachalin S.E. Strelki i doyardki: eroticheskoe ostroumie v gollandskoy i flamandskoy zhanrovoy gravyure rubezha XVI – XVII vv. [Archers and Milkmaids: Erotic Wit in Dutch and Flemish Genre Prints of the Turn of the 16th and 17th Centuries]. *Artikul'ŭ*, 2018, no. 4 (32), pp. 71–90. (In Russian).
4. Lytle E. The Strange Love of the Fish and the Goat: Regional Contexts and Rough Cilician Religion in Oppian's "Halieutica" 4.308–73. *Transactions of the American Philological Association*, 2011, vol. 141, no. 2, pp. 333–386. (In English).

(Monographs)

5. Sadkov V.A. *Zrimyi obraz i skrytyi smysl. Allegorii i emblematika v zhivopisi Frandrii i Gollandii vtoroy poloviny XVI–XVII vekov* [Visible Image and Hidden Meaning. Allegories and Emblematics in the Painting of Franders and Holland in the Second Half of the 16th–17th Centuries]. Moscow, 2004. (In Russian).
6. Salomon N. *Shifting priorities: Gender and genre in Seventeenth-century Dutch painting*. Stanford, 2004. (In English).
7. Tarasov Yu.A. *Gollandskii natiurmort XVII veka* [Dutch Still Life of the 17th Century]. St. Petersburg, 2004. (In Russian).
8. Zvezdina Yu.N. *Emblematika v mire starinnogo natiurmorta: K probleme prochteniya simvola* [Emblematics in the World of Ancient Still Life: To the Problem of Reading the Symbol]. Moscow, 1997. (In Russian).



Голубков Андрей Васильевич, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор Школы филологии НИУ ВШЭ; ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Научные интересы: французская литература XVI – XVII вв., галантная и салонная культура.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7069-1033

Andrey V. Golubkov, National Research University "Higher School of Economics"; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, professor at The School of Philology, HSE; Leading Researcher at IWL RAS. Research interests: 16th and 17th centuries French literature, Gallant and Salon culture.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7069-1033

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00113

И.И. Воронцова, В.С. Голощапова (Москва)

**АДАПТАЦИЯ РЕКЛАМНОГО СООБЩЕНИЯ
ПРИ ПЕРЕВОДЕ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТОВ
АВИАКОМПАНИИ В НОВЫХ РЕАЛИЯХ:
культурные, социально-экономические
и лингвистические ограничения**

Аннотация. Статья посвящена лингвистическим особенностям адаптации рекламных текстов авиакомпаний к реалиям российского медиа пространства. В условиях ожесточенной конкуренции брендов растет и потребность в переводе и передаче рекламных сообщений для носителей другой культуры. Наряду с этим также встает вопрос об адаптации культурных особенностей, которые позволяют рассматривать перевод как международную коммуникацию. Многосложность рекламного сообщения состоит в том, что медиатекст в целом совмещает в себе как лингвистические приемы, так и социально-культурологические аспекты. Уникальный рекламный текст представляет собой материал, насыщенный различными типами и видами информации, где неизбежно возникает конфликт формы и содержания. Как правило, оригинальный рекламный текст построен на игре слов и различных метафорах, поэтому дословный перевод «убивает» смысл сообщения. Для успешного распространения бренда уже встает вопрос не просто о донесении смысла, но и о его адаптации в стране. Особое внимание уделяется переводческим приемам, способствующим адекватному восприятию адресатом рекламного текста на эмоциональном уровне. Анализируя наиболее эффективные практики перевода, авторы приводят в пример слоганы и рекламные тексты мировых авиакомпаний, адаптированные под российские реалии. Более подробный компаративный анализ выполнен авторами на примере материалов южнокорейского национального перевозчика, наглядно демонстрирующих широкий спектр лингвистических средств выразительности на языках оригинала и перевода.

Ключевые слова: адаптация рекламы; медиа; слоганы авиакомпаний; прагматическая адаптация; переводческие трансформации.

I.I. Vorontsova, V.S. Goloshchapova (Moscow)

Adaptation of an Advertising Message of Airline Advertising Texts in the New Realities: Cultural, Socio-economic and Linguistic Restrictions

Abstract. The article reviews the linguistic features of adapting airline advertising texts to the Russian media landscape. In the context of fierce competition between brands, the need for translation and transmission of advertising messages for carriers of a different culture is escalating. Along with this, the question of the adaptation of cultural characteristics is also raised, which allows us to consider translation as international communication. The intricacy of an advertising message roots in the fact that a

media text as a whole combines both linguistic techniques and socio-cultural aspects. A unique advertising text is a material saturated with various types and kinds of information, where a conflict of form and content inevitably arises. As a rule, the original AD copy is built on puns and metaphors, so literal translation destroys the whole message. Successful distribution of the brand brings forward the issue of not conveying the meaning as such, but also of its adaptation in the country. Particular attention is paid to translation techniques that contribute to an adequate perception of the advertising text by the addressee at an emotional level. Analyzing the most effective translation practices, the authors exemplify the slogans and advertising texts of international airlines, adapted to Russian realities. A more detailed comparative analysis was carried out by the authors on the example of materials of the South Korean national carrier, clearly demonstrating a wide range of linguistic expressive means in the source and target languages.

Key words: adaptation of advertising; media; airline slogans; interpretation; pragmatic adaptation; translation transformations.

Сколь ни была бы многообразна реклама, она давно уже перестала служить лишь средством привлечения внимания и методом убеждения, какими являлась еще в середине XX века. Помимо того, что она, безусловно, несет информационную функцию, реклама также эффективно исполняет роль медиума между поставщиком товаров или услуг и потребителем, превратившись в наиболее действенный актер маркетинговой коммуникации. Очевидно, и нынешние реалии подводят нас к иному, новому взгляду на перевод рекламных текстов и их восприятие массовой аудиторией.

Новые, цифровые медиа дали значительный толчок в международной рекламной деятельности, которая сегодня приобретает новые формы, цели и задачи. Все больше и больше компаний выходят на международный уровень и для успешного распространения бренда инвестируют в расширение своего влияния в других странах, распространяя его – что крайне важно – в том числе и на другие культуры и языки. В своем исследовании авторы стремятся приблизиться к пониманию того, насколько гармоничное сочетание ряда экстралингвистических компонентов определяет адекватное восприятие рекламного текста иноязычными и инокультурными реципиентами.

Перевод – адаптацию рекламы в настоящее время принято считать одним из самых сложных видов коммуникации, ведь именно перевод рекламного текста, учитывающий не только лингвистические, но и культурно-специфические особенности оригинала, позволяет добиться адекватности восприятия информационной и фактической составляющих.

Функция адаптации или, как принято это называть на языке той же рекламы, локализации в стране-реципиенте не может быть ограничена просто донесением смысла. Адаптация понимается как «приспособление текста при помощи определенных процедур к предельно адекватному, вполне соответствующему, совпадающему, тождественному его восприятию читателем иной культуры» [Никонов 1999, 78–79]. По мнению В.Н. Комиссарова, адаптация – вид языкового посредничества, который



всцело ориентирован на иноязычный оригинал и «иноязычную форму существования сообщения, содержащегося в оригинале» [Комиссаров 1990, 48]. Коммуникативная функция рекламного текста может быть осуществлена лишь при условии его включения в культурную среду языка перевода; т.е., не только смысл сообщения должен быть передан максимально точно, но и социокультурные параметры и возможности языка конкретной страны должны быть учтены с не меньшей тщательностью. В случае видеорекламы адаптация переводного видеотекста международных рекламных кампаний должна также исключать его противоречие изображению на экране оригинала.

Этим объясняется актуальность исследуемой темы и, соответственно, востребованность локализации рекламы. Локализованный перевод рекламы сегодня выделяется в отдельное направление, которое можно, пожалуй, приравнять к искусству, ибо он предъявляет к переводчикам требования в отношении знания не только весьма тонких нюансов стилистики и культурных особенностей языков оригинала и перевода, но и ментальности локальных реципиентов.

Социолингвистическая адаптация текста, получившая в переводоведении название «пересоздание» (*transcreation*) [Белл 2011, 32–33], предполагает, что переводчик заново пишет рекламный текст на языке целевого потребителя, с учетом национальной и культурной специфики его страны, ее этнических и социальных особенностей, стереотипов поведения реципиентов локального рынка. При этом переводчик, очевидно, должен решать и сугубо языковые проблемы, обусловленные различиями функционирования разных языков в процессе коммуникации. В таком сложносочиненном процессе, естественно, весьма значимы и ментальность самого переводчика, и его настрой на определенные литературные и переводоведческие традиции. Все эти факторы обеспечивают прагматическую адаптацию оригинального текста, т.е. его корректировку в зависимости от социокультурных, ментальных, поведенческих и иных различий между реципиентами исходного и переводного текста. В качестве материалов к исследованию авторами рассмотрены слоганы и рекламные тексты международных авиакомпаний.

Как правило, оригинальный рекламный текст идиоматичен, метафоричен, построен на фигуративных единицах и игре слов, и дословный перевод, несомненно, убивает весь смысл рекламного сообщения, оказывающего образно-языковое воздействие на аудиторию. Игра слов – один из самых сложных случаев перевода стилистических средств выразительности, хотя и, разумеется, неисчерпаемый источник вдохновения для копирайтеров-переводчиков. Исследователи-лингвисты определяют перевод как один из видов языковой деятельности, который представляет собой «процесс адекватной и полноценной передачи мыслей, высказанных на одном языке, средствами другого языка» [Нелюбин 2003, 138]. Одновременно интерпретация текста неизменно проблемна, поскольку использование фигуративной лексики – цитат, аллюзий, идиом – и иноязычных



включений строится на фундаменте общих фоновых знаний у создателя текста и его реципиента. Следовательно, адаптация рекламных сообщений должна принимать в расчет особенности языковой картины мира целевой аудитории. «При переводе имеет место не только контакт двух языков, но и соприкосновение двух культур», – считает Е.В. Бреус [Бреус 2002, 4].

Взаимовлияние этих параметров, безусловно, различается в зависимости от географического региона и страны, и при несоблюдении этих условий плата за некачественную адаптацию, игнорирующую культурные и языковые особенности и правовые нормы региона, может быть достаточно серьезной: привести к провалу рекламной кампании и, как следствие, к потере прибыли. Несмотря на многомиллионные бюджеты, которые вкладываются в рекламу, промахи порой случаются.

Для того чтобы проследить, как можно добиться адекватного восприятия перевода рекламного сообщения, необходимо разобрать структуру рекламного сообщения в контексте его психологического воздействия на адресата.

Заголовок – это первый этап воздействия на потребителя. Привлечение внимания может быть как активным, так и пассивным. Использование императивных форм глагола делает текст более упругим, ведет к усилению динамичности – важному компоненту любой рекламы. Набор английских глаголов у авиакомпаний несколько ограничен: *fly, find, enjoy, go, search*; однако перевод их на русский язык не имеет такого лимита. Так, например, глагол *go* далеко не всегда переводится дословно – *идти*. В качестве эквивалента используются такие глаголы как *путешествуй, узнавай, открывай, исследуй*. Локализованный слоган, построенный на игре с многозначностью, при этом может стать очень удачной находкой для потребителя рекламы.

«Turkish Airlines»: *Widen your world – Узнайте мир по-новому.*

«Vietnam Airlines»: *Reach further – Расширяйте границы.*

«Emirates»: *Wake up to flying as it should be – Откройте глаза и насладитесь полётом – таким, каким он должен быть.*

Основной текст – это вторая ступень к созданию интереса у адресата. Часто данный этап начинается с вопросительной формы (*Знаете ли вы? Бывали ли вы? Попробовали ли вы?*), что позволяет вновь вовлечь аудиторию в коммуникацию. Далее в рекламном тексте раскрывается ответ, который потребитель искал или в котором он нуждался, с указанием всех преимуществ товара или услуги, а также их пользы и выгоды для потребителя. Например, авиакомпания «Vietnam Airlines» так рассказывает об онлайн-сервисах и новых технологиях: *Airline is growing right along with you helpful online services, time saving features and one of the Asia's youngest fleets. Relax in comfort with a host of innovative technologies – Авиакомпания, с одним из самых молодых парков в Азии, развивается вместе с полезными онлайн-сервисами и функциями экономии времени для Вас. Насладитесь комфортом с множеством инновационных технологий.* Переводчик прибегает к сохранению образа в рамках языковой культуры реципиента, соб-



ственно не переводя текст, а давая его семантический эквивалент.

Эхо-фаза формирует желание к получению данного вида услуги или товара, необходима для закрепления впечатления у адресата и повторяет мысль основного рекламного текста, как бы подводя итоги. Эхо-фаза может быть представлена легко запоминающейся, короткой фразой или же изложением сценария первых частей. Это наглядно прослеживается в ролике авиакомпании «Emirates»: *It was such a nightmare. I was on a plane and it was nothing like this... – Это был такой кошмарный сон. Я летела в самолете, где ничего не было...* Актриса, очнувшись от кошмара, рассказывает бармену сон про самолет, где не было ничего привычного из сервисов и услуг, но, проснувшись, она видит в салоне мягкую кровать, персональный душ. Тем самым происходит дополнительное информационное и эмоциональное воздействие на адресата.

Заключительная фаза – побуждение к действию. Оно достигается использованием в тексте ограничительных конструкций побудительной формы и нередко сопровождается слоганом: *Choose your destination now! – Выбирайте ваше направление уже сейчас.* Слоган в той или иной степени воспроизводит основной рекламный аргумент, придает форме рекламного текста завершенность.

Одна из основных особенностей перевода рекламных текстов выражается в содержательно-смысловом соотношении между оригиналом и переводом, а также в передаче социолингвистических факторов переводимого текста в гармоничном сочетании, именно они становятся определяющими, поскольку эффективный перевод подразумевает прогнозирование коммуникативного эффекта рекламного сообщения на языке перевода.

Зачастую в рекламном сообщении для усиления эффекта воздействия используются разнообразные стилистические тропы – лексические средства выразительности, например: метонимия (*Fly Emirates – Летайте Эмирейтс*); гипербола (*Above the clouds – Выше облаков*); олицетворение (*The wings of Taiwan – Крылья Тайваня*); сравнение (*Flights as inspiration – Полет как вдохновение*). Для их воссоздания переводчику требуется творческий потенциал, воображение и образность языка. Рекламные средства отличаются также обилием стилистических средств выразительности: антитеза (*Fly more pay less with flylink – Летайте больше, платите меньше*); градация (*Experience, expertise, excellence – опыт, экспертиза, превосходство*); эпитифора (*Fly Turkey fly – Лети, Турция, лети*).

Культурная специфика страны реципиентов, целевой рынок, цель рекламного сообщения, характер исходного текста определяют выбор приемов перевода. Анализ материалов исследования выявил частотность фонетических средств, например, аллитерация (*Performance. Prestige. Passion for Innovation – Сила, Статус, Страсть к инновациям*); фразеологические конструкции (*Easy-going – Легок на подъем; Nothing will ever change in Russia. – Why? – Why can't elephants fly? – Я не верю в перемены в России. – Почему же? – А почему слоны не летают?*).

Адаптацию можно рассматривать как особый прием, через который в



переводимом тексте создаются соответствия с языком оригинала для достижения одинакового воздействия, такие как особый пересказ; переложение текста и упрощение его лексического и грамматического состава; разнообразие переводческих трансформаций:

- транскрипция – является фонетическим способом заимствования и применяется с сохранением звуковой формы. Большая часть наименований авиакомпании переведена с использованием именно этой трансформации: *Korean air – Кореан Эйр, Delta – Дельта, Emirates – Эмирейтс, Etihad – Этihad*;

- замена образа – слово, которое является непривычным для носителей переводимого языка, может быть заменено на слово, обозначающее явление, привычное для носителей другой культуры. В качестве примера обратимся к рекламе «Аэрофлота», выпущенной в 1965 г. В данном случае перевод был выполнен с русского на английский язык: *Аэрофлот предоставляет льготы* было переведено как *Aeroflot provides benefits*. В данном контексте выбранное слово *benefits* звучит более естественно для носителей языка, хотя само понятие льгот имеет другую коннотацию в отношении к предложенному английскому варианту;

- опущение – применяется к непереводаемому (безэквивалентному) слову или понятию, которое не нужно непременно переводить. В практике авиакомпаний такая трансформация прослеживается лишь на уровне языка: *We are Aloha we move Hawaii – Алоха это мы*;

- добавление – прием, использующийся для более корректной передачи смысла исходного материала. *Land, sea, air – We get it there – мы доставим ваш груз по суше, морем и воздухом*;

- конкретизация – замена слова с более широким значением на слово с более узким значением. Лексике русского языка конкретность свойственна больше, чем лексике английского языка. Конкретизируются при переводе на русский язык глаголы речи и движения *say, tell, be, have, get, take, give, make, come, go*. *We make the good times possible – Воплощаем в реальность. Go far – Лететь как можно дальше*.

Все это подчинено одной цели: оказываемый на реципиентов эффект должен быть таким же, как на носителей языка оригинала, т.е. авторские и переводческие средства должны быть функционально паритетны. В идеале реципиент не должен догадаться о том, что текст и слоган переведены, ибо маркетинговые сообщения на родном языке, как правило, воспринимаются как «более эмоциональные и ассоциируются с привычными явлениями социума, профессиональной среды и личным опытом» [Бреус 2002, 106].

В качестве практического кейса в статье рассмотрены рекламные баннеры авиакомпании «Korean air», которая ведет активное продвижение корейской культуры через рекламные коммуникации, а рекламная кампания 2019 г. так и была названа «Go Korean». Кампания, ориентируясь на современных путешественников, заново раскрывает имидж флагмана Южной Кореи для мировой аудитории. «Go Korean» призывает людей открыть для



себя авиакомпанию, которая находит красоту во всем, что делает, и предлагает ее своим клиентам. Во время продвижения авиакомпания использовала 5 основных креативов для международного рынка: 1) «Go Korean»; 2) «Go Anywhere»; 3) «Picked to Fly»; 4) «Celebrate your legs»; 5) «Make it yours».

Сразу возникает вопрос, что такое «Go Korean» для российского путешественника. При выполнении дословного перевода слоганы имели бы следующий вид.

Дословный перевод: 1) «Иди Корея»; 2) «Иди куда угодно»; 3) «Выбран летать»; 4) Отпраздновать ваши ноги»; 5) «Сделай это своим».

Прагматическая адаптация: 1) «Путешествуйте в стиле Кореан»; 2) «Начните свое путешествие сейчас»; 3) «Ощутите вкус свежих ингредиентов»; 4) «Устройте праздник вашим ножкам»; 5) «Ваше личное и независимое пространство в небе».

Сравнение убедительно демонстрирует, почему рекламные слоганы не переводятся дословно, а подвергаются прагматической адаптации. При создании лаконичного слогана возможно опущение некоторых предлогов или других грамматических конструкций, что добавляет тексту динамичность и энергетичность. В таком случае «Go Korean» может быть представлено как *Вперед в Корею, Путешествуйте в Корею*. При дословном переводе получается *Идти по-корейски*, сразу возникает вопрос: а корейцы ходят как-то особенно, иначе, чем другие? Из собранной информации мы знаем, что в данной рекламной кампании, авиакомпания заявила о своем новом, современном стиле. На наш взгляд, предложенный вариант (*Go Korean – путешествуйте в стиле Кореан*) адекватен для описания ситуации. Введение частично беспереводных иноязычных слоганов для привлечения внимания вполне оправдано: присутствие английского текста становится частью визуального оформления, подчеркивая иноязычное происхождение рекламируемой услуги и сохраняя призыв к действию, что очень важно для рекламного сообщения.

Go anywhere – Начните свое путешествие сейчас! Дословный перевод (*Иди куда угодно*) кажется не достаточно презентабельным для рекламного сообщения и даже имеет некоторый негативный оттенок. При полной замене английской конструкции коммуникативное сообщение доставлено.

Классический пример отрывка рекламного текста: *Business or pleasure? Near or far? We have one's largest global networks, connecting 124 cities in more than 44 countries. Travel in comfort, transfer faster, and live with ease – Предпочитаете путешествовать по бизнесу или ради удовольствия? Близко или далеко? У нас есть что Вам предложить. Крупнейшая глобальная сеть, объединяющая 124 города в более, чем 44 странах. Путешествуйте с комфортом, перемещайтесь быстрее и живите с легкостью*. Броский, привлекающий внимание заголовок, риторический вопрос в основном тексте, посредством которого пробуждается интерес у читателя. Эхо-фаза, с помощью которой адресат получает ответ на вопрос, и заключительная часть в императивной форме с призывом.



Исследование убеждает, что в полном объеме адекватную адаптацию слогана удастся найти далеко не всегда и переводчику остается лишь подбирать более или менее близкие к оригиналу эквиваленты в языке перевода: *Celebrate your legs – Устройте праздник вашим ножкам*. Из открытых источников авиакомпании известно, что расстояние между сиденьями эконом класса у «Korean Air» больше, чем у других авиакомпаний. Напрашивается вывод, что слоган относится именно к этой ситуации. Непосредственным источником вдохновения для копирайтеров-переводчиков, но в то же время и одним из самых сложных случаев перевода является игра с многозначностью. При этом важно помнить, что для английского языка многозначность наиболее характерна. Русскоязычная коннотация слова *legs* в уменьшительно-ласкательной форме придает слогану юмористический оттенок. Дословный перевод звучит как *Отпраздновать ваши ноги* и не несет в себе никакой смысловой нагрузки. Для облегчения восприятия сообщения возможно произвести замену конструкции и интерпретировать сообщение так: *Подарите комфорт вашим ногам*. Но с помощью приема замены образа при переводе мы можем отойти от слова *legs* и заменить его на что-то нейтральное, как *Путешествуйте с комфортом*. Правда, при такой трансформации ключевое сообщение о том, что расстояние между креслами такое большое, что вы даже можете вытянуть ножки, будет утрачено.

Образность и запоминаемость рекламного сообщения может быть построена на тропах, лишь частично сохраняемых при переводе: *Picked to fly. Go for the fresh ingredients – Ощутите вкус свежих ингредиентов, специально отобранных для вашего полета*. При переводе на русский язык была использована инверсия: ключевую, смысловую позицию заняли «ингредиенты». Важно отметить, что в английском языке инверсия – очень сильное стилистическое средство, в русском же языке для передачи экспрессии и достижения стилистического соответствия необходимы дополнительные лексико-фразеологические средства, в данном случае – использование приема добавления для обыгрывания клиентоориентированного подхода.

Сохранение образа в пространстве языковой культуры реципиента (*Make it yours. Feel at home in the new Kosmo Suites – Ваше личное и независимое пространство в небе. Почувствуйте себя как дома в новых каютах Космо Суитс*) может быть востребовано, если дословный перевод выглядит очень сухо: *Сделай это своим. Почувствуй как дома в новом Космо Суитс*. При замене глагольной конструкции в первом предложении лозунг, на взгляд авторов, не теряет своей силы. При переводе на русский использован прием уточнение: название «Kosmo Suites» объяснено как «каюты».

Продвигая свои услуги на международные рынки через рекламную коммуникацию, авиакомпании используют возможности произвести впечатление языком рекламы, оставить о рекламном тексте яркий эмоциональный след. При этом рекламный текст представляет собой материал,



насыщенный различными видами информации, и при прагматической адаптации неизбежно возникает конфликт формы и содержания.

В ходе исследования рекламных сообщений отрасли авиационных перевозок выявлено, что язык рекламы чрезвычайно многолик и активно применяет средства выразительности, придающие рекламе особую энергетику и эмоциональность: аллегорию, аллитерацию, гиперболу, метафору, сравнение, повторы, рифму, иронию, олицетворение, перифраз и т.д. Особую фактурность рекламному сообщению придают фигуры речи (анафора, антитеза, риторический вопрос, фразеологические обороты), которые придают ему особое культурно-специфическое наполнение. Авторы приходят к выводу, что именно идиоматика перевода рекламных материалов в значительной мере обеспечивает успех рекламной кампании.

Все эти эмоционально-окрашенные средства выразительности представляют трудности для переводчика, находящегося в поисках эквивалентного и адекватного перевода коммуникативного сообщения – прагматической адаптации.

Заключение

Рекламный текст по природе своей коммуникативно направлен и функционально настроен на информирование реципиента (потребителя) о товаре или услуге производителя и на побуждение потенциального покупателя к действию – приобретению товара или услуги. Следовательно, только корректная прагматическая адаптация обеспечивает эффективность рекламного сообщения на внешнем рынке. В процессе локализации копирайтеру-переводчику приходится решать, с одной стороны, лингвистические задачи, обусловленные особенностями семантической структуры языков оригинала и перевода; с другой – преодолевать проблемы, связанные с гармонизацией социолингвистических факторов языка и культуры.

Как показало исследование прагматической адаптации рекламных текстов современных авиаперевозчиков, здесь чередуются взлеты и падения, но все чаще встречаются удачные примеры, как с точки зрения самой рекламной деятельности, так и в оптике переводческой практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белл Т. Переводим слоганы // Профессиональный перевод и управление информацией. Февраль 2011. С. 31–35. URL: http://www.logrus.ru/UserFiles/Image/Knowledges/articles/Slogan_translation.pdf (дата обращения 18.03.2020).
2. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. М., 2002.
3. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990.
4. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М., 2003.
5. Никонов В. М. Социо-лингвокультурологические проблемы адаптации коннотативных единиц языка в тексте // Проблемы культурной адаптации текста: Те-

зисы докладов междунар. науч. конф. Воронеж, 1999. С. 78–79.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bell T. Perevodim slogany [We Translate Slogans]. *Professional'nyy perevod i upravleniye informatsiyey*, 2011, February, pp. 31–35. Available at: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=600341> (accessed 18.03.2020). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Nikonov V.M. Sotsio-lingvokul'turologicheskiye problemy adaptatsii konnotativnykh edinit yazyka v tekste [Socio- and Linguocultural Problems of Adaptation of Connotative Units of Language in the Text]. *Problemy kul'turnoy adaptatsii teksta: Tezisy dokladov mezhdunar. nauch. konf.* [Problems of Cultural Adaptation of the Text: Abstracts of the International Scientific Conference]. Voronezh, 1999, pp. 78–79. (In Russian).

(Monographs)

3. Breus E.V. *Osnovy teorii i praktiki perevoda s russkogo yazyka na angliyskiy* [Fundamentals of the Theory and Practice of Translation from Russian to English]. Moscow, 2002. (In Russian).
4. Komissarov V.N. *Teoriya perevoda (lingvisticheskiye aspekty)* [A Theory of Translation (Linguistic Aspects)]. Moscow, 1990. (In Russian).
5. Nelyubin L.L. *Tolkoviy perevodovedcheskii slovar'* [Translation Studies Dictionary]. Moscow, 2003. (In Russian).

Воронцова Ирина Игоревна, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка. Научные интересы: ономастика сквозь призму лингвокультурологии, компаративистика в обучении лексике английского и русского языков как иностранных, вопросы перевода имен собственных.

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1723-181X

Голощачова Виктория Сергеевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Окончила институт истории и филологии. Научные интересы: авиационный маркетинг, сравнительное языкознание, локализация, международные коммуникации.

E-mail: victoria_goloshchapova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5191-1862

Irina I. Vorontsova, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of the English



Language. Research interests: onomastics through the prism of cultural linguistics, comparative studies in teaching vocabulary in English and Russian as foreign languages, translation issues of proper names.

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1723-181X

Victoria S. Goloshchapova, Russian State University for the Humanities.

Graduate of the Institute of History and Philology. Research interests: aviation marketing, comparative linguistics, localization, international communications.

E-mail: victoria_goloshchapova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5191-1862

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

Данные исследования научных сотрудников Калмыцкого научного центра РАН посвящены изучению калмыцкого устного народного творчества, старописьменной калмыцкой литературы, буддийской литературы тибетских и монгольских авторов, литературы калмыцкого зарубежья.

В статье Б.А. Бичеева «Притча о царе Ралпачане» анализируются русские переводы буддийской притчи о тибетском «царе дхармы» Ралпачане, правившем в середине IX в. По мнению исследователя, существование многочисленных рукописных текстов наставлений Ралпачана и притчи о нем свидетельствуют не только о широкой популярности этих двух произведений, но и подтверждают существование органичной для старописьменной калмыцкой литературы традиционной связи с устной словесностью.

Д.Н. Музраева в своем исследовании «Прорицания (пророчества) в литературе буддизма» рассматривает роль и функции пророчеств (прорицаний) в буддийской литературе, дает описание сочинений жанра «наказ, речения, наставление», в которых пророчествам отводится важная роль в проповеднической деятельности буддийских иерархов. Роль прорицаний (предсказаний) в повествовательной литературе, созданной тибетскими и монгольскими авторами, обусловлена статусом божеств, чьи изречения не подлежат сомнению.

В статье С.В. Мирзаевой анализируются два монгольских перевода широко распространенной в буддийской традиции монгольских народов «Сутры о восьми светоносных неба и земли», которая считается истинным словом Будды и включена в свод буддийского канона Кагьюр (Ганджур). Два текста сутры определяются исследователем как ранний и поздний переводы с китайского и тибетского языков.

Среди неизученного фольклорного наследия донских калмыков есть загадки с отгадками из рукописного труда исследователя и собирателя калмыцкого устного народного творчества рубежа XIX–XX вв. И.И. Попова. Предварительные замечания об этой рукописи в статье С.В. Мирзаевой подтверждают наличие 312 загадок, относящихся к калмыцкой устной традиции и записанных собирателем на ойратском «ясном» письме, сопровождаемых их переводом на русский язык. Из рукописной книги того же собирателя фольклора донских калмыков И.И. Попова вводит в научный оборот малоизвестный образец из калмыцкого эпоса «Джангар» Д.В. Убушиева в статье «Песня “Об Улан Хонгоре” донского калмыка Б. Обушинова в записи И.И. Попова (1902 г.)». Благодаря стараниям И.И. Попова стала известной одна из наиболее ранних песен данного эпоса.

В статье Р.М. Ханиновой «Литература калмыцкого зарубежья (сборник



стихотворений Гари Мушаева «Степной ветер»)» представлена поэзия калмыцкого зарубежья второй волны на материале лирики поэта-эмигранта, впервые изданной на родине в конце прошлого столетия. Эта своего рода книга-завещание вводится в историю калмыцкой литературы XX века в аспекте литературы калмыцкого зарубежья.

Куканова В.В., к.ф.н., директор Калмыцкого научного центра РАН

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00115

Б.А. Бичеев (Элиста)

ПРИТЧА О ЦАРЕ РАЛПАЧАНА*

Аннотация. В статье анализируются русские переводы буддийской притчи о тибетском «царе дхармы» Ралпачане, правившем в середине IX в. Первый по времени публикации (1810 г.) перевод принадлежит русскому литератору Н.Н. Страхову. Второй перевод, выполненный известным калмыцким просветителем и педагогом Н. Бадмаевым, был опубликован в 1898 г. в «Астраханских епархиальных ведомостях», а еще через год включен в содержание подготовленного им первого русскоязычного «Сборника калмыцких сказок». При этом ни один из авторов не приводит сведений относительно исходного текста, с которого осуществлялся перевод. Поэтому проблематичный момент связан с необходимостью установления источника, с которого был сделан перевод: был ли это письменный источник или его устный вариант. Одной из отличительных особенностей литератур монгольских народов является их устойчивая взаимосвязь с устной художественной системой. Наиболее популярные литературные произведения обретали свои устные варианты, сохраняя при этом некоторые элементы письменной формы. Наиболее часто такой трансформации подвергались произведения дидактического содержания, прозаическое содержание которых уже содержало в себе элементы устной художественной системы. В средневековой литературе монгольских народов такие произведения представлены многочисленными текстами наставлений и поучений. Одним из известных произведений этого вида литературы является «История Усун Дебескерт-хана», которая представляет собой сборник наставлений, приписываемых все тому же царю Ралпачану. Однако исходя из исторических данных, можно предположить, что этот сборник был составлен гораздо позже, во всяком случае, не ранее завершения реформ буддизма, начатых Цонкапой (1357–1419). В середине XVII в. текст наставлений был переведен на ойратский язык известным в истории Тибета джунгарским Гуши-ханом. Его перевод получил широкое распространение в рукописном виде не только на ойратском «ясном письме», но и в старописьменной монгольской графике. Таким образом, существова-

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (№ государственной регистрации: АААА-А19-119011490036-1).



ние многочисленных рукописных текстов наставлений Ралпачана и притчи о нем свидетельствуют не только о широкой популярности этих двух произведений, но и подтверждают существование органичной для старописьменной калмыцкой литературы традиционной связи с устной словесностью. Анализ содержания двух переводов притчи позволяет предположить, что перевод был совершен с письменного источника, однако нельзя исключать и того, что оба переводчика были знакомы и с устным вариантом этой популярной буддийской притчи.

Ключевые слова: буддийская притча; русский перевод; царь Ралпачан; сборник наставлений; устный вариант; Н.И. Страхов; Н. Бадмаев.

В.А. Bicheev (Elista)

The Parable of King Ralpacan**

Abstract. The article analyzes the Russian translations of the Buddhist Parable of mid-9th century Tibetan “Dharma King” Ralpacan. The earliest translation examined (1810) was made by Russian man of letters N. Strakhov. The second translation authored by the renown Kalmyk enlightener N. Badmaev was published by the “Astrakhan Eparchial Gazette” in 1898, and further included into his first Russian-language Collection of the Kalmyk Tales. However, none of the authors reports any data regarding the original text they had dealt with. So, the problem is to identify the source as such, including its nature – whether that was a written monument or an oral narrative. Mongolic literatures are essentially characterized by their consistent connections with oral folklore: most popular literary works tended to obtain vernacular forms, though retaining some specifically written features. Those were didactic texts abundant in certain prose-and-poetic elements inherent to oral genres that most often experienced such transformation. Medieval Mongolic literatures number multiple texts of precepts and teachings, including “The Story of Usun Debeskertu Khan” which is actually a collection of precepts attributed to the already mentioned King Ralpacan. Still, the historical data clarify the collection is not that ancient, and was compiled in final stages of Je Tsongkhapa’s (1357–1419) Buddhist reforms at the soonest. In the mid-17th century, the text was translated into Oirat by the prominent Güshi Khan of the Khoshut, and the narrative became widespread both in Clear Script and Classical Mongolian. Thus, coexistence of different manuscript versions of Ralpacan’s precepts and related parables not only attest to the evident popular appeal but rather confirm the Kalmyk old written tradition enjoyed somewhat natural ties to oral folklore. Our analysis of the two translations of the parable suggests the source was a written text, which does not exclude both the authors were familiar with its oral variant too.

Key words: Buddhist parable; Russian translation; King Ralpacan; collected precepts; oral version; N. Strakhov; N. Badmaev.

В устной традиции калмыков иногда встречается такое явление, как

** The study was conducted as part of the state subsidized project “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: cross-border traditions and interactions” (registration number АААА-А19-119011490036-1).



ремарка сказителя, т.е. пояснение определенного момента рассказываемого сказочного сюжета. Подобная манера характерна не для всех сказителей. Но если ремарка присутствует, то она обоснована необходимостью комментирования рассказчиком того или иного места повествования. Например, такие ремарки встречаются в некоторых сказках, записанных у известного калмыцкого сказителя Санджи Манжикова (1891 г.р.), уроженца Мечетинского уезда Донской области [Хальмг туульс 1968]. В одном из его текстов есть ремарка, поясняющая народное представление о том, что человек, вышедший за порог дома в темное время суток без головного убора и с расстегнутым воротом, может подвергнуться воздействию нечистой силы.

«Улгурнь келхлэ, кун гисн юмн сөөхин кевтрэс цаг биш цагт толна нуцкн, захин товч кевтан тээлтэ нарх йосн уга» [Хальмг туульс 1968, 240].

«Например, человек не должен выходить за порог дома в неурочное время с непокрытой головой и не застегнутым воротом» (Перевод наш – Б.Б.).

Это не единственная ремарка сказителя в этой сказке. Есть еще одно пояснение, которое не имеет непосредственного отношения к сказочному сюжету, но связано с традицией слушания / чтения некоторых текстов. Известно, что в письменной культуре калмыков книжные произведения не читались, а в большинстве своем слушались в исполнении знатоков и любителей книжной старины. Сказка С. Манжикова заключается нравоучительной сентенцией о том, что человеку, желающему набраться ума, необходимо услышать «Историю Унекер Торлику-хана», а желающему прослезиться – услышать «Историю Усун Дебескерту-хана».

Эн туужин тускар шим улгур бэадм: «Уха сурх кун “Умкэ Төрлт хаана тууж” соңсхми, уульхан хэсн кун “Усн Дебскртин тууж” соңсхми» [Хальмг туульс 1968, 247].

Об этой истории существует такая поговорка: «Человек, который хочет набраться ума, должен услышать “Историю Унекер Торлику-хана”, а человек, который хочет прослезиться, должен услышать “Историю Усун Дебескерту-хана”» (Здесь и далее перевод наш – Б.Б.).

Подобного рода сентенции, как в содержании этой сказки, традиционны для письменных произведений народной литературы, которые рекомендуется слушать / читать, заказывать переписку того или иного текста. Появление их в книжных текстах связано со стремлением закрепить в сознании верующих основы буддийского учения. Поэтому, по словам сказителя, чтобы «набраться ума», необходимо прослушать «Историю Унекер Торлику-хана», а чтобы «прослезиться» от благоговения перед ценностью учения и собственного несовершенства, необходимо прослушать «Историю Усун Дебескерту-хана».

Одновременно авторская ремарка указывает на некоторые особенно-



сти сказочных сюжетов, которые были заимствованы из литературных текстов и обрели устную форму своего существования. Упомянутая в ремарке «История Унекер Торлику-хана» – это известное произведение старописьменной калмыцкой литературы, повествующее об одном из прошлых рождений Бодхисаттвы Авалокитешвары в форме увлекательного сказочного сюжета [Бичеев 2018]. Устный вариант этого произведения получил широкое распространение среди ойратов России, Монголии и Китая [Беннигсен 1912; Потанин 1883, Бичеев, Дамринджав 2017].

«История Усун Дебескерту-хана» – это также известное и широко распространенное в рукописном виде произведение старописьменной калмыцкой литературы, представляющее собой сборник нравоучительных наставлений, авторство которого приписывается тибетскому царю древней династии Ралпачану (815–841). В разных источниках имя этого правителя написано по-разному – Ралбачжан [Востриков 2007], Ралпачан [Пагсам-Джонсан 1991], Рэлпачан [Шакапба 2003].

Тицуг Децэн (*Khri-gtsug lde-bstan*) или Три Ралпачан (*Ral-pa-can*, калм. Усун Дебескерту-хан) известен как третий «царь дхармы», при котором произошло укрепление государственности Тибета, избавление страны от протектората Китая и утверждение буддизма в качестве государственной религии, т.е. концентрация в руках правителя «двуетной» (религиозной и светской) власти [Востриков 2007, 101; Пагсам-Джонсан 1991, 25–26; Попов 1898, 56–57].

Однако эти наставления вряд ли могли быть составлены при жизни Ралпачана и даже не сразу после его смерти, поскольку вслед за его кончиной последовали гонения на буддизм. Затем произошел распад страны на мелкие княжества, завершивший эпоху «религиозных царей», последним из которых и был Ралпачан. Возрождение религиозной традиции начнется лишь в XV столетии с деятельностью великого реформатора буддизма Цонкапы (1357–1419) и появлением института Далай-лам. Известно, что в этот период появляется памятник тибетской апокрифической литературы «Мани-гамбум», представляющий собрание произведений, приписываемых первому «царю дхармы» Сронцзан-гампо (617–698) [Востриков 2007: 44]. Подобно этому, наставления и различные притчи о «царе дхармы» Ралпачане, по всей видимости, были составлены в это же время.

Впоследствии этот сборник наставлений был переведен с тибетского языка на ойратский джунгарским Гуши Номин-ханом. Известно, что в середине XVII в. Гуши-хан вторгся в Тибет, где, усмирив представителей красношапочного буддизма, закрепил первенство махаянского буддизма и передал светскую и религиозную власть в руки Далай-ламы V (Пагсам-Джонсан 1991: 47–48; Попов 1898). Его перевод получил широкое распространение в рукописном виде не только на ойратском «ясном письме», но и в старописьменной монгольской графике. Известно о тринадцати списках этого текста на «ясном письме», хранящихся в частных коллекциях и научных архивах России, Монголии и Китая [Сазыкин 1988, № 302 (1), №



425(5), № 427 (7); Gerelma 2005, №№ 1016–1018; Бичеев 2019]. О популярности этого произведения свидетельствует и вышеприведенная ремарка сказителя С. Манжикова.

Согласно сохранившимся преданиям, Гуши-хану также принадлежит ойратский перевод «Сутры Золотого света» [Калмыцкая хрестоматия 1927, 84]. Однако текст этого перевода, видимо, не сохранился. Во всяком случае, обнаружить его пока не удалось.

«История Усун Дебескерту-хана», как уже было отмечено, представляет собой собрание нравоучительных наставлений. В тексте памятника они даны в стихотворной форме в виде пословиц, поговорок, триад и катренов, многие из которых известны в устной афористической поэзии калмыков. Наряду с этим сборником наставлений калмыкам была известна и притча о Ралпачане, которая бытовала в письменной и устной версиях. Конечно, мало кто из простых людей, да и самих любителей книжной старины знал, что за именем Усун Дебескерту-хан скрывается царь древней тибетской династии Ралпачан.

К сожалению, эта буддийская притча философского содержания, облаченная в доступную для простых верующих художественную форму, известна нам только в русском переводе. Ни письменный, ни устный вариант этой притчи на калмыцком языке нам не известен. Впервые русский перевод притчи об Усун Дебескерту-хане под названием «Водопад и дикий камень» был опубликован главным приставом калмыцкого народа Н.И. Страховым в начале XIX в. [Страхов 1810, 69–73].

О жизни и творческой судьбе Н.И. Страхова известно мало. Исследователи, пытавшиеся описать его жизненный и творческий путь, вынуждены констатировать, что «происхождение, образование, дружеские связи, семейное положение, даты жизни и смерти доподлинно неизвестны» [Зайонц 2008, 1]. Известно, что в молодые годы он занимался литературной и журнальной деятельностью у В.В. Новикова. В короткий срок приобрел известность, а затем в связи с арестом В.В. Новикова оставил литературное поприще и определился на службу. Получив чин коллежского асессора в 1798 г., он стал директором Ахтубинского шелкового завода. В 1802 г. по просьбе калмыцкого наместника Чучей-тайши Тундутова был назначен на должность главного пристава калмыцкого народа, а уже в 1804 г. смещен с этой должности по обвинению во взятках.

После увольнения со службы в 1809 г. Н.И. Страхов возвращается в Петербург. Как отмечает Л.О. Зайонц, «Две маленькие книги очерков, выпущенные им уже в новом веке, трудно назвать попыткой вернуться в литературу – это скорее попытка вернуться к самому себе, собрать скромные остатки того капитала, который некогда составлял его литературный дар, и предложить его публике в качестве то ли исповеди, то ли завещания. Эти книги ничем не напоминали зоркого и остроумного хроникера модного века, каким знали Страхова читатели 1790-х гг., они выдавали в авторе человека рано состарившегося, несчастного и одинокого» [Зайонц 2008, 1].

Кроме двух вышеупомянутых книг, Н.И. Страхов в 1810 г. «иждивени-



ем сочинителя» издает книгу «Нынешнее состояние калмыцкого народа, с присовокуплением калмыцких законов и судопроизводства, десяти правил их веры, молитв, нравоучительной повести, сказки, пословиц и песни Савардин». Под «нравоучительной повестью» имеется в виду притча о Ралпачане под названием «Водопад и дикий камень».

Автор ничего не сообщает ни о том, был ли перевод осуществлен со старокалмыцкого текста или с устного предания, ни о том, кто помогал ему с переводом этой притчи. По всей видимости, Н.И. Страхову не удалось овладеть калмыцким языком, но такие попытки им предпринимались. По свидетельству Д.Б. Мертваго, побывавшего в Калмыцкой степи в августе 1802 г., главный пристав, коллежский советник Н.И. Страхов показался ему «человеком умным, с просвещением. Часа в четыре хлопотливого времени много насказал, какие полезные намерения имеет, что учиться по калмыцки, желая сочинить историю о калмыках, что нашел уже он достоверные следы к показанию происхождения их от индийцев, причины, для коих и когда пришли они в сии степи, между Каспийского и Черного морей простирающаяся, вверх по рекам Волге и Дону, о законе их, о суевериях, о науках, художествах, об обычаях и прочем...» [Мертваго 1868, 128].

Правда, в конце своих записок Д.Б. Мертваго приходит к уничижительному выводу как о самих калмыках, так и об их главном приставе. «Калмыки дерзки своровать то, что могут съесть, трусливы, где хоть малое сопротивление встретить дают, раболепны и потому верны. Легко перенимают, но ничего выдумать не умеют. Слепо верят всем нелепостям их духовных, кои так же глупы, как и они, но думают о себе, будто много знают и сделать могут. Словом, если качество калмыка считать весом, то три пуда скотства, тридцать фунтов зверства и десять человечества найдется. Г-н Страхов, надуваясь деньгами, от глупости их получаемыми, хочет распыжить достоинства их, но, кажется, лишь вздуется карман его, а они всегда останутся, так как есть донныне и как полезны они в общем составе общества» [Мертваго 1868, 132].

Остается только сожалеть, что столь просвещенный человек, как Н.И. Страхов, не смог полностью опубликовать те материалы, которые были собраны им в калмыцких кочевьях. Так, немецкий пастор Б. Бергманн за короткий срок своего пребывания в калмыцких степях при содействии все того же наместника Чучей-тайши Тундутова собрал большое количество материала, позволившего ему издать четыре тома его сочинения «Кочевнические скитания среди калмыков в 1802–1803 гг.» [Bergmann 1804–1805].

По своему содержанию притча «Водопад и дикий камень» мало чем отличается от традиционных буддийских притч, образцы которых имели широкое распространение в рукописном виде. Так, в содержании «Калмыцкой хрестоматии», составленной в 1906 г. учителем народной школы Ш. Болдыревым, помещены тексты десяти наставлений и притч дидактического содержания [Калмыцкая хрестоматия 1927].

Традиционно буддийские притчи выстраиваются в форме диалога



между основными персонажами. Не является исключением и наша притча, построенная на диалоге Усун Дебескерт-хана с буддийским отшельником. В экспозиции сообщается, что хан впал в «унылую задумчивость» от того, что порок торжествует над добродетелью и «что зло есть первое начало и управление мира». Ни супруга хана *Цоочи*, ни вельможи не могли умерить его печали. В это время во дворце появляется монах-отшельник, который ведет хана к водопаду и, указав на огромный камень, разрушенный струями водопада, убеждает хана в том, что «этот водопад и дикий камень суть подобий зла и добра. Добродетель некогда измоет, сотрет и истребит порок. Каждой по силе свыше ему данной, должен быть в отношении к водопаду добродетели струей, каплей или брызгами. Но чем бы кто ни был во время своей жизни, чтобы кто ни сделал над камнем порока, но каждый в свою очередь поспешествует истреблению зла!» [Страхов 1810, 72]. Хан, поверив в «истину слов пустынного, исцелился от печали и приказал сие происшествие выбить на камне, с которого оно списано и здесь помещено в научение унывающих добродетельных людей» [Страхов 1810, 73].

В переводе этой небольшой по объему притчи Н.И. Страхову, как опытному литератору, удалось уловить специфическую форму произведения, передать художественную и философскую составляющую текста. Содержание притчи было привлекательным для него, поскольку было близко по духу его прежним литературным работам. Неслучайно он вставил указание к названию текста – «нравоучительная повесть». Можно с полной уверенностью сказать, что такого указания не было в калмыцком тексте.

Если в переводе Н.И. Страхова художественное и философское содержание притчи отражено в полной мере, то в другом русском переводе этой притчи несколько теряется даже сама специфическая форма диалога. Этот второй русский перевод под названием «Водопад и камень», появившийся через 88 лет после публикации Н.И. Страхова, принадлежит известному калмыцкому просветителю Н. Бадмаеву.

Н. Бадмаев (ум. в 1912 г.) – один из представителей первой волны калмыцкой интеллигенции XIX в., с русским образованием, переводчик Управления калмыцким народом в г. Астрахани, преподаватель Астраханского калмыцкого училища и Астраханской духовной семинарии, автор «Калмыцко-русского букваря», «Калмыцко-русского словаря», «Сборника калмыцких сказок» и многочисленных статей по этнографии, религии и культуре калмыцкого народа. В 1898 г. в «Астраханских епархиальных ведомостях» им был опубликован текст притчи «Водопад и камень» [Бадмаев 1898, 777–778]. Через год в 1899 г. этот же текст был помещен в русскоязычном «Сборнике калмыцких сказок», подготовленном по случаю 50-летия Астраханского калмыцкого училища [Бадмаев 1899, 5–6].

Как в первой, так и во второй публикации не указан источник, с которого был сделан перевод притчи. По всей видимости, текст перевода этой притчи был заимствован Н. Бадмаевым из книги Н.И. Страхова. Но те исправления, которые вносит в перевод Н. Бадмаев, позволяют предпо-

ложить, что он был знаком либо с письменным текстом, либо с устным его вариантом.

При сравнительном анализе двух текстов перевода видно, что перевод Н. Бадмаева явно уступает переводу опытного литератора Н.И. Страхова в художественном плане, что вполне естественно. Более того, его перевод более «подстрочен», чем художественен. Это заметно уже во вступительной части притчи.

«Хан *Усень Дебескерт* впал некогда в унылую задумчивость происшедшую от видимого торжества порочных над добродетельными. Ни что не могло отвлечь его от горестной мысли, что *зло* есть первое начало и управление мира» [Страхов 1810, 69].

«Некогда хан *Усень-Дебескертэ* по той причине, что порок торжествует над добродетелью и что зло – первое начало и управляет миром, впал в безутешную задумчивость» [Бадмаев 1898, 777].

По всей видимости, тот (устный или письменный) вариант калмыцкого текста, которым пользовался Н. Бадмаев, несколько отличался от текста, которым пользовался Н.И. Страхов. Так, если супруга хана у Н.И. Страхова названа *Цоочи*, то у Н. Бадмаева – *Джаджа*.

«Прекрасная его супруга *Цоочи* и преданные ему вельможи не в силах были уничтожить жесточайшую сердечную его печаль» [Страхов 1810, 69].

«Прекрасная супруга его *Джаджа* была не в силах умерить его печаль» [Бадмаев 1898, 777].

В некоторых местах перевода Н. Бадмаева диалог передан в повествовательной форме.

«Наконец явился из дальней степи пришедший пустынный, который просил, чтобы допустили его к Хану.

– Поедем недалеко со мною, – сказал он, – я излечу тебя от уныния и докажу, что *добро* рано или поздно торжествует над *злом*. Он привез его к водопаду, который лился и смянул на дикий камень огромной величины.

– Что ты об этом думаешь? – спросил пустынный Хана, указывая водопад и камень. *Усень Дебескерт* молчал и погружен был в задумчивость» [Страхов 1810, 70–71].

«Вот однажды, из дальней степи явился отшельник с целью выручить хана от мрачной грусти, сменяющей его сердце.

– Хан, – сказал он, – поедем со мною в одно место, – я вылечу тебя от тоски твоей, и докажу, что *добро* рано или поздно восторжествует над *злом*!

Хан согласился.

Отшельник привез его к одному водопаду, лившемуся на огромную дикую скалу, и спросил, что он думает об этом водопаде и камне.





Тот, по-прежнему погруженный в задумчивость, молчал» [Бадмаев 1898, 777].

В легендарном содержании притчи опосредованно отразился тот факт, что при «царе дхармы» Ралпачане буддизм обрел в Тибете статус государственной религии. Так в финале притчи по указанию царя устанавливается каменная стела с надписью о происшедшем событии. Эта финальная фраза в тексте Н.И. Страхова позволяет предположить, что перевод был выполнен с письменного текста. По своей форме и содержанию эта заключительная фраза вполне соответствует традиционному колофону письменных текстов.

«Усень Дебескертю почувствовал истину слов пустынного, исцелился от печали и приказал сие происшествие выбить на камне, с которого оно списано и здесь помещено в научение унывающих добродетельных людей» [Страхов 1810, 73].

У Н. Бадмаева эта финальная фраза, указывающая на происхождение письменного текста, передана в ином виде.

«Хан, очнувшись, как бы со сна, вдруг воспрянул духом, убедившись в истинности слов отшельника, исцелился от грусти, и в ознаменовании чего приказал вырезать сие происшествие на гранитной скале» [Бадмаев 1898, 778].

Таким образом, благодаря переводу Н.И. Страхова мы имеем сегодня возможность ознакомиться с содержанием буддийской притчи о царе древней династии Ралпачане, которая бытовала в письменной и устной художественной системе калмыков, начиная с середины XVII в.

Для ознакомления исследователей с текстом двух переводов этой притчи, ставших библиографической редкостью, прилагаем их к данной статье в авторской пунктуации и орфографии.

Водопад и дикой камень Нравоучительная повесть

Хан Усень Дебескертю впал некогда в унылую задумчивость происшедшую от видимого торжества порочных над добродетельными. Ни что не могло отвратить его от горестной мысли, что *зло* есть первое начало и управление мира. Прекрасная его супруга Цоочи и преданный ему вельможи не в силах были уничтожить жесточайшую сердечную его печаль. Наконец явился из дальней степи пришедший пустынный, которой просил, чтобы допустили его к Хану.

– Поедем недалеко со мною, – сказал он, – я излечу тебя от уныния и докажу, что *добро* рано или поздно торжествует над злом. Он привез его к водопаду, который лился и сжался на дикой камень огромной величины.

– Что ты об этом думаешь? – спросил пустынный Хана, указывая водопад и камень. Усень Дебескертю молчал и погружен был в задумчивость. Пустынный



подал ему руку, обвел круг камня, показал разные великия от него отломки, расщелины и посредине большую дыру пробитую течением и сжучимися каплями водопада.

– Этому камню слишком тысячу лет, – сказал пустынный, – Он был вдвое длиннее и толще, но водопад медленным своим течением и сжучимися каплями раздробил его и пробил насквозь. Одни брызги до половины его сгладили. Знай Усень Дебескертю, – продолжал говорить пустынный, – что этот водопад и дикой камень суть подобий *зла* и *добра*. Добродетель некогда измочет, сотрет и истребит порок. Каждой по силе свыше ему данной, должен быть в отношении к водопаду добродетели струею, каплею или брызгами. Но чем бы кто ни был во время своей жизни, чтобы кто ни сделал над камнем порока, но каждой в свою очередь поспешествует истреблению *зла*! Возвратись и будь спокоен! Знай и верь, что добродетели и пороки суть дни и ночи вечности. Некогда настанет непрерывной и вечной день добродетели и тогда мрак погаснет лучами немеркающего света.

Усень Дебескертю почувствовал истину слов пустынного, исцелился от печали и приказал сие происшествие выбить на камне, с которого оно списано и здесь помещено в научение унывающих добродетельных людей [Страхов 1810, 69–73].

Водопад и камень Сообщил Н. Бадмаев

Некогда хан Усень-Дебескертэ по причине того, что порок торжествует над добродетелью и что *зло* – первое начало и управляет миром, впал в безутешную задумчивость. Прекрасная супруга его Джаджа была не в силах умерить его печаль. Вот однажды, из дальней степи явился отшельник с целью выручить хана от мрачной грусти, снесающей его сердце.

– Хан, – сказал он, – поедем со мною в одно место, – я вылечу тебя от тоски твоей, и докажу, что *добро* рано или поздно восторжествует над *злом*!

Хан согласился.

Отшельник привез его к одному водопаду, лившемуся на огромную дикую скалу, и спросил, что он думает об этом водопаде и камне.

Тот, по-прежнему погруженный в задумчивость, молчал.

Тогда отшельник взял его за руку, обвел вокруг скалы, указывая на расщелины ея, на большие отломки от нея, а особенно на большую скважину, пробитую падающими каплями водопада, в середине камня.

– Граниту этому, – продолжал отшельник, – более тысячи лет. Он был вдвое огромнее, чем теперь, но вода слабыми и редкими каплями раздробила его до половины. Знай, хан, что этот водопад и дикая скала изображают *добро* и *зло*, т. е. добродетель измочет, сотрет и истребит как вода эту скалу, *порок*. Но только каждый, кто бы он ни был, сообразно с его силами, в отношении к водопаду, *добродетели*, должен быть, так сказать, струею, каплею или брызгом, и стараться споспешествовать к истреблению *зла*, как бы маловажны ни были его усилия над камнем *порока*. Возвратись, хан, будь спокоен и верь, что, хотя порок, благодаря слабости людей, продолжителен, но... некогда настанет непрерывный и вечный день добродетели, и тогда мрак сожжется лучами непомеркаемого света истины!



Хан, очнувшись, как бы со сна, вдруг воспрянул духом, убедившись в истинности слов отшельника, исцелился от грусти, и в ознаменовании чего приказал вырезать сие происшествие на гранитной скале [Бадмаев 1898, 777–778].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадмаев Н. Водопад и камень. Сообщил Н. Бадмаев // Астраханские епархиальные ведомости. 1898. № 7. С. 777–778.
2. Бадмаев Н. Сборник калмыцких сказок (На русском языке). Составил Найман Бадмаев. Астрахань, 1899.
3. Беннигсен А.П. Легенды и сказки Центральной Азии, собранные графом А.П. Беннигсен. СПб., 1912.
4. Бичеев Б.А. Ойратская версия «Истории Унекер Торлиktу-хана». Факсимиле рукописей. Исследование, транслитерация, перевод с ойратского, комментарии Б.А. Бичеева. Элиста, 2018.
5. Бичеев Б.А. Списки рукописей и история публикации «Истории Усун Дебескерту-хана» // *Oriental Studies*. 2019. № 3. С. 441–449.
6. Бичеев Б.А., Дамринджав Б. Устная версия «Истории Унекер Торлиktу-хана». Исследование, пер. с монг., комментарии Б.А. Бичеева и Б. Дамринджав. Элиста; Пекин, 2017.
7. Востриков А.И. Тибетская историческая литература. СПб., 2007.
8. Зайонц Л.О. Две судьбы Николая Ивановича Страхова // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Тарту, 2008. С. 25–42.
9. Калмыцкая хрестоматия для чтения в аймачных и в младших отделениях улусных школ. Составил Ш. Болдырев // Хонхо. Вып. III. Прага, 1927. С. 1–255.
10. Мертваго Д.Б. Дополнения к запискам Д.Б. Мертваго. (Два рассказа и Заветание) // Русский архив. 1868. № 1–6. С. 124–134.
11. Пагсам-Джонсан: История и хронология Тибета. Перевод с тиб. языка, предисловие, комментарий Р.Е. Пубаева. Новосибирск, 1991.
12. Попов И. История Тибета // Все о Тибете. М., 2001. С. 31–98.
13. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Результаты путешествия, исполненного в 1879 году по поручению ИРГО Г.Н. Потаниным. Вып. IV. Материалы этнографические. СПб., 1883.
14. Сазыкин А.Г. Каталог монгольских рукописей и ксилографов Института Востоковедения АН СССР. Т. I. М., 1988.
15. Страхов Н.И. Нынешнее состояние калмыцкого народа, с присовокуплением калмыцких законов и судопроизводства, десяти правил их веры, молитв, нравоучительной повести, сказки, пословиц и песни Савардин. СПб., 1810.
16. Хальмг туульс. II боть (Калмыцкие сказки. Т. II). Элиста, 1968.
17. Шакабпа Цепон В.Д. Тибет: политическая история. СПб., 2003.
18. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmücken in den Jahren 1802 und 1803: in 4 Bänden*. Riga, 1804–1805.
19. Gerelmaa G. *Brief Catalogue of Oirat Manuscripts Kept by Institute of Language and Literature bu Gerelmaa Guruuchin*. Ulaanbaatar, 2005.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Badmayev N. *Vodopad i kamen'.* Soobshchil N. Badmayev [The Waterfall and the Stone. Reported by N. Badmayev]. *Astrakhanskiye eparkhial'nyye vedomosti*, 1898, no. 7, pp. 777–778. (In Russian).
2. Bicheyev B.A. *Spiski rukopisey i istoriya publikatsii "Istorii Usun Debeskertukhana"* ["The Story of Usun Debiskertu Khan": Manuscript Copies and History of Publication]. *Oriental Studies*, 2019, no. 3, pp. 441–449. (In Russian).
3. Mertvago D.B. *Dopolneniya k zapiskam D.B. Mertvago.* (Dva rasskaza i Zavechchanie) [Supplements to D. Mertvago's Notes. (Two Stories and the Last Will)]. *Russkiiy arkhiv*, 1868, no. 1–6, pp. 124–134. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Popov I. *Istoriya Tibeta* [The History of Tibet]. *Vse o Tibete* [All about Tibet]. Moscow, 2001, pp. 31–98. (In Russian).
5. Zayonts L.O. *Dve sud'by Nikolaya Ivanovicha Strakhova* [Two Destinies of Nikolai I. Strakhov]. *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedeniye. K 85-letiyu Pavla Semenovicha Reyfmana* [Treatises in Russian and Slavic Linguistics. Literary Studies. Celebrating the 85th Anniversary of Pavel S. Reifman]. Tartu, 2008, pp. 25–42. (In Russian).

(Monographs)

6. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmücken in den Jahren 1802 und 1803: in 4 Bänden*. Riga, 1804–1805. (In German).
7. Bicheev B.A. (transl., comments) *Oyratskaya versiya "Istorii Uneker Torliktukhana"*. *Faksimile rukopisey*. [The Story of Uneker Torliktu Khan: the Oirat Version. A Facsimile of Manuscripts]. Elista, 2018. (In Russian).
8. Bicheev B.A., Damrindzhav B. (transl., comments) *Ustnaya versiya "Istorii Uneker Torliktu-khana"* [The Story of Uneker Torliktu Khan: An Oral Version]. Elista; Beijing, 2017. (In Russian).
9. Gerelmaa G. *Brief Catalogue of Oirat Manuscripts Kept by Institute of Language and Literature*. Ulaanbaatar, 2005. (In English and Mongolian).
10. Potanin G.N. *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii. Rezul'taty puteshestviya, ispolnennogo v 1879 godu po porucheniyu IRGO G.N. Potaninym. Vyp. IV. Materialy etnograficheskkiye* [Essays on Northwestern Mongolia. Results of G. Potanin's Journey Undertaken in 1879 and Commissioned by the Russian Imperial Geographic Society. Vol. 4. Ethnographic Materials]. St. Petersburg, 1883. (In Russian).
11. Sazykin A.G. *Katalog mongol'skikh rukopisey i ksilografov Instituta Vostokovedeniya AN SSSR* [Catalogue of Mongolian Manuscripts Stored by the Institute of Oriental Studies, USSR Academy of Sciences]. Vol. 1. Moscow, 1988. (In Russian).
12. Strakhov N.I. *Nyneshneye sostoyaniye kalmytskogo naroda, s prisovokuy-*



pleniym kalmytskikh zakonov i sudoproizvodstva, desyati pravil ikh very, molity, nrovouchitel'noy povesti, skazki, poslovits i pesni Savardin [Current Conditions of the Kalmyk People, Supplemented with the Kalmyk Laws and Legal Procedures, Ten Precepts of Their Faith, a Prayer, a Didactic Story, a Fairy Tale, Proverbs and Savardin Song]. St. Petersburg, 1810. (In Russian).

13. Shakabpa Tsepon V.D. *Tibet: politicheskaya istoriya* [Tibet: A Political History]. St. Petersburg, 2003. (In Russian).

14. Vostrikov A.I. *Tibetskaya istoricheskaya literatura* [Tibetan Historical Literature]. St. Petersburg, 2007. (In Russian).

Бичеев Баазр Александрович, Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: теория и история монгольской литературы и фольклора, ойратские памятники «ясного письма», буддология.

E-mail: baazr@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9352-7367

Baazr A. Bicheev, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor of Philosophy, Leading Research Associate, Department of Mongolian Philology. Research interests: theory and history of Mongolian literature and folklore, Oirat Clear Script monuments, Buddhist studies.

E-mail: baazr@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9352-7367

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00116

Д.Н. Музраева (Элиста)

ПРОРИЦАНИЯ (ПРОРОЧЕСТВА) В ЛИТЕРАТУРЕ БУДДИЗМА*

Аннотация. В статье рассматривается роль и функции пророчеств (прорицаний) в буддийской литературе, дается описание сочинений жанра «наказ; речения, наставление» (монг. *jarliq*, ойр. *jarliq*), в которых пророчествам отводится важная роль в проповеднической деятельности буддийских иерархов. Также рассматривается особая роль прорицаний (предсказаний) в повествовательной литературе, созданной тибетскими и монгольскими авторами. Одним из таких сочинений является «Повесть о Лунной кукушке» – сочинение тибетского автора Дагпу Лобсан-Данби-Джалцана, переведенное на монгольский язык. В нем прорицание одной из главных героинь, царицы Матимахани, сделанное в начальной главе, по сути, является фабулой всего повествования о ее сыне царевиче Дхармананде. Важнейшей особенностью таких пророчеств в «Повести...» является не простое изложение определенных событий, но и перечисление линий преемственности (перерождений) тех или иных персонажей, среди которых предстают божественные персоны, воплощения божеств буддийского пантеона. Автор приходит к выводу, что включение в тексты «наказов, речений, наставлений» пророчеств, предсказаний будущего было призвано пробудить в людях страх и благоговение, расширяло представления о составе мира и его динамике. Что касается повествовательной литературы, поскольку пророчества вкладывались в уста божеств, то это обстоятельство делает прорицания не подлежащими сомнению. В то же время прорицание не только будущих, но и прошлых воплощений того или иного персонажа является своего рода подтверждением достоверности излагаемых событий, упоминаний известных персон.

Ключевые слова: буддизм; переводы; тексты; наказания; *jarliq*; тибетский и монгольские языки; прорицания; пророчества.

D.N. Muzraeva (Elista)

Divinations (Prophecies) in the literature of Buddhism**

Abstract. The article examines the role and functions of prophecies (divinations) in Buddhist literature, gives a description of the works of the genre, such as “orders; sayings, instructions” (Mong. *jarliq*, Oir. *jarliq*), in which prophecies play an important part

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

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



in the preaching work of Buddhist hierarchs. The researcher also considers the special role of divination (prediction) in the narrative literature created by the Tibetan and Mongolian authors. One of such works is a work by the Tibetan author Dagpu Lobsan-Danbi-Jaltsan, translated into Mongolian titled “The Tale of the Moon Cuckoo” in which the divination of one of the protagonists, Queen Matimahani, made in the opening chapter, is in fact the plot of the entire story about her son, Prince Dharmananda. The most important feature of such prophecies in the “Tale...” is not a simple presentation of certain events, but also a listing of the lines of succession (rebirth) of certain characters, among whom are divine persons, the embodiment of the deities of the Buddhist pantheon. The author comes to the conclusion that the inclusion in the texts of “orders, sayings, instructions” of prophecies, predictions of the future was intended to awaken fear and awe in people, expanded ideas about the composition of the world and its dynamics. As for the narrative literature, since the prophecies were put into the speech of the deities, this circumstance makes the prophecies beyond any doubt. Nevertheless, the divination of not only future, but also past incarnations of this or that character is a kind of confirmation of the reliability of the events described, via the mentions of famous people.

Key words: Buddhism; translations; texts; orders; *jarliq*; the Tibetan and Mongolian languages; divination; prophecy.

Введение

Во все времена люди стремились узнать свое будущее, свое предназначение, исход задуманных дел независимо от того, к какому сословию они ни принадлежали. Эти тайны им открывали божественные персоны, которые и предопределяли, предсказывали людям будущее. Прорицателями могли выступать предсказатели, ясновидящие, обладавшие сверхъестественными способностями. Как правило, они являлись неординарными личностями, и по этой причине рассматривались воплощениями божеств.

Согласно учению буддистов, жизнь представляет собой «<...> не настоящее только существование, а длинный ряд предшествующих и последующих существований, которым не видно начала и которые при желании жить могут продолжаться без конца. Рождение не есть начало бытия, так точно и смерть не есть ему конец...» [Подгорбунский 1901, 10].

О роли пророчеств (прорицаний) в сочинениях жанра *jarliq* («наказы», «слова», «завещания»)

Большую популярность и широкое распространение среди монгольских народов в конце XIX – начале XX в. имели сочинения, именуемые «наказами», «словами», «наставлениями» (монг. *jarliq*, ойр. *jarliq*), авторами которых выступали буддийские иерархи Тибета и Монголии [Сазыкин 1988, 454]. То, что сочинения подобного жанра, именуемые «Предсказание будущего» (тиб. *Ma-'ongs lung-bstan*, калм. *Әәлдхлин зәрлг*, где *әәлдхл* ‘наказ; пророчество’), пользовались популярностью у калмыков, сохранились до начала XXI в. в частных коллекциях Калмыкии, отмечают источниковеды [Гедеева 2011, 63–64; Музраева 2012, 42–43; Буддийские наказания 2016]. Авторами этих сочинений («наказов», «изречений», «наставлений»)



выступают Будда Шакьямуни, другие божества буддийского пантеона (Будда Мила, десять Будд, тысяча Будд хорошей (благоприятной) калпы), их земные воплощения – религиозные иерархи (Далай-лама, V Джебцзун Дамба-хутухта) и др. Наиболее многочисленными были рукописные послания глав буддистов Монголии или ургинских хутухт (от монг. *qutuqutu* ‘возвышенный; достопочтенный; титул высших духовных лиц’), чьи резиденции находились в тогдашней столице Монголии Урге.

Относительно структуры и содержания подобных сочинений можно отметить, что они содержат адресованные верующим наставления о том, что следует вести праведный образ жизни, следовать религиозным заповедям, неисполнение которых может привести к многочисленным бедствиям, наказанию, несчастьям и т.д. Грядущие беды в них описывались довольно подробно и убедительно, что не вызывало у читателей и слушающих сомнений в их неминуемом наступлении. Прорицания о будущем никого не могли оставить равнодушными. Возможно, это была одна из причин такой популярности подобных сочинений у монгольских народов (калмыков, бурят, монголов). Содержательная многоплановость сочинений такого рода, возможно, является причиной того, что этот жанр переводится по-разному разными исследователями: кто-то видит в них прежде всего религиозные наставления, руководство о том, как не совершать неблагоприятные поступки, как не впасть в религиозный грех, а для кого-то важнее прорицания о грядущем. В целом эти сочинения можно охарактеризовать как «изречения с элементами пророчеств» [Музраева 2009].

Сказанное выше можно проиллюстрировать на примерах из текстов. Вот как представлены наставления о праведной жизни и праведном учении, которому необходимо следовать, произнесенные Буддой в сочинении «Предсказание будущего» (ниже мы приводим фрагмент текста в транслитерации на тибетском и ойратском языках, а также в русском переводе):

Тиб.

(1) *sdug-bsngal-kyi rgya-mtsho-las sgrol // sdig-pa thams-cad spong-pa yin // dmyal-bar ltung-bā'i sems-can-la yang* (2) *ngas 'dren-pa yin // de'i dusu [=dus-su] chos-kyi yi-ge 'di dar-ba yin-no // 'di 'bri 'don byas-na nad thams-chad //* (3) *mi gcig-gis bris-nas grong-khyer gcig-la phan // grong-khyer gcig-gis bris-na rgyal kham kun-la phan // mi rnam-kyi* (4) *bsod nams 'phel-pa dang // kyen [=rkyen] ngan bar-chad bzlog-pa dang // dmyal-pā'i sdug-bsngal thams-cad-las thar-par 'gyuro /*

Ойр.

(1a) *zovolanggin dalai-eče getülün kilinci xamüq tebčkdü mün[:] tamdü unuqsan amitandü čö* (2a) *bi bür tatan udurdxı mön[:] tüüni caqtü nomin zarliq ene ürüğečileküü mön bö[:] üüni bičün ümšün ülidküle öbüčün xamüq tasarxi[:]* (3a) *negi [=nigen] kümün-yer bičiküle abxa balı[a]d negen-dü tüsülxi abaxı balıad negen-yer bičiküle oron nutüq bügüüdr tüsülxa[:] kümün-nüyüdin* (4a) *büyün örgüjiki kiged müü siltani zedeker urbuçi kiged tamain zobolong xamüq-ece tonilxi-dü boloxoi*

Рус.

(1a) ‘Освободившись из океана страданий сансары, воистину станете воздер-



живаться от всех прегрешений, даже низвергнувшись в ад живых существ (2а) я воистину спасу и поведу их за собой. В то время слова этого Учения воистину распространятся. Если их переписывать и читать, то все болезни прекратятся (букв. прервутся). (3а) Если перепишет один человек, то поможет целому городу, если перепишет весь город разом, то поможет всей стране, (4а) добродетель людей приумножится (букв. вырастет в высоту), а также прервутся препятствия от плохих причин, и [они] избавятся от всех страданий ада' [LB, л. 4а].

Тиб.

(1) *tshe 'di dang phyi-ma gnyis ka la phan // 'gro-ba rigs drug-gi sems-can thams-cad thar-pa'i lam yin // dper-na mtsho dang chu-la gru dang gzings* (2) *lta-bu yin // yi-ge 'di-la dad-pa dang mos-gus rnam-par dag-pa byed-pa gal che'o // byams-pa mi'i yul-du ma byon-kyi bar-du phan-pa'i* (3) *yi-ge rgya-cher 'di yin-no //*

Ойр.

(1а) *ene nasan kiged xöitü xoyüladü tusulxi[:]* *yabuqçi zuryan zülün xamüq amitan tonilxa müür mön[:]* *ülgürlekile dalai kiged üsün-dü ongyaci kiged sal metü mön[:]* *zaraliq üün-dü süzüq kiged bişürün süzügölüküü maşi airüni ülüdkü yekü kereqte bö[:]* *Maid[a]rin gegen kümüni oron-dü öödü boloxi küreteli tusalxi* (3а) *zaralaq ayu yeke ene mün bö[:]*

Рус.

(1) В этой и последующей жизни окажут помощь. [Для] всех живых существ шести видов это воистину есть путь избавления (спасения). Если привести пример, то [они] подобны лодке и плоту в океане или на воде. (2) К этим словам следует пробудить веру и почтение, в высшей [степени] необходимо соблюдать высшую святость. До тех пор, пока [Будда] Майтрейя не явится в мир людей, будут оказывать помощь, (3) [эти] слова неимоверно значимы' [LB, л. 4б].

Одной из характерных особенностей данного сочинения являются слова назидания в отношении тех, кто утратит веру в учение. Они перемежаются, плавно переходя в слова предсказаний о событиях, которые произойдут в будущем:

Тиб.

(1) *de'i rgyab-tu gnyis-pa mi'i yul-du khrag-gis lung-ba 'gengs // gnyis-pa* (2) *gsun-pa lo-tog so-nam byas-pa rang-gi rjes-su blang dbang med // bzhi-pa mi rnamskiyis sdug-bsngal shin-tu myong // lnga-ba lam-la* (3) *'gro-ba'i mi mthong // drug-pa gcan-gzan sna-tshogs rnamskiyis grong-khyer gang-bar 'gyur // bdun-pa rgyal-khamskyi khang-ba-rnams stong-par 'gyur /* (4) *brgyad-pa gcan-gzan ro gzan gang yang chags med-du 'gro-ba thong // dgu-pa mi re-re tsam yod kyang // 'dug mi phong / bcu-pa yi-dvags-kyi / gdon-gyis grong-khyer nyul-bar snang;*

Ойр.

(1а) *tüüni xöinü-dü xoyor-düyar dayaçni kümüni oroön-dü cüsüün-yer yol dürkü* (2а) *ytayar temseni aixü üldeqseni ebür yün abxa erke ügei[:]* *dütger kümün-nuyudar zobolong maşi edelekü[:]* *tabudayar zam-dü* (3а) *yoboqsan ulü üzüqdkü[:]* *zuradyar arati eldeb-nuyudar abxa baly[a]d düriküü-dü boloxi[:]* *doladuyr oran nutugin bişing-*



nüyüd xosorxi-dü boloxi (4а) *naimadüyar aratai üküdüi ideqçi alin ço turaxai [=duraxu] ugi-dü yoboqsan üzqdkü[:]* *yesüdüger kümün nejedün tüdübü bolboçu suuji ulü çidaxi[:]* *arbadüyar biridin / ada-ber abuxi balyad turşiqsn-du üzüqdekü*

Рус.

(1а) 'Второе, что последует вслед за этим, в стране людей реки переполнятся кровью; (2а) в-третьих, то, что посадили, не будет права обрести самим; в-четвертых, люди в значительной [степени] испытают страдания; в-пятых, не будет видно [чтобы кто-то] шел по дороге; (3а) в-шестых, звери переполнят города; в-седьмых, дома в [этой] стране опустеют; (4а) в-восьмых, будет видно, как звери, питающиеся трупами, будут бегать взад и вперед, не желая никаких из них; в-девятых, люди, хотя и будут бедствовать каждый по-отдельности, [вместе] жить не смогут; в-десятых, / города подвергнутся испытанию злыми духами' [LB, л. 5а]

Как видно из сказанного, от верующих ожидается, что они станут эти наставления передавать другим в устной и письменной форме.

В другом сочинении, «Изречения Будды Милы» (ойр. *Mila burxani zarliq*), дается характеристика неблагоприятных времен, когда от населения земли останется лишь десятая часть: «Наступают скверные времена, когда перестанут заботиться о родителях, не будут уважать старших, не станут почитать гениев-хранителей родителей, станут произносить резкие, скверные слова; пристрастятся к проклятиям и клятвенным заверениям; будут просыпать, смешивая с грязью, богатый урожай, на добро, сделанное людьми, отвечать злом; забудут об оказанной пользе, будут разрушать, сея раздор, разными способами обманывать людей; насмешкой станут унижать жен и дочерей, заставят страдать, испытывать стыд; младшие перестанут слушать поучения старших; станут оценивающе судить о людях; давая что-нибудь в малом объеме, возвращать в большем; князья и сановники, оставив нужных людей, поведут [за собой] глупцов; будут убивать коров, собак; творить разные грехи» [MBZ, л. 2b:9–3a:9].

Как отмечалось выше, при описании сочинений из разряда «наказов» («наставлений») прорицателями могли выступать исторические персоны, высшие иерархи. Изложение прорицаний в яркой, незабываемой форме преследовало цель, с одной стороны, воздействовать на верующих так, чтобы у них не возникало желания совершать неблагоприятные поступки. С другой стороны, это свидетельствовало об их достоверности, поскольку основывались эти прорицания на особом, сверхъестественном знании учителей высокого ранга, что усиливало эффект воздействия на слушателей.

О пророчествах в повествовательной буддийской литературе

Пророчества (прорицания) являются одной из характерных особенностей повествовательной литературы с буддийской тематикой. Ярким свидетельством этого может послужить «Повесть о Лунной кукушке» (1737 г.), в которой пророчества влетают в канву повествования, являются важной составной его частью, служат своеобразным эталоном,



точкой подтверждения явлений, событий, характеристики действующих персонажей. «Повесть о Лунной кукушке» – сочинение тибетского автора Дагпу Лобсан-Данби-Джалцана (1714–1762), переведенное на монгольский язык литератором Дай гуши Агвандампилом (1700–1780) в 1770 г. В нем повествуется о царевиче, у которого был приближенный сановник. Последний вместе с одной из его жен сумел подстроить все так, что сам воссел на царский трон. При этом сам царевич, который обучился практике переноса сознания, превратился в птицу, но в силу козней сановника, не имея возможности вновь обернуться царевичем, был вынужден покинуть дворец и жить в лесу среди зверей и птиц. Жанровая принадлежность данного сочинения определяется как авадана («повесть о благочестивых или греховных деяниях и их отражении на последующих воплощениях»), «тайная биография» тибетского религиозного деятеля Дагпу, которая «открылась» ему в снах и видениях, история.

Кто является прорицателем? Чьими устами произносятся важнейшие предсказания? Прорицания, которые произносят персонажи «Повести...», могут быть пространны, развернуты и содержать не только предсказания о будущих событиях, но и упоминания о прошлых жизнях, воплощениях персонажей. Прорицателями, как правило, выступают божества пантеона: женское божество Арья Тара (монг. *Дара Эхэ*), воплощением которой является мать царевича, царица Матимахани; Будда Амитабха, чьим перерождением является учитель-наставник лама Хир Угэй Цогту (санскр. *Вимала*, тиб. *Дримедпал* ‘непорочный, сиятельный’); бодхисаттва Авалокитешвара, который принимает разные образы и сам является царевичу-кукушке. Эти три божества буддийского пантеона (Амитабха, Арья Тара, Авалокитешвара) особо почитаемы в Тибете.

Изначально устами богини Арья Тары (Спасительницы Дара Эхэ) обрисовывается вся история жизни главного героя – царевича Дхармананды (монг. *Nom-un bayasqulang* ‘радость учения’). Некоторые моменты даже для прорицателя представляются малопонятными, поскольку существует закон кармы: у каждого действия есть следствие. (Примеры, приводимые далее, взяты из ксилографа на монгольском языке, хранящегося в Научном архиве КалмНЦ РАН [SKT]).

Богиня Тара обращается к царю Южной страны с такими словами: «В соответствии со сказанным Хоншим Бодисатвой (т.е. Бодхисатвой Авалокитешварой) ты отправляйся [в Варанаси]. Я же прибуду в облике царицы того царя, меня будут звать Матимахани. Проникни в ее лоно. Пока я буду пребывать в той стране, не случится такой беды, чтобы ты был обманут шинмусом (т.е. злым духом). Вслед за этим северный царь по имени Ривади Одона Торогсэн («Рожденный на Звезде Ривати») станет твоим сановником. Вновь та, чье имя Эрихэ Тэнгри («Небесные Четки»), станет твоей царицей. Эти двое станут чинить тебе препятствия» [SKT, л. 5а–5б]. Это, с одной стороны, наказ богини царю Южной страны, который последовал ему неукоснительно, и в то же время это предсказание о цепи событий, которые произойдут в последующем в жизни этого царя, они, по сути, и

составляют сюжет «Повести о Лунной кукушке».

Из прорицаний, которыми изобилует текст «Повести...», становится ясно, что судьбы тех персонажей, которые получают рождение в облике божеств, неминуемо тесно переплетаются. Приведем фрагмент из наставления ламы Хир Угэй Цогту (Дримедпала), адресованного царевичу, где разъясняется роль Авалокитешвары: «При нашем всеобщем учителе [Будде] Шакьямуни он, получив рождение [в облике] Сиятельного сына, составил установление [для] бодхисаттв и проповедовал [учение о] плоде деяний. Он был твоим ламой-наставником в добродетели. С этой поры, пока не достигнешь сущности просветления, [он] будет покровительствовать тебе. Отсюда [он] незамедлительно отправится в [райскую] страну Сукхавати, получит рождение царем высшего учения по имени Эрдэни Харлиг («Драгоценный Раб») и будет проповедовать о последствиях белых и черных деяний множеству существ. Внезапно [он] явится ко мне в эту страну, пригласит на восток спасительницу Дара Эхэ (т.е. богиню Арья Тару), сиянием дарует живым существам спокойствие и счастье. Со [всей] своей решимостью вкусит тайные наставления. К тому же ты переродишься в этой Западной стране, повстречаешься с сиянием наивысшего царя-хубилгана. Он, будучи прибежищем, [минует] другие промежуточные рождения, получит рождение великим царем Сронцзангампо (тиб. *srong-btsan-sgam-po*), покровительствующим Тангутской стране, окруженной снежными горами (т.е. Тибету). [Он] наставит Тангутское государство на путь [постижения] причины и следствия [совершенных деяний]. Над страной темного континента взойдет солнце высшего учения. Ты также родишься другом того царя, наимудрейшим сановником по имени Сронцзан. Когда [царь] пригласит с востока деву-хубилгана (т.е. воплощение) высшей Дара Эхэ, то в Тибет прибудут две ее сиятельные эманации (т.е. китайская и непальская принцессы, жены царя Сронцзангампо, объявленные воплощениями Зеленой и Белой Тары). К тому же в Тангутской стране после того, как минует время правления пяти поколений царей, для того чтобы распространить знаменательное учение, [он] получит рождение великим царем по имени Тисрондэцэн (тиб. *khri-srong-lde-btsan*). Он привнесет возвышенное учение из Индии в Тибет и пригласит также многих индийских пандит (мудрецов). Я (т.е. лама Хир Угэй Цогту – воплощение Будды Амитабхи) в это время наверняка отправлюсь в Тибет. Сиятельное учение с еще большей силой по сравнению с Индией расцветет в Тибете. К тому же будет много других, обладающих высоким рождением хубилганов-лоцзав (т.е. переводчиков буддийских текстов). Ты, [царевич] Баясхулан, получишь рождение сыном царя Илагугсан Далая («Победоносного Океана»). <...> Когда наступит смутное время, [он] переродится в Тибете учителем по имени Убаши, обладающим кротким нравом, усердствующим в теории познания, незамедлительно оказывающим милость. Вновь я, сын царя Буяну Цогту («[Обладающего] Блеском Добродетели») индийской страны Захор (Джахор), стану странствующим монахом по имени Атиша, составителем «Пламенной лампы» (или «Светильника на Пути к Про-



буждению» – основополагающего сочинения, раскрывающего содержание важнейшего буддийского понятия «путь»), явлюсь в той благословенной стране в явном телесном [воплощении]. Искоренив неправедные [учения], создам непорочную веру» [SKT, л. 94а–94б].

В представленном прорицании упоминаются имена исторических лиц: тибетских царей Сронцзангампо (VII в.) и Тисрондэцэна (VIII в.), сыгравших важную роль в привнесении, установлении и развитии буддизма в Тибете, индийского проповедника Атиши (Дипанкара Шриджняны) (XI в.), который был приглашен в Тибет, где способствовал восстановлению буддийского учения после гонений царя Лангдармы, создал школу тибетского буддизма кадампа.

В этих пророчествах не просто перечисляются события, но в них, по сути, разъясняется вся цепь событий, которые некогда произошли с персонажами и которые еще только произойдут в обозримой и далекой перспективе. При этом иногда прорицатель дает перечень всех персон, которые имеют отношение к линии перевоплощений главного героя и других персонажей. И в этом проявляются особые качества и неординарные способности некоторых высших духовных учителей, способных припомнить и перечислить все свои предыдущие и предстоящие воплощения. Примечательно, что некоторые линии преемственности исторических персон достаточно узнаваемы: когда речь идет о самом Будде, его ближайшем окружении или упоминаются тибетские цари и известные буддийские проповедники.

Выводы

В заключение можно отметить, что прорицания (пророчества) имели важное значение для проповедников, адептов, которые включали их в свои сочинения. Включение пророчеств, предсказаний будущего в тексты «наказов, речений, наставлений» было призвано пробудить в людях страх и благоговение, расширить представления о составе мира и его динамике. Что касается повествовательной литературы, пророчества вкладывались в уста божеств, и это обстоятельство делает прорицания не подвергающимися сомнению.

ИСТОЧНИКИ

1. LB – *Ma-'ongs lung-bstan* ('Предсказание будущего'). Рукопись на тибетском и ойратском языках. Кетченеровский районный муниципальный краеведческий музей. 16 л.
2. MBZ – *Mila burxani zarliq* ('Изречения Будды Милы'). Рукопись на ойратском языке. Бага-Чоносовский хурул. 10 л.
3. SKT – *Bodi sedkil tegüsügsen köke qoyolai-tu Saran kökege neretü sibayun-u tüüji orčilang-un бүкүн-и жірүкен үгеі кемеи медегчид-үн чикин-ү чимег* ('Повесть о Лунной кукушке'). Ксилограф на монгольском языке. Научный архив КалМНЦ РАН. Шифр ФД-8. Оп. I. Ед. хр. 194. 166 л.



ЛИТЕРАТУРА

1. Буддийские наказы и пророчества в культуре калмыков и ойратов. Факсимиле рукописей. Предисл., введ., библиогр., транслитер., пер., перелож., глосс., прилож. Б.В. Меняева. Элиста, 2016.
2. Гедеева Д.Б. Жанр буддийских посланий в письменной и устной традициях калмыков // «Джангар» и эпические традиции народов Евразии: проблемы исследования и сохранения. Элиста, 2011. С. 63–66.
3. Музраева Д.Н. Буддийские письменные источники на тибетском и ойратском языках в коллекциях Калмыкии. Элиста, 2012.
4. Музраева Д.Н. О малоизвестной ойратской рукописи, именуемой *Mila burxani zarliq* («Изречения Будды Милы») // Материалы Международной научной конференции «Единая Калмыкия в единой России: через века в будущее», посвященной 400-летию добровольного вхождения калмыцкого народа в состав Российского государства (г. Элиста, 13–18 сентября 2009 г.). Ч. II. Элиста, 2009. С. 262–266.
5. Подгорбунский И.А. Буддизм, его история и основные положения его учения. Вып. 2. Иркутск, 1901.
6. Сазыкин А.Г. Рукописная книга в истории культуры монгольских народов // Рукописная книга в культуре народов Востока (очерки). Кн. 2. М., 1988. С. 423–464.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Gedeyeva D.B. Zhanr buddiyskikh poslanii v pis'mennoy i ustnoy traditsiyakh kalmykov [The Genre of Buddhist Messages in the Written and Oral Traditions of the Kalmyks]. *“Dzhangar” i epicheskiye traditsii narodov Evrazii: problemy issledovaniya i sokhraneniya* [“Dzhangar” and the Epic Traditions of the Peoples of Eurasia: Problems of Research and Preservation]. Elista, 2011, pp. 63–66. (In Russian).
2. Muzraeva D.N. O maloizvestnoy oyratskoy rukopisi, imenuyemoy *Mila burxani zarliq* (“Sayings of Buddha Mila”) [About a Little-known Oirat Manuscript Called *Mila burxani zarliq* (“Sayings of Buddha Mila”)]. *Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii «Edinaya Kalmykiya v edinoy Rossii: cherez veka v budushcheye», posvyashchennoy 400-letiyu dobrovol'nogo vkhozhdeniya kalmytskogo naroda v sostav Rossiyskogo gosudarstva (g. Elista, 13–18 sentyabrya 2009 g.)* [The Proceedings of the International Scientific Conference “United Kalmykia in United Russia: Through the Centuries to the Future”, Dedicated to the 400th Anniversary of the Voluntary Entry of the Kalmyk People into the Russian State (Elista, 13–18th of September 2009)]. Part 2. Elista, 2009, pp. 262–266. (In Russian).
3. Sazykin A.G. Rukopisnaya kniga v istorii kul'tury mongol'skikh narodov [A Manuscript Book in the History of the Culture of the Mongolian Peoples]. *Rukopisnaya kniga v kul'ture narodov Vostoka* [A Manuscript Book in the Culture of the Peoples of the East]. Book 2. Moscow, 1988, pp. 423–464. (In Russian).

(Monographs)

4. Menyayev B.V. (pref., transl., comp., comments). *Buddiyskiye nakazy i propheciya v kul'ture kalmykov i oyratov. Faksimile rukopisey* [The Buddhist Orders and Prophecies in the Culture of the Kalmyks and the Oirats]. Elista, 2016. (In Russian).

5. Muzraeva D.N. *Buddiyskiye pis'mennyye istochniki na tibetskom i oyratskom yazykakh v kollektivyakh Kalmykii* [The Buddhist Written Sources in the Tibetan and Oirat Languages in Kalmykia's Collections]. Elista, 2012. (In Russian).

6. Podgorbunskiy I.A. *Buddizm, ego istoriya i osnovnyye polozheniya ego ucheniya* [Buddhism, its History and the Main Provisions of its Teachings.]. Issue 2. Irkutsk, 1901. (In Russian).

Музраева Деляш Николаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, заведующий отделом письменных памятников и языкознания. Научные интересы: средневековая монгольская и тибетская литературы, письменные источники, каталогизация, текстология, перевод буддийских текстов.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8619-9369

Delyash N. Muzraeva, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Associate Professor, Leading Researcher, Head of the Department of Written Monuments and Linguistics. Research interests: Medieval Mongolian and Tibetan literatures, written sources, cataloging, textology, translation of Buddhist texts.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8619-9369

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00117

С.В. Мирзаева (Элиста)

**О ДВУХ МОНГОЛЬСКИХ ПЕРЕВОДАХ
«СУТРЫ О ВОСЬМИ СВЕТОНОСНЫХ НЕБА И ЗЕМЛИ»***

Аннотация. В статье рассматриваются два монгольских перевода широко распространенной в буддийской традиции монгольских народов «Сутры о восьми светоносных неба и земли», также известной как молитва «Найман гэгээн». Несмотря на апокрифический характер сутры, в тибето-монгольской традиции она считалась истинным словом Будды и была включена в свод буддийского канона Кагьюр (Ганджур). Монголоеды выделяют две основные версии этого сочинения, первая из которых (версия А) и вошла в состав канона. Два привлекаемых в исследовании текста сутры определяются нами как ранний и поздний переводы, относящиеся к версии А. Ранний перевод, датируемый началом XIV в., вошел в состав ксилографического издания Ганджура XVIII в. Поздний перевод был отпечатан отдельным ксилографом в период между 1882 (1894)–1924 гг. в типографии Анинского дацана (Бурятия). Переводы выполнены с разных оригинальных текстов: ранний перевод был осуществлен Ринченем Таши с китайского текста; поздний анонимный перевод – с тибетского. Сопоставительный анализ первого текста с уйгурскими версиями сутры показывает, что автор раннего перевода в ходе работы над текстом мог их привлекать. Данные колофона свидетельствуют об активной роли уйгуров в подготовке ксилографического издания сутры на монгольском языке XIV в. Что касается второго текста, в колофоне указано только имя резчика печатной матрицы, но с определенностью можно сказать, что представленный в бурятском ксилографе перевод выполнен с текста «Сутры о восьми светоносных» из одного из тибетских ксилографических изданий Кагьюра.

Ключевые слова: «Сутра о восьми светоносных неба и земли»; апокриф; монгольские переводы; версия А; Ганджур; бурятский ксилограф.

S.V. Mirzaeva (Elista)

**Two Mongolian Translations of the
“Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth” Revisited****

Abstract. The article deals with two Mongolian translations of the “Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth”, widely known in the Buddhism of Mongolian peoples

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

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



as the “Naiman Gegeen” prayer. Despite the fact that the sūtra belongs to apocryphal literature, Tibetans and Mongolian peoples regarding it as the true word of Buddha (*buddhavacana*) included this sūtra in one of two main Buddhist canonical collections – *Kagyur* (*Kanjur*). W. Heissig and L. Ligeti speak about two main versions of the sūtra, the first one (version A) being included in the canon. Two texts that the article deals with are identified as old and new translations of the “Sūtra of Eight Luminous” related to version A. The old translation, dating back to early 14th century, was included in the xylographic edition of *Kanjur* of the 18th century. The new translation was printed as a xylograph in the Aninsky datsan (Buryatia) in the period from 1882 (1894) to 1924. Translations were made from different original texts: early translation was made by Rinchen Tashi on the base of the Chinese text and new anonymous translation was made from Tibetan. A comparative analysis of the old translation with the Uighur versions of the sūtra shows that they could have been referred to during the translation process. The colophon’s data demonstrate the active role that Uighurs played in preparing the Mongolian xylographic edition of the sūtra dating back to the 14th century. As for the second text, the colophon includes information only about the person who prepared the printing desks for the xylograph, but it can be ascertained that the new translation was made on the base of the Tibetan text of the “Sūtra of eight luminous” from one of the xylographic editions of *Kagyur*.

Key words: the “Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth”; apocrypha; Mongolian translations; version A; xylographic *Kanjur*; Buryat xylograph.

«Сутра о восьми светоносных неба и земли» (далее – «Сутра о восьми светоносных»), более известная в монгольском буддизме как молитва «Найман гэгээн» (монг. *naiman gegen / gegegen*), является одним из наиболее распространенных в письменной традиции монгольских народов буддийских текстов. Оригинальный текст этой сутры – китайский апокриф «Баян-цзин» (полное название – «Сутра о восьми светоносных (букв. ‘солнечных’), проповеданная Буддой» (кит. *fó shuō tiāndì bā yáng shèn zhòu jīng*)), составленный в VIII–IX вв. в период правления династии Тан (618–907).

В китайской и тибетской (вплоть до XIV в.) традициях подлинность сутры ввиду ее происхождения не раз подвергалась сомнению, и даже в издании Тайсё китайской Трипитаки начала XX в. сутра была включена в том «сомнительных» текстов (кит. *yísi bù*). Известный тибетский историкограф XIV в. Будон Ринчендуб также сомневался в принадлежности сутры к слову Будды (*буддхавачане*). Тем не менее «Сутра о восьми светоносных» вошла в состав всех ксилографических изданий канонического свода Кагьюра группы Цэлпа, что говорит о том, что она все-таки была признана компиляторами тибетского канона как аутентичное буддийское писание.

Рассматривая историю формирования монголоязычных версий сутры, нужно сказать, что она считалась истинным словом Будды даже в начале становления монгольской письменной традиции, поскольку самый ранний из сохранившихся переводов сутры был выполнен в период династии Юань в XIV в. Одной из возможных причин такого отношения может



являться сильное влияние на раннем этапе распространения буддизма в Монголии уйгурской традиции, в которой эта сутра была чрезвычайно популярна: до нашего времени дошло более 100 фрагментарных и полных образцов сутры на уйгурском (рукописи и ксилографы), а также комментариев к ней. Кроме того, в период правления династии Юань был выполнен перевод другого апокрифического текста китайского происхождения – «Сутры Большой Медведицы» («Сутры созвездия Семи мудрецов»), которая стала чрезвычайно популярна среди монголов и пропагандировалась как один из символов власти династии. На основании этого можно предположить, что отношение монгольских переводчиков к буддийским текстам китайского происхождения было довольно «свободным», т.е. наличие санскритского оригинала уже не было для них обязательным условием для определения аутентичности текста. Тем не менее в каноническом переводе «Сутры о восьми светоносных» в составе Ганджура отмечается стремление автора, самостоятельно восстановившего ее возможное санскритское название – «Арья-гаганабам-ашта-вайрочана-нама-махаяна-сутра» (монг. *Ā ry-a gagan-a bam aṣṭa Bai ruujān-a na ma ma hā yan-a sutra*: арья – от санскр. *ārya* ‘благородный’, гагана – от санскр. *gagana* ‘небо’, абам – возможно, от санскр. *avani* ‘земля’, ашта – от санскр. *aṣṭa* ‘восемь’, вайрочана – *vairocana* ‘светоносный, лучезарный’, нама – *nāma* ‘называемый’, махаяна – *mahāyāna* ‘Великая колесница’, сутра – *sūtrā* ‘сутра, проповедь’), «легитимизировать» сутру как *буддхавачану*.

В тибето-монгольской литературной традиции можно выделить две основные версии сочинения: версию А, которая восходит к китайскому оригинальному тексту и была включена в состав канонического свода Кагьюра (Ганджура), и версию В, которая по содержанию отличается от китайских версий сутры и вошла в состав сборников буддийских ритуальных текстов тибетского происхождения «Сундуй» (тиб. *gzungs bsdus*) и «Доманг» (тиб. *mdo mangs*). Версия А в монгольской традиции (равно как и в тибетской) представлена ранним и поздним переводами, образцы которых мы хотим рассмотреть в данной статье.

Первый текст «*Qutur-tu oytarui yajar-un naiman gegen neretii yeke kölden sudur*» (‘Святая сутра Махаяны о восьми светоносных неба и земли’) под № 709 входит в 24-й том (раздел *Dandir-a*) ксилографического Ганджура 1729 г. [NG 1], но Л. Лигети датирует его первой половиной XIV в. и определяет как ранний перевод сутры [Ligeti 1971]. Второй текст «*Bgaggyur dotor-a orosiysan qutur-tu todorqai ayujim naiman gegen kemegdekü sudur orosiba*» (‘Святая сутра, входящая в состав Кагьюра, под названием «Восемь светоносных, ясных и обширных»’) [NG 2] был отпечатан в Бурятии в Анинском дацане отдельным ксилографом [Сазыкин 2004, 23] и в настоящее время хранится в рукописном фонде ИВР РАН (в каталоге А.Г. Сазыкина указан под № 2568) [Сазыкин 2001, 45]. Из заголовка текста, представляющего собой дословный перевод тибетского названия сутры во всех ксилографических изданиях Кагьюра – «*Phags pa sangs rgyas kyi chos gsal zhing yangs pa snang brgyad ces bya ba'i mdo*» [Зорин, Митруев,



Сабрукова, Сизова 2019, 96], очевидно, что это перевод тибетской версии «Сутры о восьми светоносных» из одного из изданий Кагьюра. Поскольку период бурятского ксилографирования имеет определенные исторические рамки – 1829–1924 гг. [Сазыкин 2004, 9], этот ксилограф можно отнести к поздним переводам сутры.

Описание двух текстов мы будем давать по следующему образцу: вначале – данные колофона, затем – сравнение с оригинальным текстом: в первом случае – с китайским и уйгурским (в английском переводе), который переводчики могли привлекать в ходе работы, во втором – с тибетским. В заключительной части статьи мы сравним способы перевода некоторых философских терминов, относящихся к концепции школы *йога-чара* (она же – виджнянавада, читтаматра) о восьми сознаниях и даосизму, сильное влияние которого прослеживается в китайском оригинале сутры.

Итак, приведем текст колофона первого текста:

kitad-un nom-ača tamγ-a yogačaris Krisis rinčen nayiraγul-un ayay-a tegimlig Suriyasiri-ber nemegesün lab γuyilaγulju Namasiri bayisi sayitur jokiyaγu bičigüljü ariγun-a γadasiri kiged-iyer qabtasun-dur čuyulyaγu ayui ulus irgen-e tügejü delgeregülbei

‘Йогачарин, [практик учения маха]мудры, Таши Ринчен составил на основе китайского текста; досточтимый Сурьяшри собрал дополнительные пожертвования (?); учитель Намашри (Амлашри) искусно переписал; незапятнанный Гадашри (Анандашри) и другие вырезали [текст] на деревянных досках, после чего распространили [сутру] среди большого количества людей’ [NG 1, 602].

Колофон содержит довольно подробную информацию о людях, принимавших участие в подготовке перевода к печати (составление переводного текста, подготовка ксилографических досок для вырезания, сбор пожертвований), и этим отличается от большинства аналогичных текстов, встречающихся в Ганджуре, в которых просто приводятся данные о переводчике или редакторе перевода. Ринчен Таши – это, вероятно, духовный наставник императора Ринчен Таши (тиб. *Rin chen bkra shis*) периода династии Юань [Oda 2015, 37]. На наш взгляд, неслучайным является указание в колофоне принадлежности переводчика к воззрению йогачары, поскольку в «Сутре о восьми светоносных» раскрываются положения этой школы и ее главный персонаж – основоположник школы Асанга. Исходя из датировки перевода началом XIV в., предложенной Л. Лигети (Ю. Ода предлагает более точные даты – 1329–1332 гг., на протяжении которых императорский наставник Ринчен Таши находился на государственной службе [Oda 2015, 37]), можно говорить о том, что в колофоне говорится об отдельном ксилографическом издании «Сутры о восьми светоносных», выполненном в первой половине XIV в.

Как предполагает П. Циме, большая часть упомянутых в колофоне имен имеет тюркское происхождение (среди уйгурских имен часто встречались имена санскритского происхождения с компонентом *шири*



(от санскр. *śrī* ‘досточтимый’)) [цит. по: Oda 2015, 37]. Японский исследователь Ю. Ода указывает, что резчик Анандашри также участвовал в подготовке уйгурских ксилографических изданий «Сутры о восьми светоносных», «Сутры Ушнишавиджайи», «Сутры Амиабхи» и «Сутры Белозонтичной Тары» [Oda 2015, 37]. В «Каталоге петербургского рукописного Ганджура» в колофоне «Святой сутры под названием “Любящий” (Майтрейя)» упоминается некто Анандашри, великий пандита, сведущий в двух языках, переводивший сакьяского учителя Кунга Сенге при дворе Хайсан (Кулуг)-хана в 1307 г. (огня-овцы) [Каталог... 1993, 226–227]. Ранние монгольские переводы буддийских текстов часто демонстрируют тесную связь с уйгурской традицией, что объясняется тем, что их авторами вполне могли быть уйгурские учителя, которые распространяли учение Будды среди монголов. Указанные в приведенном колофоне сведения подтверждают значительную роль уйгуров в работе над ранним монгольским переводом «Сутры о восьми светоносных», который был позже включен в Ганджур.

Л. Лигети, сравнивший в своей статье «Autour du Säkiz Yükmäk» уйгурский и монгольский переводы «Сутры о восьми светоносных», пришел к выводу, что они были выполнены с разных китайских версий [Ligeti 1971, 304]. Единственное отмеченное им сходство в переводе имен восьми бодхисаттв он объясняет тем, что авторы монгольского перевода могли пользоваться уйгурскими терминологическими словарями, а также сами могли быть по происхождению уйгурами [Ligeti 1971, 304]. Современный исследователь Ю. Ода, опубликовавший сводный уйгурский текст сутры с параллельным китайским оригиналом, сопровождаемые переводом на английский язык, считает, что монгольские переводчики обращались к позднему уйгурскому переводу сутры [Oda 2015, 50], с чем мы склонны согласиться.

Проведенный сравнительный анализ монгольского и уйгурского (в английском переводе) текстов «Сутры о восьми светоносных» с китайским оригиналом показывает, что в некоторых случаях уйгурский перевод вольный, или интерпретативный, что отмечает и Ю. Ода [Oda 2015, 47], а монгольский более точно следует китайскому тексту. Приведем несколько примеров:

1. Китайский текст (в переводе на английский): *They turn their backs on the truth, turn towards the spurious, and commit various kinds of evil deeds. When their lives are about to come to an end, they will assuredly sink into the sea of suffering...* [Oda 2015, 127].

Уйгурский текст (в переводе на английский): *...they... do not pay heed to (they abandon) the true Dharma, and uphold the perverse and mistaken Dharma. They perform all manner of evil deeds. If they give up the body, they descend into the three evil paths...* [Oda 2015, 127].

Монгольский текст: *ünen-dür mürü-ben üfügöljü: qudal-dur esergü qanduju: eldeb nigül kilinče üledüjü: ečüs-tür ükügsen-ü qoyin-a emgeg-tü dalai-dur unaju...*



‘...в конце после смерти они погружаются в океан страданий...’ [NG 1, 585].

2. Китайский текст (в переводе на английский): *...not to mention those who can copy it completely, uphold and recite it, and practice it according with the Dharma – as for their merits, they cannot be weighed, cannot be measured, and have no bounds* [Oda 2015, 129].

Уйгурский текст (в переводе на английский): *If any being copies this sūtra or has it copied, reads it or has it read and completely in accordance with the Dharma reveres and worships it, the number of his good deeds cannot be reckoned...* [Oda 2015, 129].

Монгольский текст: *alibar kümün čidayсанбар биçийү тоутаяжу ungsiју: ene nom-tur adali yabubasu: tegün-ü erdem-deki yaғun ögületele: nereyidbesü ülü bolуу: çaylabasu ülü bolуу: üjügür kiјаar ügei bolai ‘ ‘* [NG 1, 586].

3. Китайский текст (в переводе на английский): *...erect a house with a south hall, a north hall, an east wing, a west wing, a kitchen, guest rooms, gates and doors, wells and stoves, mortars and mills, storehouses, and pens for the six kinds of domestic animals...* [Oda 2015, 136–137].

Уйгурский текст (в переводе на английский): *On both the south side and the north side living quarters are to be built (In the southern quarter a summer room, on the north side a winter dwelling), on both sides, in the eastern quarter, a corridor, as well as a kitchen, a guest hall, large and small gates, a well, a fireplace, a stone mortar, a hand mill, storerooms and a stable for livestock through to a lavatory for people...* [Oda 2015, 137].

Монгольский текст: *...emün-e-dü ger: umar-a-du ger: doron-a-du ger: örün-e-dü ger: bayurçi ger: joçid-un ger: qaғaly-a qotan quddу: yolomta: naғur: tegerm-e: güü sang: jiryуan jüil adуusun-u jedkegür qoriyan... ‘... [когда строят] дом [с комнатами] на юге, севере, востоке и западе, постоянный двор, гостиную, [ставят] ворота, [копают] колодец, [делают] очаг, пруд, мельницу, амбар, загон для шести видов скота, двор...’* [NG 1, 587].

Интересным представляется случай, когда термины, обозначающие двенадцать предзнаменований благоприятного / неблагоприятного дня (кит. *shier zhi*), в уйгурском тексте даются в дословном переводе, а в монгольском приведены в китайском звучании, причем Л. Лигети отмечает, что зафиксированные формы отражают произношение эпохи династии Цзинь [Ligeti 1971, 314]:

Монгольский текст: *jen çu man bing ding ji bo vei çeng šiu bai [=kai] bi::* [NG 1, 592].

Уйгурский текст (в переводе на английский): *... ‘full’, ‘even’, ‘maturing’, ‘harvesting’, ‘opening’, ‘removing’, ‘holding’, ‘difficult’, ‘breaking’, ‘settling’, ‘standing’ and ‘raising’...* [Oda 2015, 181].

Несмотря на значительные различия в монгольском и уйгурском переводах сутры, мы не можем утверждать отсутствие между ними связи. Очевидно, что второй вариант названия текста, который приводится по-



сле формулы поклонения Трем Драгоценностям и названия сутры на санскрите, тибетском и монгольском языках, – «*Naiman jüil-iyer geyigsen geyigülügsen qutuу-tu ene tarni nigen jüil-tü nom biçig*» (‘Сочинение из одного свитка – эта святая *дхарани*, освещающая восемью способами’) – является переводом названия уйгурского позднего перевода «*Tngri tngri burxan yrlıqamış tngri yirlitā säkiz törlügin yarumış yaltrımış idug darni tana yip atly sudur nom bitig bir tägzinç*» (‘Святая *дхарани* «Излучающая свет неба и земли восемью способами», писание, называемое «Руководство», данное Буддой, высшим из богов, один свиток»). Приведем несколько примеров, показывающих, что авторы монгольского перевода обращались к уйгурским версиям сутры.

1. Китайский текст (в переводе на английский): *...they experience such suffering* [Oda 2015, 119].

Уйгурский текст (в переводе на английский): *...suffer much suffering. They do not know and understand their ignorant and perverse deeds so as to say, ‘My own deeds make me suffer this much.’ Thus, moreover, they reproach and rage against earth, heaven, the Buddha, the country, the king, and officials, saying, ‘They do not grant me blessings, they do not care.’* [Oda 2015, 119].

Монгольский текст: *teyin emgeg jobalang-ud kürteјü bügetele: minü kü öberiyen üiledügsen nigül kilinçes-ün siltay-a-bar eyin joban amui bi: kemen ülü meden ülü sedkin: taduru jiči burqan bodhi satuva-nar-tur: tngri yaғar-tur il qayan noyad esi-dür gemüreјü ayurlaју: nadur öljei qutuу ülü öggüm: namayi ülü asaram: ülü nigülesüm: ülü taçiyam: kemen sayid qutuу-tan-dur čimadçu öd ügei ayimasçu: kilingleјü... ‘Когда на их долю выпадают такие страдания, они не думают: «Я страдаю так из-за совершенных мной же грехов» – и даже не догадываются об этом, а, напротив, взваливают вину и злятся на будд и бодхисаттв, небо и землю, ханов и князей, бранясь: «Они не даруют мне счастье. Они не жалеют меня. Они не сострадают мне. Они не любят меня». Так они злятся и гnevаются...’* [NG 1, 584].

2. Китайский текст (в переводе на английский): *...a hundred monsters crying out like birds...* [Oda 2015, 131].

Уйгурский текст (в переводе на английский): *...ravens, owls and other [ominous] birds, birds with frightful cries...* [Oda 2015, 131].

Монгольский текст: *уули sibayun dongyodoју olan maғui iru-a belge bolју ‘появятся многочисленные негlaие предзнаменования, [такие как] крики совы [и пр.]’* [NG 1, 586].

Поскольку составителем перевода в колофоне назван Ринчен Таши (возможно, тибетец по происхождению), можно предположить, что при работе над монгольским переводом привлекались и тибетские версии сутры. Аналогичный тибетский текст сутры в составе Кагьюра в четыре раза меньше по объему китайского оригинального текста и, соответственно, монгольского перевода, что можно объяснить длительной редакторской работой компиляторов тибетского канона. Наиболее приближенными к китайскому оригинальному тексту сутры как в плане содержания, так и



в плане объема являются дуньхуанские рукописи PT 746 и PT 749 [Oda 2015, 35], в которых представлен ранний тибетский перевод сутры, однако доступа к этим текстам у нас нет. Более поздний перевод, наиболее полно представленный в рукописи IOL Tib 463/1, в основном соответствует китайскому оригиналу, однако некоторые значительные по объему фрагменты организованы в иной последовательности [Tibetan Tantric Manuscripts... 2006, 206]. Предварительный сопоставительный анализ тибетского текста из Дуньхуана с монгольским текстом из Ганджура показывает, что оба перевода выполнялись с разных китайских версий и различаются по объему и структуре текста.

Одной из главных особенностей рассматриваемого монгольского перевода можно назвать отсутствующий в китайском и уйгурском текстах сутры фрагмент в начале текста, где описывается исходная ситуация – местопребывание Будды и его окружение в момент начала проповеди. Приведем его полностью:

Eyin kemen minü sonosuysan nigen čay-tur: ilaju tegüs nögčigsen burqan-nuyud: ariyun nom-ud-i delgerenggiy-e nomlaysan: Vayisali neretü nom-tu törü-tü balyasundur: erdenis-iyer bütiügsen ayui yeke ordu qarsi-yin dotur-a inu: ilaju tegüs nögčigsen tügemel belge bilig-tü Šakyamuni burqan-luy-a arban жүг-ün burqan-nuyud-un ulus (olon?)-ača iregsen bodhi satuva-nar kiged: yisün tümen naiman mingyan ayay-a tegimlig-üd kiged: arban жүг-ün burqan bodhi satuva-nar kiged: Esrua Qormusta tngri kiged dörben maqaranja tngri-lüge: tngri: gandaris dörben ayima-luy-a kümün terigüten nigen-e qamtu sayun bölüge: tede бүгүдегер yeke ayay-a tegimlig-üd jaqadun qan metü masida amurlıysan: čuburil baraysan: nisvanis ügei sedkil masida teyin бүгед tonılıysan: bilig masida teyin бүгед tonılıysan: üile üiledügsen: ügürgeben gegesgen: öber-ün tusa-yi oluysan: sansar-tur barılduylulqui уруyata tasuluysan: degedü erketen-ü sayin-i oluysan: asuru ariyun šaysabad-tur sayitur aychi: ary-a bilig-iyer sayitur jokiyaysan: naiman tonilqu-yi ilede bolıyaju činadu kijağar-a kürügsen-i eyin uqaydaqı: amin yabiy-a-tu Adyandagondani (санскр. Ajñātakaupñđinya): amin yabiy-a-tu Asvači (санскр. Aśvajit): amin yabiy-a-tu Basvi (санскр. Vāśpa): amin yabiy-a-tu Maq-a nami (санскр. Mahānāma): amin yabiy-a-tu Badiragi (санскр. Bhadrīka): amin yabiy-a-tu Ma-hā kasig (санскр. Mahā-Kāśyapa): amin yabiy-a-tu Urubila kasig (санскр. Uruvilvā-Kāśyapa): amin yabiy-a-tu Gay-a kasig (санскр. Gayā-Kāśyapa): amin yabiy-a-tu Nadi kasig (санскр. Nadi-Kāśyapa): amin yabiy-a-tu Šaribudari (санскр. Śāriputra): amin yabiy-a-tu Ma-hā Modgaliyani (санскр. Mahā-Maudgalyāyana): edeger terigüten-ü dotor-a-ača Türbel ügei bodhi satuva sayuysan sayurin-ačayan deggesi bosču: kars-a degel-iyen mürün-dür-iyen nekejü: barayun ebüdeg-iyer sögüdcü alay-a-ban qamtudqaju: tngri-nar-un qayan kümün-ü baysi bodhi satuva-nar-un ečige: ilaju tegüs nögčigsen Šakyamuni burqan-dur eyin kemen öčibeı

‘Так я слышал однажды. В праведном городе Вайшали, где Будды-Бхагаваны прошлого давали обширные Учения, в огромном дворце, выполненном из драгоценностей, вместе с Бхагаваном, обладающим всеохватывающей мудростью, Буддой Шакьямуни [пребывали] бодхисаттвы из обителей будд десяти направлений, девяносто восемь тысяч досточтимых монахов, будды и бодхисаттвы десяти



направлений, четыре класса [божественных существ] – Брахма и Индра, четыре махараджи, небожители и гандхарвы, люди и прочие [существа]. Все те великие монахи, [подобные] великим слонам, обретшие совершенный покой, исчерпавшие осквернения, обретшие великое освобождение ума, свободное от тревожащих эмоций, обретшие великое освобождение мудрости, исполнившие деяния, отбросившие груз [накопленной неблагой кармы], достигшие блага для себя, полностью отсекающие связи с сансарой, обретшие высшие способности чувствования, пребывающие в совершенно чистой нравственности, созидающие, сочетая мудрость и метод, реализовавшие восемь [видов] освобождения и достигшие другого берега [существования], – так следует понимать – досточтимый Аджнятакаундинья, досточтимый Ашваджит, досточтимый Вашпа, досточтимый Маханама, досточтимый Бхадрика, досточтимый Маха-Кашьяпа, досточтимый Урувилва-Кашьяпа, досточтимый Гайя-Кашьяпа, досточтимый Нади-Кашьяпа, досточтимый Шарипутра, досточтимый Маха-Маудгальяна [пребывали там]. [Находившийся] среди них бодхисаттва Асанга встал со своего места, накинул край монашеского одеяния на плечо, склонился на правое колено, сложил ладони [у сердца] и так обратился к Победоносному, Будде Шакьямуни, царю для небожителей, учителю для людей, отцу для бодхисаттв’ [NG 1, 582–583].

Для сравнения приведем аналогичные фрагменты в китайском и уйгурском текстах сутры:

Китайский текст (в переводе на английский): *Thus have I heard. At one time the Buddha was staying in the Dharma-city Piye, in a spacious residence, attended by [bodhisattvas from] the ten directions and surrounded by the four groups [of believers]. Thereupon the bodhisattva Unimpeded, who was in the great assembly, rose from his seat, clasped his palms together, turned towards the Buddha, and said to the Buddha [Oda 2015, 112–113].*

Уйгурский текст (в переводе на английский): *What I have heard is as follows. Furthermore, at one time the Buddha, god (of gods), great among the great and endowed with perfect wisdom, was, in the Dharma-city called Vaiśālī, in a spacious palace, conversing with many bodhisattvas who had come from the realms of Buddhas in the ten directions and with the fourfold assembly of this earth. At that time, the bodhisattva Unimpeded was in the midst of that multitude. Then he stood up from the seat where he had been sitting, (bared his robes on his right shoulder to one side,) knelt down, clasped his hands together, and made the following appeal to the Buddha, god (of gods) [Oda 2015, 112–113].*

В монгольском переводе сохранился перечень двенадцати бодхисаттв (досточтимых), сопровождаемый их эпитетами, который отсутствует в китайском и уйгурском текстах. Это можно объяснить двумя причинами: либо монгольские переводчики обращались к другой китайской версии сутры, либо самостоятельно вставили фрагмент (который они, возможно, рассматривали как композиционный элемент сутры) в повествование сутры. Перечень эпитетов архатов, аналогичный тому, что содержится в «Сутре



о восьми светоносных», встречается в сутрах праджняпарамиты, в частности в «Аштасахасрика-праджняпарамите»: «...архаты, избавившиеся от пороков (*kṣīṇsra*), незапятнанные (*niḥkleśa*), контролирующие себя, полностью освободившие сознание, полностью освободившие мудрость (*suvimuktiprajña*), [имеющие] благородное рождение, великие слоны, сделавшие, что нужно сделать, сделавшие, что следует сделать, удалившие бремя, достигшие своей цели, устранившие оковы бытия, полностью освободившие сознание благодаря правильному постижению, достигшие высшего совершенства с помощью контроля над всем сознанием...» [Александрова, Русанов 2014, 84–85].

Можно сделать следующие выводы: текст сутры из ксилографического издания Ганджура представляет собой ранний монгольский перевод начала XIV в., который в XVIII в. был включен в канон. Сложно судить о внесенных в текст редакторских правках, поскольку мы не располагаем первоначальным текстом, однако с большой долей вероятности можно предположить, что в перевод был вставлен лишь традиционный для канонических сочинений зачин с формулой поклонения Трем Драгоценностям и названием сочинения на санскрите, тибетском и монгольском языках. Второй вариант названия сочинения, как указывалось выше, соотносится с названием поздней уйгурской версии, и, очевидно, является первоначальным названием раннего перевода. Анализ языковых особенностей рассматриваемого перевода также позволяет отнести его к раннему, доклассическому, периоду: в тексте встречаются случаи согласования определяемого и определения в числе (*yekes quvaray-ud*, *yekes bodhi saduva-nar*, *qamuy qarangqus*, *qamuy tamus*), глагольная форма настоящего-будущего времени на *-m* (*asaram*, *öggüm*, *nomlam*), показатели локатива *-a* / *-e* (*burqan-a*, *ilaḷu tegüs nögčigsen-e*) (все указанные языковые явления характерны для древнемонгольских текстов [Орловская 2010, 233, 257]).

Далее перейдем ко второму тексту «*Bga-ggyur dotor-a orosiḷsan qutuḷtu todorqai aḷuḷim naiman gegen kemegdekü sudur orosiba*» («Святая сутра, входящая в состав Кагьюра, под названием «Восемь светоносных, ясных и обширных») [NG 2]. Приведем текст колофона:

ilaḷuḷsan burqan-u sayin jarliḷ naiman gegen kemegdekü sudur egüni Anagiḷyin keyid-ün öglige-yin eḷen Geleg-ber sayin sedkil-iyer keb-dür čeyilegegsen buyan egüber jiryalang delgerekü-yin uḷa siltayan bolqu boltuyai

«Эту сутру под названием «Восемь светоносных», прекрасные изречения Победоносного, Будды, вырезал с благими помыслами милостынедатель Анинского дацана Гелег (от тиб. *dge legs*). Пусть благая заслуга от этого станет главной причиной для процветания благоденствия» [NG 2, л. 23а].

Типография Анинского дацана Гандан Шаддублинг (от тиб. *dga' ldan bshad sgrub gling*), который был построен в 1811 г., начала официальную издательскую деятельность в 1880 г. [Сыртыпова, Гармаева, Базаров 2006, 67–68]. В каталоге монгольских печатных изданий дацана «*An-a-gyin*



dasang-du šine barlaydayḷsan nom-ud-un neres anu» («Новые ксилографические издания Анинского дацана»), сохранившемся в трех вариантах (из 14, 21 и 23 наименований), текст сутры отсутствует: как отмечает Х.Ж. Гармаева, «значительное количество монгольских книг этого дацана оставалось без какого-либо учета после издания этих трех гарчаков» [Сыртыпова, Гармаева, Базаров 2006, 67–68]. Исходя из того, что последнее издание каталога датируется 1882 или 1894 гг., можно предположить, что рассматриваемый ксилограф «Сутры о восьми светоносных» был отпечатан в период между 1882 (1894)–1924 гг.

Кроме того, в колофоне сочинения указано имя резчика – Гелег. Х.Ж. Гармаева пишет о том, что резчиками матриц могли быть малограмотные араты, выполнявшие заказы от дацанов и частных лиц [Сыртыпова, Гармаева, Базаров 2006, 69], однако в рассматриваемом тексте резчик также назван милостынедателем (*öglige-yin eḷen*) Анинского дацана, что может свидетельствовать о его более высоком социальном статусе. Подготовка ксилографических матриц сакрального текста, приравниваемая к его переписыванию от руки, вплоть до настоящего времени считается большим благодеянием для всех буддистов. В самом тексте сутры говорится об этом:

naiman gegen-i üsüg-tür bičigsen buyu: ungsiḷsan buyu: aman-u ungsiḷ-a bolḷyabasu: buyan-u čoyča čaylasi ügei-lüge tegüskü boluyu

«Если переписать «[Сутру] о восьми светоносных», прочитать ее или попросить кого-либо прочитать вслух, ты будешь исполнен безграничного собрания благих заслуг» [NG 2, л. 21b].

Хотя данные колофона позволяют нам определить время печати бурятского ксилографического издания «Сутры о восьми светоносных», в нем не указаны данные об авторе самого перевода. Можно предположить, что при подготовке матриц использовался анонимный рукописный перевод, бытовавший на территории Бурятии. Из языковых особенностей текста можно назвать частое использование частицы локатива *-a* / *-e*, которая, как правило, в классическом монгольском языке заменяется частицами *-dur* (*-dür*) / *-tur* (*-tür*): *burqan bodisadu-a-nar-a*, *ilaḷu tegüs nögčigsen-e*, *yaḷjar-a*. Этот перевод можно охарактеризовать как буквальный, следующий строке тибетского оригинала (в качестве условного оригинального тибетского текста нами взят текст сутры из сводного издания Кагьюра [Snaḷng brgyad]). Приведем несколько примеров:

1. Монгольский текст: *arban jüg-ün bodisadu-a-nar kiged: tngri mangyus naiman ayimay terigüten-iyer ilaḷu tegüs nögčigsen-i takin maytayad: olan čiyulyad-un dotor-ača bodisadu-a Türbel ügei kemekü-ber alayaban qabsuraju: ilaḷu tegüs nögčigsen-e eyin kemen öčibei* [NG 2, л. 2а–2b].

Тибетский текст: *phyogs bcu'i byang chub sems dpa' dang / lha ma srin sde brgyad la sogs pas bcom ldan 'das la mchod cing bstod nas / tshogs mang po'i nang nas*



byang chub sems dpa' Thogs pa med pas thal mo sbyar te / bcom ldan 'das la 'dis skad ces gsol to [Snang brgyad, 811].

Русский перевод: в десяти направлениях бодхисаттвы, небожители, демоны и прочие из восьми классов почтили и воздали хвалу Бхагавану, из многочисленного собрания [вышел] бодхисаттва Асанга, сложил ладони [у сердца] и так обратился к Бхагавану.

2. Монгольский текст: *kilinče-yin üile-nügüd olan-i üiledügčid ber naiman gegen egüni yidam bolyaŋu ungsibasau...* [NG 2, л. 4b].

Тибетский текст: *sdig pa'i rnam pa mang po byas pas snang brgyad 'di yi dam du byas te bton na ...* [Snang brgyad, 812].

Русский перевод: если те, кто совершает множество неблагих деяний, сделают своим духовным обязательством эту «[Сутру о] восьми светоносных» и будут читать ее...

3. Монгольский текст: *nom-un sudur egüni ungsiyad delgerenggüi nomlabasu tegünčülen iregsen-ü bey-e mön-dür üjemüi* [NG 2, л. 9b].

Тибетский текст: *chos kyi mdo 'di bklags shing rgyas par bshad na de bzhin gshegs pa'i sku yin par blta'o* [Snang brgyad, 814].

Русский перевод: если кто-то читает эту истинную сутру и подробно ее объясняет, [такого человека нужно] воспринимать как воплощение Татхагаты.

По второму тексту можно сделать следующие выводы: в основу бурятского ксилографического издания «Сутры о восьми светоносных», напечатанного на рубеже XIX–XX вв. в типографии Анинского дацана, лег анонимный перевод, выполненный в технике буквального перевода с тибетского текста сутры из одного из изданий Кагьюра.

В рамках данной статьи интересно также рассмотреть различные способы перевода некоторых терминов, относящихся к йогачаринской концепции о восьми сознаниях и одной из даосских бинарных оппозиций (инь – ян) и встречающихся в двух рассматриваемых переводах.

NG 1: *yekes naiman gegen kemen nereyidbe kemebesü: nidün öngge-yi medeyü: čikin dayun-i sonosuyu: qabar ünür-i medeyü: kelen amtan-i medeyü: bey-e kürteküi-yi medeyü: sedkil ilyal ügei-yi medeyü: nisvanis-tu medeküi-yi medeyü: qamuy-un sitügen medeküi kiged-i naiman kemebesü: činar-un qoŋosun bui* ‘Если говорить о том, что названо восемью великими светоносными, [эти] восемь [следующие]: глаза, которые постигают форму; уши, которые слышат звуки; нос, который чувствует запахи; язык, который ощущает вкусы; тело, которое испытывает ощущения; рассудок, который постигает отсутствие различий [между ними]; сознание омрачений-клеш и сознание – сокровищница всего (алая-виджняна). Суть этих восьми – пустота’ [NG 1, 597].

NG 2: *nidün dürsü-yi teyin medekü mön: čikin dayun-i teyin medekü mön: qabar ünür-i teyin medekü mön: kelen amtan-i teyin medekü mön: bey-e kürülčegdekün-i teyin medekü mön: sedkil ilyal ilyaqu-yi teyin medekü mön urida jirγuyan-i medeged barilduysan-i medekü inu anggida busu büged: qotala sitügen-ü teyin medel-lüge naiman bolai: naiman teyin medel-ün: urγusun kiged bodu anu qoŋosun büged amurlingyui bui*



‘сознание глаз, воспринимающих форму, сознание ушей, постигающих звуки, сознание носа, чувствующего запахи, сознание языка, постигающего вкусы, сознание тела, воспринимающего ощущения, рассудочное сознание, выделяющее категории, сознание, которое связывает воедино то, что воспринято предыдущими шестью [сознаниями], и неотделимо [от них] и сознание – сокровищница, итог восемь. Суть этих восьми сознаний – пустота и покой’ [NG 2, л. 19b–20a].

Используемый в переводе термин «сознание» в данном случае относится к санскритскому *vijñāna*. О.О. Розенберг указывает синонимический ряд санскритских слов с этим значением – «читта», «манас», «виджняна», – которые различаются лишь тонкостями философского анализа. «Читта» – «единая дхарма сознания»; «виджняна» – то же сознание, но рассмотренное с точки зрения его содержания; «манас» – сознание предыдущего момента, служащее опорой для сознания следующего момента [Розенберг 1991, 153]. Йогачарины, как пишет О.О. Розенберг, выделяли шесть разновидностей виджняны, связанных с органами чувств, седьмое сознание «манас» как совокупность всех шести в смысле сознания предыдущего момента и восьмое – «алая-виджняна» (сознание–вместилище) [Розенберг 1991, 153].

Приведенные фрагменты показывают, что в двух канонических переводах сутры термины немного различаются: объект постижения сознания глаза – форма – в раннем переводе передается как *öngge*, букв. ‘цвет’, во втором – как *dürsü*, букв. ‘форма, вид’; объект постижения сознания тела – ощущения – также переведен двумя разными словами: *kürteküi* ‘достигнуть, касаться’, *kürülčegdekün* – форма страдательного залога от *kürülčekü* ‘вместе достигнуть, касаться’. Стоит отметить различные способы перевода термина, обозначающего седьмое сознание: в раннем переводе это *nisvanis-tu medeküi* ‘сознание омрачений-клеш’, а в позднем, следующем тибетскому оригиналу, – *urida jirγuyan-i medeged barilduysan-i medekü* ‘сознание, которое связывает воедино то, что воспринято предыдущими шестью [сознаниями]’ (см. тиб. *snga ma drug shes shing 'brel par shes pa*). Термин «сознание омрачений-клеш» не встречается ни в китайском оригинальном тексте, в котором седьмое сознание определяется как «сознание сокровищницы всего знания» (*consciousness of the storehouse of all knowledge*), ни в уйгурских версиях, где оно переведено как «сознание ума (цепляния), называемое “*adupa*”» (*consciousness of the mind (grasping) called adira*) или «сознание, осознающее разделение» (*differentiating-aware consciousness*) [Oda 2015, 219–220]. Этот термин можно рассматривать как результат осмысления этого понятия автором раннего монгольского перевода Ринчен Таши.

Далее представим способы перевода терминов традиционной китайской культуры «инь» и «ян»:

NG 1: *tngrī arγ-a buyu: γaŋar bilig buyu: naran arγ-a buyu: saran bilig buyu: usun arγ-a buyu: γal bilig buyu: uqun arγ-a buyu: ökin bilig buyu* ‘Небо – это ян (букв. ме-



тод), земля – это инь (букв. мудрость). Солнце – это ян, луна – это инь. Вода – это ян, огонь – это инь. Юноша (это слово, не обнаруженное в словарях, переведено как «юноша», поскольку в паре *uqin-ökin* мы усматриваем случай противопоставления по роду с использованием закона сингармонизма, встречающегося в ранних монгольских текстах доклассического периода [Орловская 2000, 25]) – это ян, девушка – это инь’ [NG 1, 594].

NG 2: *oytarγui inu eǰige: γajar inu eke: saraṅ inu er-e:: naraṅ inu em-e* ‘Небо – это ян (букв. отец), земля – это инь (букв. мать). Луна – это ян (букв. мужчина), солнце – это инь (букв. женщина)’ [NG 2, л. 16a].

В раннем переводе для передачи этих терминов используется парный буддийский термин «метод–мудрость» (тиб. *thabs shes rab*, монг. *ary-a bilig*), традиционно отождествляемый в тибето-монгольском буддизме с разделением на мужское–женское. В «Большом монгольском традиционном словаре» дается следующая трактовка этих понятий:

Өл хоол олох, өмсөх, нөмрөх нөмөрдөх юм хийх, өштөн дайсан, аюул араатнаас зугтах, нуугдах зэрэг аргыг аав нь олж бусдыгаа дагуулан сургаж байснаас аавыгаа «арга» хэмээн үр хүүхдээ төрүүлэн тэжээх, ус ундыг нь хадгалан өгч ухаан санааг нь зааж өгдөг байснаас ээжийгээ «билиг» гэжээ

‘Поскольку отец несет ответственность за то, чтобы найти пропитание и одежду, скрыться от врагов и опасных хищников, и обучает этому других [членов семьи], отца называют «метод». Поскольку мать несет ответственность за то, чтобы рожать и воспитывать детей, беречь еду, воспитывать, мать называют «мудрость»’ [Монгол ёс заншлын их тайлбар толь 2000, 320].

Интересно отметить, что в китайском оригинальном тексте, возможно, из-за ошибки переписчика, к «ян» относится то, что в переводах относится к «инь», и наоборот: *heaven is yin and earth is yang, the moon is yin and the sun is yang, water is yin and fire is yang, man is yin and woman is yang* [Oda 2015, 197].

В позднем монгольском переводе термины «ян» и «инь» переданы двумя оппозициями – *eǰige-eke* ‘отец–мать’ и *er-e-em-e* ‘мужчина–женщина’ (см. в тибетском тексте: *gnam ni stangs / sa ni 'byal / zla ba ni pho / nyi ma ni mo* ‘небо – господин, земля – госпожа, луна – мужчина, солнце – женщина’).

Рассмотрение двух монгольских канонических переводов «Сутры о восьми светоносных» показало, что они различаются по времени составления и были выполнены с разных оригинальных текстов. В ксилографическое издание монгольского Ганджура был включен ранний перевод, выполненный в первой половине XIV в. Ринченом Таши на основе китайского текста. Сопоставительный анализ с уйгурскими версиями сутры показывает, что автор раннего перевода в ходе работы над текстом мог привлекать их. Данные колофона также свидетельствуют об активной роли уйгуров в подготовке ксилографического издания сутры на монгольском



языке. Поздний канонический перевод сутры был отпечатан в ксилографическом виде в Бурятии в Анинском дацане в период 1882 (1894)–1924 гг. В колофоне указано только имя резчика печатной матрицы – Гелег, авторство самого перевода определить сложно. С определенностью можно сказать, что включенный в издание перевод выполнен с тибетского текста «Сутры о восьми светоносных» из одного из тибетских ксилографических изданий Кагьюра.

ИСТОЧНИКИ

1. NG 1 – *Qutuγ-tu oytarγui γajar-un naiman gegen neretü yeke kölgön sudur* // *Mongolian Kanjur*. Vol. 24. *Šata-piṭaka series*. New Delhi, 1974. P. 581–602.
2. NG 2 – *Bga-ggyur dotor-a orosiγsan qutuγ-tu todorqai aγujim naiman gegen kemegdekü sudur orosiba* // Монгольский фонд Отдела рукописей и документов ИВР РАН. Шифр Q 526. Инв. № 3886.
3. *Snang brgyad – Sangs rgyas kyi chos gsal zhing yangs pa snang brgyad ces ba'i mdo* // *Bka' gyur dpe bsdur ma*. *Gzungs 'dus*. Vol. 98. Pe cin, 2001. P. 811–819.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Н.В., Русанов М.А. К поэтике махаянской сутры (вступительные главы вайпудья-сутр) // Зографский сборник. Вып. 4 / отв. ред. М.Ф. Альбедиль, Я.В. Васильков. СПб., 2014. С. 77–112.
2. Зорин А.В., Митруев Б.Л., Сабрукова С.С., Сизова А.А. Каталог сочинений тибетского буддийского канона из собрания ИВР РАН. Вып. 2: Индексы. СПб., 2010.
3. Каталог Петербургского рукописного «Ганджура» / сост., введ., транслит. и указ. З.К. Касьяненко. М., 1993.
4. Монгол ёс заншлын их тайлбар толь. Улаанбаатар, 2000.
5. Орловская М.Н. Язык монгольских текстов XIII–XIV вв. М., 2000.
6. Орловская М.Н. Очерки по грамматике языка древних монгольских текстов. М., 2010.
7. Розенберг О.О. Труды по буддизму. М., 1991.
8. Сазыкин А.Г. Каталог монгольских рукописей и ксилографов Института востоковедения Российской академии наук. Т. II. М., 2001.
9. Сазыкин А.Г. Каталог бурятских ксилографированных и литографированных изданий из коллекций Санкт-Петербурга. Киото, 2004.
10. Сыртыпова С.Д., Гармаева Х.Ж., Базаров А.А. Буддийское книгопечатание XIX – нач. XX вв. Улан-Батор, 2006.
11. Ligeti L. *Autour du Šäkiz yükmäk yaruq* // *Studia Turkica* / ed. by L. Ligeti. Budapest, 1971. P. 291–319.
12. Oda Ju. *A Study of the Buddhist Sūtra called Šäkiz Yükmäk Yaruq or Šäkiz Tör-lügin Yarumiš Yaltrimiš in Old Turkic*. *Berliner Turfantexte XXXIII*. Turnhout, 2015.



13. Tibetan Tantric Manuscripts from Dunhuang. A Descriptive Catalogue of the Stein Collection at the British Library / by J. Dalton and S. van Schaik. Leiden–Boston, 2006.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Aleksandrova N.V., Rusanov M.A. К поэтике махаянской сутры (вступительные главы вапюль-я-сутры) [The Poetic Features of Vaipulya-sūtras Revisited]. *Al'bedil' M.F., Vasil'kov Ya.V. (eds). Zografskiy sbornik [Zograph Collection], issue 4, St. Petersburg, 2014, pp. 77–112. (In Russian).*

2. Ligeti L. Autour du *Säkiz yükmäk yaruq*. *Ligeti L. (ed.). Studia Turcica, Budapest, 1971, pp. 291–319. (In French).*

(Monographs)

3. Dalton J., van Schaik S. (eds). *Tibetan Tantric Manuscripts from Dunhuang. A Descriptive Catalogue of the Stein Collection at the British Library*. Leiden–Boston, 2006. (In English).

4. Kasyanenko Z.K. (comp., pref., index). *Katalog Peterburgskogo rukopisnogo "Gandzhura"* [The Catalogue of the St. Petersburg's Manuscript "Ganjur"]. Moscow, 1993. (In Russian).

5. Oda Ju. *A Study of the Buddhist Sūtra called Säkiz Yükmäk Yaruq or Säkiz Törlügin Yarumış Yaltrimış in Old Turkic. Berliner Turfantexte XXXIII*. Turnhout, 2015. (In English).

6. Orlovskaya M.N. *Ocherki po grammatike yazyka drevnikh mongol'skikh tekstov* [Issues on the Grammar of Early Mongolian Texts]. Moscow, 2010. (In Russian).

7. Orlovskaya M.N. *Yazyk mongol'skikh tekstov XIII–XIV vv.* [Language of Mongolian Texts of the 13th – 14th Centuries]. Moscow, 2000. (In Russian).

8. Rozenberg O.O. *Trudy po buddizmu* [Works on Buddhism]. Moscow, 1991. (In Russian).

9. Sazykin A.G. *Katalog buryatskikh ksilografirovannykh i litografirovannykh izdaniy iz kollekcii Sankt-Peterburga* [Catalogue of the Buryat Xylographs and Lithographs Preserved in St. Petersburg's Collections]. Kyoto, 2004. (In Russian).

10. Sazykin A.G. *Katalog mongol'skikh rukopisey i ksilografov Instituta vostokovedeniya Rossiyskoy akademii nauk* [Catalogue of Mongolian Manuscripts and Xylographs Contained in the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences]. Vol. 2. Moscow, 2001. (In Russian).

11. Syrtypova S.D., Garmayeva Kh.Zh., Bazarov A.A. *Buddiyskoye knigopechataniye XIX – nach. XX vv.* [The Buddhist Book Printing of the 19th – early 20th Centuries]. Ulan-Bator, 2006. (In Russian).

12. Zorin A.V., Mitruyev B.L., Sabrukova S.S., Sizova A.A. *Katalog sochineniy tibetskogo buddiyskogo kanona iz sobraniya IVR RAN* [The Catalogue of Texts of the Tibetan Buddhist Canon Kept at the Institute of Oriental Manuscripts, RAS]. Vol. 2: Indexes. St. Petersburg, 2010. (In Russian).



Мирзаева Сагара Викторовна, Калмыцкий научный центр РАН.

Научный сотрудник. Научные интересы: буддийская литература, тибето-монгольский буддизм, монгольские и ойратские переводы, фольклор монгольских родов.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Saglara V. Mirzaeva, Kalmyk Scientific center of the RAS.

Research associate. Research interests: Buddhist literature, Tibetan-Mongolian Buddhism, Mongolian and Oirat translations, Mongolian folklore.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00118

Д.В. Убушиева (Элиста)

ПЕСНЬ «ОБ УЛАН ХОНГОРЕ» ДОНСКОГО КАЛМЫКА Б. ОБУШИНОВА В ЗАПИСИ И.И. ПОПОВА (1901 г.)*

Аннотация. В статье рассматривается рукописная книга собирателя фольклора донских калмыков И.И. Попова. Эпическая песнь сказителя Б.Д. Обушинова, записанная в 1901 г., содержит в своем нарративе мифологические архетипы, средневековые отголоски, а также относительно недавние реалии прошлого века, подчас сплетенные воедино. Несмотря на присутствие в сюжете песни пласта, отражающего исторические реалии, в целом ее нарратив весьма архаичен, о чем свидетельствует мифологическая логика с ее бинарными оппозициями (двойное течение реки, солнце/луна, свой/чужой), характерная для древних систем, четко определенное хтоническое происхождение противников и рудименты архаических мотивов о метком стрелке, каменных телах богатырей и крылатых конях. Сюжет песни одноходовый, структура песни соответствует традиционной линии песен калмыцкого эпоса: пролог, пир, ультиматум врагов, сражение и временная смерть богатыря, исцеление, битва двух войск, победа и возвращение домой. Описание страны в прологе краткое, но содержит основные мифологические архетипы – гора, океан, река, дворец. В пользу архаичности песни может говорить и ее прозаическая форма, что также свойственно более старым формам. В этом же ключе можно объяснить отсутствие больших описаний, типических мест в данной песне. Весьма интересным является отсутствие в образце напластований из буддийской мифологии и весьма скромное использование титулов иерархических величин, что может говорить об отсутствии какой-либо обработки со стороны записывающих. Благодаря стараниям собирателя И.И. Попова до наших дней дошел столь уникальный образец калмыцкого эпоса «Джангар».

Ключевые слова: фольклор донских калмыков; эпос «Джангар»; архив; И.И. Попов; запись.

D.V. Ubushieva (Elista)

Song “About Ulan Khongor” by Don Kalmyk B Obushinov in the record of I.I. Popov (1901)**

Abstract. The article considers the manuscript by I.I. Popov, the collector of the Don Kalmyks' folklore. The epic song of the storyteller B.D. Obushinov, recorded in 1901, contains in its narrative mythological archetypes, medieval recalls, as well as relatively recent realia of the last century, sometimes interwoven. Despite the plot of the song reflecting historical realia, in general its narrative is very archaic, as proved by

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00287 «Инедиты калмыцкого фольклора из архива И.И. Попова».

** The study was carried out within the framework of the project “The Inédites of the Kalmyk Folklore from I.I. Popov's Archive” (No. 20-012-00287) with the financial support of RFBR.

the mythological logic with its binary oppositions (double flow of the river, sun/moon, self/other) typical of more ancient systems, the clearly defined chthonic origins of the foes and the rudiments of archaic motifs about a good shot, stone bodies of the heroes, and winged war horses. The plot of the song is one-way, its structure corresponds to the traditional line of songs of the Kalmyk epos: prologue, feast, foes' ultimatum, combat and a temporary death of the hero, healing, combat between two troops, victory and homecoming. The description of the country in the prologue is brief, but contains the main mythological archetype – mountain, ocean, river, palace. In favor of the archaic nature of the song, its prose form can also speak, which is also characteristic of the older forms. Likewise, one can explain the absence of huge descriptions, typical places in this song. Very interesting is the lack of traces from the Buddhist mythology in the sample, and a very modest use of titles of hierarchy, which may indicate the absence of any processing by the recorders. Thanks to the efforts of the collector I.I. Popov, such a unique example of the Kalmyk epos “Dzhangar” has survived to this day.

Key words: the Don Kalmyks' folklore; epic “Dzhangar”, archive, I.I. Popov, record.

Калмыки – монголоязычный народ. Предки калмыков – ойраты – номады, в средневековый период кочевавшие по просторам Центральной Азии. Появление ойратов на территориях Российской империи относится к началу XVII века. В пределах Российской империи субэтнические группы ойратов образовали калмыцкий этнос. У.Б. Очиров пишет, что первые крупные группы калмыков на Дону появились в последней трети XVII в. Их численность варьировалась, что было связано с перекочевками отдельных групп калмыков за пределы Калмыцкого кочевья. Также отмечается, что, согласно данным Всероссийской переписи 1897 г., на Дону было около 32 тыс. калмыков [Очиров 2010, 54–56]. Проживавшие на Дону калмыки перешли в казачество и стали именоваться бузавами, или донскими калмыками, по сути, состоящими из различных субэтнических групп ойратов (торгуты, дербеты, зюнгары и др.). Помимо ратных подвигов калмыки-казаки имели богатое устное творчество.

Одним из крупных собирателей фольклора донских калмыков является Иван Иванович Попов (1859–1925 гг.) – коннозаводчик, этнограф-любитель, собиратель калмыцкого фольклора. Исследование рукописных материалов И.И. Попова выявило следующие сведения о его жизни: на нахзаце рукописной книги со сказками автором зафиксировано событие из личной жизни: «Как раз накануне моего рождения и именин в ночь с 20 на 21 июля 1906 года на 47 году моей жизни родился у меня от Пелагеи Петровой Шишлиной сын, которого я думаю назвать Иваном». Выходит, Иван Иванович Попов 1859 года рождения. Во вступительной части к изданию «Калмыцкий эпос “Джангар”» 1940 г. В.А. Закруткин пишет, что он умер «лет пятнадцать тому назад» [Калмыцкий эпос «Джангар» 1940, 254]. Предположительно, дата смерти И.И. Попова приходится на двадцатые годы XX века.

«<...> Иван Иванович Попов большую часть своей жизни провел на



Дону. Еще в девяностых годах прошлого столетия (позапрошлое – Д.У.) он, после окончания Лейпцигского университета, уехал в глушь донских степей. Что заставило Попова поселиться в глуши – неизвестно. Вряд-ли можно думать, что конский завод, который достался Попову по наследству, мог послужить причиной отшельнической жизни молодого человека, особенно после Лейпцига. Поселившись в степной балке Аюла, И.И. Попов почти безвыездно прожил там более двадцати лет. Единственными товарищами его разездов по степи были табунщики-калмыки. Калмыков вокруг Аюлы было много. И вот, живя в глуши, Попов все свое свободное время посвящает изучению этнографии донских калмыков. Интерес к калмыкам превратился у Попова в страсть. Он ездит от зимовника к зимовнику в поисках материалов и непрерывно записывает», – так пишет о нем В.А. Закруткин [Закруткин 1940, 253–254].

Составитель книги «Очерки географии Всевеликого Войска Донского» В.В. Богачев писал: «Мы даем очерк, написанный по нашей просьбе Иваном Ивановичем Поповым, лучшим в России, и вероятно вообще, ученым знатоком калмыков (также монгольских языков и литературы), который, по окончании университетского курса и завершении образования в Лейпциге, поселился, среди калмыков и жил двадцать лет, полюбив этот народ, переболев его горестями и радуясь малыми его радостями. Как часто случается с русскими учеными, он почти ничего не опубликовал, а большевики, во время своего хозяйничанья в задонских степях, уничтожили его громадную библиотеку и многочисленные рукописи его изысканий» (авторская орфография и пунктуация сохранены – Д.У.) [Очерки географии... 1919, 283–284].

Относительно обучения в Лейпциге точных данных нет, но годы жизни И.И. Попова говорят о том, что он мог быть слушателем Лейпцигской филологической семинарии (с 1884 г. – Русский филологический институт в Лейпциге), которая существовала с 1873 г. по 1890 г. Семинария была организована для подготовки учителей древних языков для российских гимназий. Требования к поступающим были следующими: закончить классическую гимназию с отличием и «при особенно благоприятных отметках из греческого и латинского языков». Слушатели обучались в течение трех лет, а по окончании приравнивались к закончившим университет [Птицын 2017]. За время существования (1873–1890 гг.) Русскую филологическую семинарию закончили 113 стипендиатов. Из них 81 были русские, 29 австрийцы, трое немцев [Максимова, Алмазова 2003]. При поступлении в семинарию студенты подписывали обязательство прослужить учителем российской гимназии два года за каждый год обучения в семинарии, либо возместить все расходы на свое образование [Максимова, Алмазова 2003, 100–101]. О том, что И.И. Попову приходилось обучать детей, писал он сам: «Нам приходилось обучать русской и монгольской грамоте очень много калмыцких мальчиков» [Очерки географии... 1919, 308].

Единственной опубликованной работой И.И. Попова является очерк «Донские калмыки-казаки» [Очерки географии... 1919]. Данный очерк



начинается с описания празднования и встречи месяца Урюс с его ритуальными и вербальными составляющими. Затем следует краткое описание субэтнического состава калмыков, местом их проживания обозначены Астраханская, Ставропольская губернии и Дон. В очерке идет речь о калмыках, названных «базовыми (бузава хальмгуд) или донскими (тенгин гол-ду нутуклаксан хальмгуд)» [Очерки географии... 1919, 288]. Далее приводятся исторические сведения о междоусобицах ойратов с монголами, о несении военной службы калмыками в казачьих полках. Указаны границы кочевий донских калмыков. Отмечены климатические особенности территории. Представлено краткое антропологическое описание калмыков. Описаны одежда и прическа как мужчин, так и женщин; сборка кибитки; приготовление молочной водки; употребляемая пища; вероисповедание; духовенство; свадебный и похоронный обряды; праздники Цаган сар и Зул; создание Зая-Пандитой «ясного письма». Весь этот материал подкрепляется фотографиями из различных источников и фольклорными образцами.

Рукописные материалы, а именно семь рукописных книг И.И. Попова, хранятся в Государственном архиве Ростовской области (далее – ГАРО). Они имеют следующую структуру: название, содержание (на *тодо бичиг* ('ясное письмо') и русском языке), тексты на *тодо бичиг* (предания, пословицы, сказки и др.), затем эти же тексты транскрибированы кириллицей с параллельным переводом на русский язык, примечания к калмыцким текстам. К каждому зафиксированному жанру даны вступительные статьи.

Рукописная книга под № 13808 названа «Переводы разных сочинений с калмыцкого языка на русский И.И. Попова», состоит из 147 листов, пагинация постраничная. Обозначена дата – 1901 г. и место записи – Балка Средняя Аюла (Дунда Аюла хол). Подробное описание содержания данной рукописи дано ранее [Убушиева 2011]. Непосредственная запись песни из «Джангара» названа «Калмыцкий текст одной главы из Джангара, говоренного мне Бадмой Обушиновым» и занимает 14 листов (с. 82–95 об). В конце песни зафиксировано имя сказителя – Бадма Дорджинов Обушинов, дата – ночь декабрь 1901 г., и место – Средняя Аюла (ныне это территория Целинского района Ростовской области). Текст записан на кириллице с применением дополнительных знаков для обозначения калмыцких звуков, долгих и неясных гласных, сплошным прозаическим текстом, без разбивки на стихотворные строки. В оригинальном тексте обнаружены лишь единичные зачеркивания и исправления. Также встречаются слова, к которым в круглых скобках были даны иные варианты написания.

Сам И.И. Попов о записи песни из «Джангара» писал следующее: «<...> недавно прослышали мы, что один молодой калмык (Бадма Дорджинович Обушинов – Д.У.) знает кое-что из “Джангара”. Это побудило нас обратиться к нему с просьбой рассказать нам известное ему. Особенным речитативом передал он нам слушающим» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 119].

Рукописную книгу с записями эпических образцов обнаружил В.А. Закруткин. Он же в 1940 г. издает завершенный им русский перевод, нача-



тый И.И. Поповым, под названием «Песня об Улан-Хонгоре» [Калмыцкий эпос «Джангар» 1940]. В 1978 г. эта же песнь под названием «Баатър Улан Хонгър Авльңһ хаанла бээре бэрелдегсен бөлөг» (Сражение богатыря Алого Хонгора с Авланги-ханом) была издана на калмыцком языке [Джангар 1978, II, 354–405].

Эпическая песнь сказителя Б.Д. Обушинова, записанная на рубеже XIX–XX веков, содержит в своем нарративе мифологические архетипы, средневековые отголоски, а также относительно недавние реалии прошлого века, подчас сплетенные воедино.

Сюжет песни одноходовый, структура песни соответствует традиционной линии песен калмыцкого эпоса: пролог, пир, ультиматум врагов, сражение и временная смерть богатыря, исцеление, битва двух войск, победа и возвращение домой. Описание страны в прологе краткое, но содержит основные мифологические архетипы – гора, океан, река, дворец.

Наиболее ранние пласты, отраженные в песне, восходят к основному мифологическому принципу – «бинарной логике». Как пишет Е.М. Мелетинский, «первоначальными “кирпичиками” мифологических символических классификаций являются не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций, в первую очередь соответствующих простейшей пространственной и чувственной ориентации человека (верх/низ, левый/правый <...>» [Мелетинский 2006, 230].

Такое бинарное противопоставление является самым архаическим представлением в данной песне, а может, и во всем калмыцком эпосе «Джангар», которое отражено в описании реки: «Киитн Дамб гидг холта бээж, гинэ. / Холнь гидм болхлаһа – өрү сөрү хойр / Урсдг бээж, гинэ» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 82] (Холодная Дамба-река у них была, говорят. / Если о реке говорить, то с двойным течением была, говорят. – Здесь и далее перевод автора статьи, Д.В. Убушиевой).

Здесь находит отражение «бинарная логика», в которой, по мнению Е.М. Мелетинского, «имеется тенденция отмечать один полюс оппозиции позитивно, а другой негативно» [Мелетинский 2006, 30].

Река, имеющая двустороннее течение, в мифологиях многих народов является первой рекой. В фольклоре многих народов можно встретить сюжеты о том, как братья-демиурги создавали землю и море, при этом один из братьев (позитивный полюс) делает течение реки в обе стороны, а другой брат (негативный полюс) делает его в одну сторону. Также бытуют варианты, когда река изначально течет в обе стороны, но Создатель, решив, что это слишком легко для людей, делает течение реки в одну сторону. В более поздних вариантах сюжетов к течению реки в одну сторону приводит ее осквернение [Березкин, Дувакин].

К этому же семантическому ряду относится и описание красоты суженой Джангара по имени Шавдал: «Хатнь гидм болхлаһа – / Һунн шин сар мет көмсгтэ, / Һудһр мөөлүр хамрта, / Арвн тавна сар мет, / Нарн мет мандлсн / Шавдл герл хатн...» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 82 об.–83] (Если о суженой его сказать – / Словно новая трехдневная луна, брови у нее, /



Правильный с горбинкой нос, / Словно луна в пятнадцатый день, / Словно солнце сияющая, / Свет излучающая Шавдал).

Полная эпическая формула красоты, восходящая к культу солнца и луны, также отражает «бинарную логику» архаического мышления. Сравнение с солнцем и луной свидетельствует о небесном происхождении Шавдал – супруги Джангара. Как отмечает Э.П. Бакаева, «Солнце и Луна в культуре калмыков, как и у многих других народов – астральная пара, предстающая в качестве покровителей всего живого» [Бакаева 2003, 175]. Данное описание женской красоты переплетает в себе разностадиальные слои эпоса. С одной стороны, формула красоты отражает мифологическую «бинарную логику», а с другой – поздний скотоводческий уклад калмыков, проявляющийся в сравнении с животным – правильный с горбинкой нос. Понять то, что речь идет о сравнении носа Шавдал с носом барана, можно при рассмотрении полной этой формулы, которая зафиксирована в калмыцкой песне:

Вы спрашиваете о румянце на щеках моей девушки? Он цветист как кровь зайца, попавшая на снег. Вы спрашиваете про нос моей девушки? Он с горбинкой, как нос ходящего среди овец барана. Вы спрашиваете о косе моей девушки? Она еще гуще и рассыпчатей, чем хвост ходящего среди табуна ремонтного коня. Вы спрашиваете о стане моей девушки? Она стройна, как выросшая в тесноте деревьев сосна. Вы спрашиваете о глазах моей девушки? Они подобны цветам, выросшим на терновом кусту ягодам-тернинам. Вы спрашиваете о бровях моей девушки? Они приглажены и блестящи, как крылышки летающей по поднебесью ласточки (авторская орфография и пунктуация сохранены – Д.У.) [Попов 1919, 307–308].

Возвращаясь к соляному культу, следует отметить, что песнь сказителя Б. Обушинова отличается подробным описанием стрельбы из лука, а персонаж восходит к мифу о богатыре как о метком стрелке: «Эркэтэ күмнд авгдад угав» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 84об.] (Человек, у которого есть большой палец, не одолевал меня еще).

Как пишет С.Ю. Неклюдов, образ восходит к мифу об Эрхий-мэргене («стрелке-большом-пальце»), «иногда также именуемом Тарбаган-мэргэн (~ Тарва-мэргэн «стрелок-сурок») – может быть, самом “мифологическом” из всех персонажей монгольской мифологии. <...> Миф содержит эсхатологический мотив, точнее, мотив несостоявшегося или отложенного конца света <...>» [Неклюдов 2019а, 69–70]. В нем повествуется о стрелке, который выстрелом сбивает лишние солнечные светила, так как их жар губителен для людей. Когда он пытается сбить последнее солнце, вмешивается бог, который отрубает ему палец и превращает его в тарбагана.

Следует отметить, что этим метким стрелком в песне предстает старший богатырь хана *шулмусов*: «Авлңһин хаана нег / Ах-зах баатр – / Ора деерэн / Ор һанцхн нүдтэ / Оңкр Шар баатр» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 92] (Хана Авланги один из старших богатырей – / На макушке / С одним



лишь глазом / Онкор Шара богатырь).

Данная песнь строго выдерживает линию представления противников. Ими являются хтонические существа – *шулмусы* и *мусы*. С.Ю. Неклюдов отмечает, что «в качестве синонима или парного термина к мангасу выступает название демона шулмаса» [Неклюдов 2019b, 110]. Также ученый отмечает, что «в качестве персонажа, заменяющего мангаса или сосуществующего с ним, в калмыцком сказочно-эпическом фольклоре встречается многоголовый, одноглазый демон мус» [Неклюдов 2019b, 110].

Хтоническое происхождение противников подтверждается не только их номинацией, но и их способностями, например, умением множиться: «Чабчад унһасн эмтнь / Хойр, хорвн болад, / Босад йовна ардаснь...» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 91 об.] (Порубленные им существа / Двоились, троились, множились / И следом за ним поднимались).

Противники, в лице хана *шулмусов*, его старшего богатыря одноглазого *муса* Онкор Шара, выступают как персонификация темного начала, противостоящего светлому, в нашем случае светлые – это богатыри во главе с Джангаром, что в целом соответствует главному мифологическому замыслу – борьбе светлого с тьмой, переходу от хаоса к космосу [Мелетинский 2006, 206].

Главные герои данной песни имеют существенный, отличительный признак от героев других песен калмыцкого эпоса. Здесь они обладают каменными телами. В сюжетной линии данный мотив представлен весьма органично и проходит через всю песнь. Так, богатыри Джангара и их противники обладают каменными телами, от которых отскакивают стрелы: «Эвшэлһэд окхла, / Саадгин сумн / Хад чолу туссн мет / Хэңкс гиһэд, / Хэрү бий деернь / Хур, мөндр мет / Асхрдг болна» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 86] (Когда выстрелил, / Стрелы, / Словно в камень попав, зазвенели, / И обратно на него самого, / Словно град с дождем, / Посыпались).

Мотив каменного тела героя стоит в одном семантическом поле с мотивом рождения из скалы – петрогенезом. 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. <...> Часто ребенок рождается после жертвы, принесенной на горе, или жертвы горным духам, или после молитвы на горе; иногда горный дух прямо наделяет супругов сыном» [цит. по: Неклюдов 1984, 91].

Данный мотив в калмыцком эпосе «Джангар» сохранился лишь в песне сказителя Б. Обушинова.

В этой песне верный спутник богатыря, конь, также имеет свою особенность. Богатырский конь наделен сверхспособностями: он превращается в плохонького жеребенка, владеет человеческой речью, преодолевает эпическое пространство в кратчайшие сроки, сверхвынослив. Также богатырский конь – верный друг богатыря, который не оставляет раненого хозяина на поле битвы, если не может сам ему помочь, то призывает на помощь дружину. Но отличительным его признаком становятся крылья. Кры-



латым является Кёке Галзан, конь богатыря Хонгора: «Мөрнь сүл, делэрн живр кеһэд, / Герэн темцэд / Халяд оддг болна» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 92] (Конь, свой хвост и гриву в крылья превратив, / К дому своему полетел).

Образ крылатого коня не характерен для калмыцкого эпоса в целом, но довольно распространен в тюркских эпосах. Например, в узбекском эпосе крылатыми являются Байчибар и Гират, кони Алпамыша и Кероглы. В.М. Жирмунский отмечает, что «в древней сказке, вобравшей в себя элементы мифа, богатырские кони часто бывают крылатыми» [Жирмунский 1958, 30]. По мнению В.Я. Проппа, «крылатый конь, собственно, есть птица-конь <...> а полет героя на коне равнозначен езде на птице. <...> Крылатый конь является переходным образом, от птицы в крылатого коня и обычного коня» [Пропп 2004, 142].

Мотивный фонд песни свидетельствует и о более поздних пластах эпического фона, с привязкой к историческому времени. Например, снаряжение богатыря Хонгора в данной песне аналогично снаряжению героев из ойратских былин. Богатырь Хонгор открывает сундук, из которого поочередно извлекает и надевает верхнее платье, шапку с кисточкой, сапоги, вынимает короткий черный меч, копьё, плетень, завершается процесс тем, что он прикусывает курительную трубку.

В данном описании весьма историчным атрибутом является головной убор с кистью: «Элвң гидг нертэ махлад, / Далвң гидг нертэ зала хадгсн бээн» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 87об.] (На шапку, называемую элвэнг, / Кисть, называемая далванг, пришита).

Это реально существующий отличительный знак калмыков, а изначально ойратов – предков калмыков. Как пишет Э.П. Бакаева, «в 1437 г. ойратский правитель Тогон-тайша ввел специальным указом ношение красной кисти (*улан зала*) ойратами как основного отличия от других народов. Этот символ стал главным маркером этнической специфики: самоназвание калмыков – *улан залага хальмг* – означает “калмыки с красной кистью”, которую пришивали к макушке головного убора; символика данного элемента костюма – огонь как часть солнца на земле» [Бакаева 2010, 149].

Несмотря на присутствие в сюжете песни пласта, отражающего исторические реалии, в целом ее нарратив весьма архаичен, о чем свидетельствует мифологическая логика с ее бинарными оппозициями, свойственная древним системам, и четко определенное хтоническое происхождение противников. В пользу архаичности песни может говорить и ее прозаическая форма, что также характерно для более старых форм. В этом же ключе можно объяснить отсутствие больших описаний, типических мест в данной песне. Весьма интересным является отсутствие в образце напластований из буддийской мифологии и весьма скромное использование титулов иерархических величин, что может говорить об отсутствии какой-либо обработки со стороны записывающих. Следовательно, благодаря стараниям собирателя фольклора донских калмыков И.И. Попова до наших дней дошел столь уникальный образец калмыцкого эпоса «Джангар».



ИСТОЧНИКИ

1. Государственный архив Ростовской области, Ф. 55. Оп. 1, Инв. № 13808.
2. Джангар. Калмыцкий героический эпос. Т. 1–2. М., 1978.
3. Калмыцкий эпос «Джангар» / ред., вступ. ст. и примечания В.А. Закруткина. Ростов-на-Дону, 1940.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. Добуддийские верования калмыков. Элиста, 2003.
2. Бакаева Э.П. Одежда и украшения // Калмыки / отв. ред. Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская. М., 2010. С. 149–186.
3. 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 20.09.2020).
4. Жирмунский В.М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958.
5. Закруткин В.А. К истории изучения «Джангара» // Калмыцкий эпос «Джангар» / ред., вступ. ст. и примечания В. А. Закруткина. Ростов-на-Дону, 1940. С. 6–88.
6. Максимова А.Б., Алмазова Н.С. «Русская филологическая семинария» в Лейпциге в интеллектуальном пространстве России и Германии // Межкультурный диалог в историческом контексте. М., 2003. С. 99–102.
7. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2006.
8. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. М., 1984.
9. (a) Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М., 2019.
10. (b) Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М., 2019.
11. Очерки географии Всевеликого Войска Донского / сост. В.В. Богачев. Новочеркасск, 1919.
12. Очиров У.Б. Расселение и этнический состав в XVIII–XX веках // Калмыки / отв. ред. Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская. М., 2010. С. 47–61.
13. Попов И.И. Донские калмыки-казаки // Очерки географии Всевеликого Войска Донского / сост. В.В. Богачев. Новочеркасск, 1919. С. 284–330.
14. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2004.
15. Птицын А.Н. Русская филологическая семинария в Лейпциге и эмиграция австро-венгерских славян в Россию // Гуманитарные и юридические исследования. 2017. № 1. С. 97–102.
16. Убушиева Д.В. Песня «О битве богатыря Алого Хонгора с Авланги ханом» в записи от Бадмы Обушинова (к вопросам текстологии) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2011. № 1. С. 168–173.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ptitsyn A.N. Russkaya filologicheskaya seminariya v Leyptsige i emigratsiya avstro-vengerskikh slavyan v Rossiyu [The Russian Philological Seminary in Leipzig and the Emigration of Austro-Hungarian Slavs to Russia]. *Gumanitarnyye i yuridicheskiye issledovaniya*, 2017, no. 1. pp. 97–102. (In Russian).
2. Ubushieva D.V. Pesnya “O bitve bogatyrya Alogo Khongora s Avlangi khanom” v zapisi ot Badmy Obushinova (k voprosam tekstologii) [The Song “About the Combat Between the Hero of Scarlet Hongor and Avlangi Khan” in Badma Obushinov Script (Towards the Issues of Textology)]. *Vestnik Kalmytskogo instituta guma-nitarnykh issledovaniy RAN*, 2011, no. 1, pp. 168–173. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakayeva E.P. Odezhda i ukrasheniya [Clothes and Decorations]. *Bakayeva E.P., Zhukovskaya N.L. (eds.). Kalmyki* [The Kalmyks]. Moscow, 2010, pp. 149–186. (In Russian).
4. Maksimova A.B., Almazova N.S. “Russkaya filologicheskaya seminariya” v Leyptsige v intellektual’nom prostranstve Rossii i Germanii [“Russian Philological Seminary” in Leipzig in the Intellectual Space of Russia and Germany]. *Mezhkul’turnyy dialog v istoricheskom kontekste* [An Intercultural Dialogue in a Historical Context]. Moscow, 2003, pp. 99–102. (In Russian).
5. Ochirov U.B. Rasseleniye i etnicheskii sostav v XVIII–XX vekakh [The Settlement and the Ethnic Composition in the 18th – 20th Centuries]. *Bakayeva E.P., Zhukovskaya N.L. (eds.). Kalmyki* [The Kalmyks]. Moscow, 2010, pp. 47–61. (In Russian).
6. Popov I.I. Donskiye kalmyki-kazaki [The Don Kalmyks-Cossacks]. *Bogachev V.V. (comp.). Ocherki geografii Vsevelikogo Voyska Donskogo* [The Essays on the Geography of the All-Great Don Army]. Novocherkassk, 1919, pp. 284–330. (In Russian).
7. Zakrutkin V.A. K istorii izucheniya “Dzhangara” [Towards the History of “Jangar” Studies]. *Zakrutkin V.A. (ed., pref., comments) Kalmytskiy epos “Dzhangar”* [The Kalmyk Epos “Dzhangar”]. Rostov-on-Don, 1940, pp. 6–88. (In Russian).

(Monographs)

8. Bakayeva E.P. *Dobuddiyskiye verovaniya kalmykov* [The Pre-Buddhist Beliefs of the Kalmyks]. Elista, 2003. (In Russian).
9. Bogachev V.V. (comp.). *Ocherki geografii Vsevelikogo Voyska Donskogo* [The Essays on the Geography of the All-Great Don Army]. Novocherkassk, 1919. (In Russian).
10. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, 2006. (In Russian).
11. Neklyudov S.Yu. *Geroicheskiy epос mongol’skikh narodov* [The Heroic Epic of the Mongols]. Moscow, 1984. (In Russian).
12. (a) Neklyudov S.Yu. *Fol’klornyy landshaft Mongolii. Mif i obryad* [The Folk-



lore Landscape of Mongolia. Myths and Rites]. Moscow, 2019. (In Russian).

13. (b) Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyj landschaft Mongolii. Epos knizhnyj i ustnyj* [The Folklore Landscape of Mongolia. The Epos of Life and Truth]. Moscow, 2019. (In Russian).

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

15. Zakrutkin V.A. (ed., pref., comments) *Kalmytskiy epos "Dzhangar"* [The Kalmyk Epos "Dzhang-ar"]. Rostov-on-Don, 1940. (In Russian).

16. Zhirmunskiy V.M. *Epicheskoye tvorchestvo slavyanskikh narodov i problemy sravnitel'nogo izucheniya eposa* [The Epic Creativeness of Slavic Peoples and the Problems of Comparative Studies of the Epos]. Moscow, 1958. (In Russian).

(Electronic Resources)

17. Berezkin Yu.E., Duvakin E.N. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskiy katalog* [The Thematic Classification and Territorial Distribution of Folklore-related Mythological Motifs. An Analytical Catalog]. *Fol'klor i post-fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika* [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]. Available at: URL: <https://ru-thenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 20.09.2020). (In Russian).

Убушиева Данара Владимировна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. 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 Folklore and Literature Studies. Research interests: folklore of the Mongolian people, Mongolian epic tradition, typology and poetics of the epos.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00119



С.В. Мирзаева (Элиста)

РУКОПИСЬ И.И. ПОПОВА «ЗАГАДКИ ДОНСКИХ КАЛМЫКОВ»: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ*

Аннотация. В статье рассматривается рукописный труд исследователя и собирателя калмыцкого фольклора рубежа XIX–XX вв. И.И. Попова «Загадки донских калмыков», включающий 368 текстов. Из них к калмыцкой устной традиции относятся первые 312 загадок, после которых идут бурятские загадки из «Опыта грамматики бурятского языка» М.А. Кастрена. Тексты загадок и отгадок записаны автором на ойратском «ясном письме» и сопровождаются переводом на русский язык. В качестве одной из особенностей рукописи И.И. Попова можно отметить художественное оформление текста, в частности, использование в разделах с текстами на «ясном письме» знака *бирги*, маркирующего начало текста на листе в классическом монгольском и ойратском письме, и декоративных рамок для оформления текста. Анализ рукописи позволяет выделить следующие разделы: титульный лист; предисловие; тексты загадок и отгадок на «ясном письме», которые приводятся с №№ 1 по 328 в отдельных разделах, с №№ 329 по 368 – в одном; бурятские загадки, записанные Ш.-Лх.Б. Базаровым и опубликованные А.Д. Рудневым в «Записках Восточного отделения Императорского Русского археологического общества»; русский перевод загадок и отгадок, которые также с №№ 1 по 326 приводятся в отдельных разделах, с №№ 327 по 368 – в одном; примечания. Сравнение рукописи И.И. Попова с привлекаемыми им материалами по бурятскому фольклору из грамматики М.А. Кастрена и статьи А.Д. Руднева показывает, что он не приводил бурятский текст, а «перекладывал» его на калмыцкий язык. Это в свою очередь свидетельствует о его свободном владении, помимо калмыцкого письменного и разговорного языка, монгольским классическим письмом и разговорными монгольскими языками. Также эти труды помогают датировать рукопись И.И. Попова 1892–1902 гг.

Ключевые слова: калмыцкий фольклор; загадки; донские калмыки; И.И. Попов; инедиты.

S.V. Mirzaeva (Elista)

I.I. Popov's Manuscript Named "The Riddles of the Don Kalmyks": Some Preliminary Notes**

Abstract. The article deals with I.I. Popov's manuscript "The Riddles of the Don Kalmyks", who was a researcher and collector of the Kalmyk folklore at the turn of the

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00287 «Инедиты калмыцкого фольклора из архива И.И. Попова».

** The study was carried out within the framework of the project "The Inédites of the Kalmyk Folklore from I.I. Popov's Archive" (No. 20-012-00287) with the financial support of RFBR.



20th century. The manuscript comprises 368 samples of which first 312 riddles can be attributed to the Kalmyk oral tradition, then followed by the Buryat riddles from the M.A. Castren's "Grammar of the Buryat Language". The texts of riddles and answers are written by author in Oirat *todo bičiq* and followed by Russian translation. One of the special features of I.I. Popov's manuscript is the decoration of the text, in particular, the use of *birga* marking beginning of the text in classical Mongolian and Oirat script in sections with texts in *todo bičiq*, and decorative frames for text decoration. The analysis of the text results in distinguishing the following sections: a title page; preface; texts of riddles and answers in *todo bičiq*, given from No. 1 to 328 in separate sections, from No. 329 to 368 in one section; Buryat riddles, written down by Sh.-Lkh. B. Bazarov and published by A.D. Rudnev in the "Notes of the Oriental Branch of the Russian Emperor's Archaeological Society"; the Russian translation of riddles and answers also given in separate sections from No. 1 to 326, from No. 327 to 368 in one section; notes. The comparison of I.I. Popov's manuscript with M.A. Castren's grammar and A.D. Rudnev's article shows that the collector did not copy the Buryat text, but translated it in Kalmyk. This, in turn, tells about his good knowledge of not only written and colloquial Kalmyk, but also of the Mongolian script and other Mongolian languages. Moreover, these publications help to identify the dates of I.I. Popov's manuscript as being composed in the period between 1892 and 1902.

Key words: Kalmyk folklore; riddles; the Don Kalmyks; I.I. Popov; inédites.

Загадки, наряду с пословицами, поговорками, сказками, устными преданиями и другими видами народного творчества, выступили объектом собирания для исследователя калмыцкого фольклора рубежа XIX–XX вв. И.И. Попова, имя которого, к сожалению, известно лишь узкому кругу специалистов. Его научное наследие, сохранившееся в семи рукописных тетрадях, практически не введено в научный оборот (за исключением песни эпоса «Джангар», опубликованной В.А. Закруткиным [Калмыцкий эпос 1940], и отдельных образцов пословиц [Горяева 2012], сказок [Хальмг туульс 1961; Убушиева 2017] и преданий [Убушиева 2019]) и, несомненно, заслуживает публикации. В статье «Иван Попов – собиратель калмыцкого фольклора» П.Э. Алексеева отмечает глубокие познания И.И. Попова в востоковедении, а также владение им в совершенстве письменным и разговорным калмыцким языком [Алексеева 2010, 77–79]. Интерес к собиранию калмыцкого фольклора появился у него после знакомства с «Калмыцкой хрестоматией для чтения» А.М. Позднеева, в которую с другими текстами вошло несколько сказок [Алексеева 2010, 78].

В одну из тетрадей И.И. Попова под названием «Загадки донских калмыков» вошли тексты 368 образцов, записанные автором на ойратском «ясном письме», созданном в первой половине XVII в. Зая-пандитой Намкай Джамцо на основе монгольской графики, и сопровождаемые переводом на русский язык. К собственно калмыцкой традиции можно отнести первые 312 загадок, после которых И.И. Попов приводит аналогичные материалы по бурятскому фольклору. Данная статья посвящена описанию рукописного труда И.И. Попова «Загадки донских калмыков» и краткой

характеристике записанных им фольклорных образцов.

Рукопись хранится в Государственном архиве Ростовской области (далее – ГАРО) под № 13807. Тетрадь в темно-зеленой обложке в твердом переплете состоит из 69 листов с текстом на «ясном письме» по 12–13 строк (на первом листе каждого раздела 8–10 строк), с русским – по 27–28 строк (на первом листе каждого раздела 17–24 строки) на листе. На обложке указано название «Загадки донских калмык. В подлинном тексте и переводе собрал и записал И.И. Попов. 1892 г. Из фондов Архивного Отдела УНКВД РО» с инвентарным номером 13807 в верхнем правом углу. Титульный лист рукописи на «ясном письме» с указанием авторства – *Buzabai xalimaγuudiyin tayilyatai tuulisiyin bičiq: ivan ivanoviči popov bičibe bi* («Запись загадок калмыков-бузавов. Записал Иван Иванович Попов») – написан красными чернилами и заключен в черную рамку над русским названием «Загадки донских калмык. В подлинном тексте и перевод. Собрал и записал И.И. Попов», записанным черными чернилами. Ниже проставлена дата – 1892 г.; за пределами основной рамки в нижней части листа указано также место записи – «Собственный зимовник на земле Донского коннезаводства. Балка Средняя Аюла». В нижней части листа имеются также штампы Черноморского краевого архивного управления (Ростов-на-Дону) и научно-справочной библиотеки Госархива УНКВД РО с указанием инвентарного номера 13807, в левом верхнем углу стоит шифр 398.5 П-58.

Пагинация листов двойная: авторская постраничная нумерация с использованием римских (в предисловии) и арабских цифр проставлена в верхней части листа по центру, дополнительная машинописная нумерация проставлена, вероятно, работниками архива римскими цифрами в верхнем правом углу по листу (нумерация оборотной стороны листа проставлена карандашом как 1об., 2об. и т.д.), начиная с титульного листа.

Рукопись И.И. Попова не лишена художественного оформления: в первую очередь стоит отметить использование в разделах с текстами на «ясном письме» знака *бирги*, маркирующего начало текста на листе в классическом монгольском и ойратском письме, что свидетельствует о знании автором письменной традиции монголоязычных народов. На титульном листе в декоративных целях внутри основной двойной рамки прорисовано несколько дополнительных рамок с использованием голубого, красного и черного цветов. Практически по всей тетради текст на странице заключен в двойную рамку (внешний контур черного цвета, внутренний – красного), за исключением предисловия, где текст оформлен в одинарной рамке красного цвета. Подобное обрамление текста также можно рассматривать как стремление И.И. Попова следовать традиционному стилю оформления ойратских письменных сочинений. Нумерация загадок и отгадок отмечена автором красными чернилами, сам текст написан черными чернилами. Названия разделов, как правило, выделены красными чернилами и заключены в отдельную рамку по центру страницы, а также иногда сопровождаются декоративными элементами.



Отдельно стоит сказать об особенностях почерка исследователя, в частности, о своеобразной манере написания согласных *т, д, х*, гласной *е*, которая в ряде случаев вызывала затруднения в прочтении текста. Именно в силу специфики почерка весьма сложной задачей представляется переложение на современную графику раздела примечаний, который составляет практически половину труда И.И. Попова. В этом разделе во многих случаях представлена кириллическая транскрипция калмыцкого текста загадок с использованием дополнительных знаков, которая может представлять большой интерес для лингвистов, поскольку она отражает звучание живой речи донских калмыков начала XX в.

Далее перейдем к описанию содержательной части. Сам И.И. Попов приводит оглавление после предисловия с указанием следующих разделов:

1. Калмыцкий текст;
2. Русский перевод;
3. Примечания.

Вероятно, оно представляет собой первоначальный «рабочий» вариант 1892 г., поскольку в нем отражена лишь общая структура рукописи. Анализ позволяет выделить следующие структурные элементы:

1. Титульный лист с заглавием;
2. «Предисловие» – I–IX (л. 1–6) (поскольку в рукописи двойная пагинация: вначале дается авторская нумерация, а в скобках – машинописная, проставленная работниками архива);
3. Тексты загадок на «ясном письме» без заглавия автора (№№ 1–328) – 1–15 (с. 16 отсутствует) (л. 7–14);
4. Тексты отгадок на «ясном письме» без заглавия автора (№№ 1–328) – 17–26 (л. 14об–19об);
5. Тексты загадок вместе с отгадками (№№ 329–368) – 26–28 (л. 19об–20об);
6. «Образцы монгольского народного творчества. Загадки Базарова» (Записки Императорского Русского Археологического Общества. Том XIV. Вып. IV) – 29–30 (с. 31–32 отсутствуют) (л. 21–21об);
7. «Загадки» (русский перевод загадок №№ 1–326) – 33–47 (л. 23–30);
8. «Отгадки» (русский перевод отгадок №№ 1–326) – 49–59 (л. 31–35об);
9. Продолжение перевода загадок вместе с отгадками (№№ 327–368 / 378 (в калмыцком тексте и русском переводе количество загадок разнятся) – 59–62 (л. 36–37об);
10. «Примечания» – 65–126 (л. 39–69об).

Как видно из структуры текста, И.И. Попов включил в рукопись дополнительный материал по бурятским загадкам из двух академических изданий – «Опыта грамматики бурятского языка» М.А. Кастрена [Castren 1857] и 14-го тома «Записок Восточного отделения Императорского Русского Археологического общества» (далее – ЗВОРАО) [Руднев 1902]. С №№ 313 по 363 И.И. Попов приводит загадки селенгинских бурят, «со-



общенные Кастрену ламою Галсаном Гомбоевым и имеющиеся в грамматике “Versuch einer Buryatischen Sprachlehre” (“Опыт грамматики бурятского языка”. – С.М.)» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 30]. В примечаниях автор указывает, что выписал эту книгу в 1900 г., а также приводит перевод небольшого введения М.А. Кастрена, предваряющего фольклорные тексты [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 66]. Последующие образцы №№ 364–378 никак не обозначены в рукописи: возможно, это дополнения к калмыцким загадкам. Начиная с № 369 калмыцкий текст отсутствует.

Из 60 загадок, опубликованных в грамматике бурятского языка М.А. Кастрена, И.И. Попов приводит тексты 48 образцов: отсутствуют №№ 21, 23, 24, 32, 34, 39–43, 52, 59, 60; загадка № 8 имеет два варианта, которые приведены И.И. Поповым как отдельные образцы (№№ 320 и 321); № 349 рукописи И.И. Попова (*kökö yamā amγoljīn čirēd xurdulba* ‘Голубая коза скакала, волоча аркан?’ – *tayilya ni: utasutai züün* ‘иголка’) отсутствует в загадках Г. Гомбоева. Последовательность бурятских загадок из «Опыта грамматики...» в записи И.И. Попова в некоторых случаях нарушена, например, загадка № 25 (в записи И.И. Попова № 343) стоит между №№ 31 и 33 (в записи И.И. Попова №№ 342 и 344 соответственно).

Интересно отметить, что И.И. Попов приводит загадки из издания М.А. Кастрена не в бурятском звучании, а «перекладывает» их на калмыцкий язык, заменяя бурятские слова калмыцкими синонимами. Приведем примеры некоторых случаев проведенной им лексической замены в следующем порядке: вначале – пример из «Опыта грамматики бурятского языка» М.А. Кастрена, затем – образец из рукописи И.И. Попова, после чего следует перевод загадки на русский язык, выполненный И.И. Поповым. Нумерация загадок соответствует авторской. Кроме того, в приводимых текстах здесь и далее сохранены авторская орфография и пунктуация.

5. *uγlō durbō, edur dunda xojir, udeši gurba – xuy* [Castren 1857, 229].

317. *örtē dōrbōn: ödör dundā xoyor asxan-du yurban* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 14] // *tayilya ni: küün* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 19 об].

317. Ранним утром – четверо, среди дня двое, вечером трое? [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 30] // Человек [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 35об].

13. *jabugu uge bolōt xyltē, nisxu uge bolōt dalitē – niryni jasu* [Castren 1857, 230].

326. *yabudaq ügei bolba čigi költei: nisdeq ügei bolba čigi jīgertei* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 14] // *tayilya ni: nuryni yasun* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 19об].

326. Хотя и не ходит, а с ногами, хоть не летает, а с крыльями? [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 30] // Позвонки (спинные) [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 36].

17. *urdās jirsin durbun xuni, xojirne daxutai, xojirne daxu uge – ebur čike* [Castren 1857, 230].

330. *ömönö zügēse ireqsen dōrbōn küün ni: xoyor-ni daxatai: xoyor-ni daxu ügei* // *tayilya ni: ödör čiken xoyor* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 19об].

330. С южной (и передней) стороны пришли четыре человека, двое из них в



ергаках (даха) – двое без ергаков? // Пога, уши [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 36].

18. *xoito uîrin xulusu saixan, urda nûrin deresu saixan – morini del suł* [Castren 1857, 230].

331. *arudagi zügēse zügīyin xulusun ni saixan: ömönökö zügīyin öböşön или: zegasün-ni saixan* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 19о6–20] // *tayilya ni: mörinei del süül xoyor* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 20].

331. Камыш задней стороны (севера) прекрасен, чаком передней стороны (юга) прекрасен? // Конские грива и хвост [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 36].

22. *nojone böldö xonoba – noxoi* [Castren 1857, 230].

334. *noyon zarca-du xonoba // tayilya ni: noxoi* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 20].

334. Нойон ночевал у работника? // Собака [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 36].

Примеры демонстрируют синонимичные пары разных в бурятском и калмыцком языках слов: *үглөө / өрлэ* ‘утро’, *үдэиэ / асхн* ‘вечер’, *дали / живр* ‘крыло’, *урда / өмн* ‘передняя сторона’, *хойноо / ард* ‘задняя сторона’, *боол / зарц* ‘слуга’.

В двух случаях замена лексем (звукоподражательных слов) привела к полному изменению текста оригинала:

23. *xoŋ xoŋ dûtê, xonduloi dêre xotogotê // noxoi* [Castren 1857, 230].

335. *bara bara duutai xondoŋor dere nurŋütai // tayilya ni: noxoi* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 20].

335. С голосом: гав, гав с ножом на загнутости? // Собака [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 36].

24. *buŋ buŋ guideltê, bužir bužir cogondoi // tûlai* [Castren 1857, 231].

336. *küŋ küŋ kündeltei baqdayigêd baqdayigêd ɣaraidalyatai // tayilya ni: tuulai* [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 20].

336. (нрзб) ... скок, скок, прыгает он согнувшись, согнувшись? // Заяц [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Л. 36].

К загадке № 14 (в нумерации И.И. Попова № 327) – *ödör-tü gertēn södü ɣazā* ‘Днем внутри дома, а ночью снаружи?’ – И.И. Попов дает другую отгадку – *köl* ‘нога’, в то время как в грамматике М.А. Кастрена дается отгадка *gar* ‘рука’ [Castren 1857, 230].

В отдельный раздел И.И. Поповым вынесены образцы загадок из статьи А.Д. Руднева «Образцы монгольского народного творчества», опубликованного «монгольский текст и русский перевод загадок, собранных Ш.-Лх. Баз. Базаровым среди баргу- и агинских бурят, а также отчасти в хошунах Узумчин и Ару-Хорчин летом 1899 г., в экспедиции Гр. Ник. Потанина» [Руднев 1902, 92]. Указанная статья включает 81 загадку и 21 образец числовых загадок на классическом монгольском письме, сопровождаемые русским переводом. В конце статьи А.Д. Руднев приводит выдержку из письма Г.Н. Потанина С.Ф. Ольденбургу, где сообщаются сведения о соби-



рателе: «Шойж. Лх. Базарович – бурят, уроженец Агинской степи, учился в Иркутской учительской семинарии, но не кончил курса; по вероисповеданию буддист. Занятия в школе навели его на мысль составить бурятскую азбуку для обучения звуковым способом в роде “Родного слова” Ушинского, и в этих видах у него явилось намерение собирать сказки, загадки и пословицы» [Руднев 1902, 106]. В рукописи И.И. Попова в переложении на калмыцкий язык представлены первые двадцать две загадки из статьи А.Д. Руднева. Приведем первые пять загадок в следующем порядке – текст загадки из «Образцов монгольского народного творчества», текст И.И. Попова (знак звездочки стоит в тех случаях, когда И.И. Поповым проставлен знак долготы над гласным звуком, но в символах программы «Word» такое начертание отсутствует), русский перевод загадки из «Образцов монгольского народного творчества»:

1. *qorin qonin qolboɣatai: qotoŋor boro uɣaɣatai: sidün ba kelen* [Руднев 1902, 92].

Хөрин хөн холбәта, Хотхор боро ујаәта. Шүдүн кәлэн хојор.

Двадцать овец связаны, сивая лошадь (сивко) с седлистой спиной привязана. – Зубы и язык [Руднев 1902, 98].

2. *üci tücü qoyar noçuldaldun: tegün-ü qoyurumda bayırsan ebügen qabar ulay-ilqana: kete-ber ɣal ɣarɣaqu* [Руднев 1902, 92]

*Оцо-Тоцо хојор нолдонә, тү*ни хөрунда байксан өвгөнә* хамур-ни үләгад однә. Кәтәр гал гаргәху.*

Оцо и Тоцо схватываются, а старик промеж них нос раскаляет докрасна. – Добывание огня посредством огнива [Руднев 1902, 98].

3. *abai beyile-yin qatun arban qoyar dayaɣul-tai: nigen mönggün qalbay-a-tai: ebčigün* [Руднев 1902, 92].

*Аба-Бәйләйн хатун арбан хојор даху*лтә, нәги мөнгүн ухурта? Öвиүн.*

Супруга Абай бәйлә с 12 приближенными с одной серебряной ложкою. – Грудная кость с ребрами [Руднев 1902, 98].

4. *qamıɣ amıtan-u gedesün urida bayıqu-da jingɣar jına-yin gedesün qoyina: kü-tün-ü bulking* [Руднев 1902, 92].

хамук амитани гэсун өмөнө байху-дән Джингир Джинийн гэсүн-ин арүда. Күмүни бульчинга.

Тогда как у всех одушевленных существ брюхо спереди, у Цангар-хана оно сзади. – Икры на ногах [Руднев 1902, 98].

5. *qoyina-aça iregsen qanbuva: qoyar čiki tatan: doɣulyan nidütü: tögös segül-tü: dataru* [Руднев 1902, 92].

*Ардын үзүгә*сэ ирсын хамбо нь хојор чикән-ни дәльдэнг хоргольджин нүдүтә, тогос шувун сү*лтә*? Дамару.*

Хамбо, пришедший с севера: оба уха растопырены (вернее, отвисли); с свинцовыми глазами и павлиньим хвостом. – Дамару (буддийский ритуальный барабанчик. – С.М.) [Руднев 1902, 98].

Привлечение И.И. Поповым современных ему научных работ по фоль-



клору других монгольских народов говорит об исследовательском характере его материалов. Кроме того, эти статьи помогают датировать его рукопись более поздним периодом, чем 1892 г., указанный в предисловии. Можно предположить, что основная часть труда (калмыцкий текст загадок вместе с русским переводом) была составлена в 1892 г. и ближайшие годы, после чего работа была продолжена спустя 10 лет, в 1902 г., когда автор имел в распоряжении грамматику М.А. Кастрена и указанный том ЗВОРАО.

Поскольку объем статьи ограничен, мы не сможем подробно рассмотреть тематический состав, художественные средства и другие особенности образцов загадок, представленных в тетради И.И. Попова, что составит предмет исследования отдельной статьи. Мы дадим лишь их общую тематическую классификацию с опорой на одну из последних и, очевидно, наиболее полных коллекций калмыцких загадок, представленную в работе Б.Х. Тодаевой «Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая» [Пословицы, поговорки и загадки... 2007], и опишем основные их особенности. В списке ниже представлена классификация образцов загадок с указанием их количества в том или ином разделе:

- Человек, части тела – 51
- Ум, разум, мысль – 4
- Сон – 2
- Книга, сочинения; письмо – 7
- Музыкальные инструменты, игры – 6
- Украшения – 9
- Свеча, лампадка; ритуальные предметы – 5
- Тень – 2
- Ружье; другие виды оружия* – 4
- Рукоделие – 9
- Предметы упряжи – 5
- Орудия труда; механизмы, транспорт – 13
- Названия отдельных предметов – 2
- Огонь, пожар – 4
- Атмосферные явления – 6
- Небесные светила; небо, земля – 9
- Вода, водоем – 3
- Промежуток времени – 2
- Юрта, ее части и убранство – 38
- Посуда – 10
- Одежда – 6
- Пища – 8
- Табак, водка – 12
- Животные – 42
- Насекомые, пресмыкающиеся – 11
- Птицы – 7



Растения – 27

Триады – 8

Давая общую характеристику записанных И.И. Поповым образцов, отметим несколько особенностей: в отдельных случаях нарушена последовательность нумерации загадок и отгадок (№№ 18–19, 91–95, 173–175, 223–225); отсутствуют переводы (у загадок №№ 71, 72, 78, 138, 140, 198, 247, 256, 301, отгадок №№ 181, 249, 282); некоторые образцы представляют собой повторы (№№ 123 / 302, 122 / 227, 132 / 214, 109 / 193, 198 / 219). Загадки №№ 157 и 223 имеют практически одинаковые написание и перевод – 157. *üküür dotortai: modun yadartai* ('Снутри корова, в по наружи его дерево?') / 223. *modon yadartai: üküür dotortai* ('Снаружи дерево, а внутри скотина?'), но разные отгадки – 157. *tayilya ni čiken* ('[Отгадка] – уxo') / 223. *tayilya ni: čigētei arxad* ('[Отгадка] – кадушка с арьяном (кисломолочный напиток. – С.М.)').

195 образцов из рукописи И.И. Попова имеют аналоги в книге «Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая», которые в калмыцком тексте совпадают полностью или имеют незначительные различия. Ниже приведем несколько примеров. Мы даем лишь авторскую нумерацию образцов без указания страниц, поскольку разные части загадки (текст загадки на «ясном письме» и русский перевод, текст отгадки на «ясном письме» и русский перевод) располагаются в соответствующих разделах и указание в каждом отдельном случае номеров страниц, на наш взгляд, сделает текст излишне громоздким:

55. *šēdegiyin aman nosutai: šamšādagiin aman tosutai* 'рот насильно писающего в шерсти, а рот плямкающего – в масле' // *tayilya ni: tuyuul köküülxü* 'телок сосет мать'.

Шимдгин амн нооста, шамшадгин амн тоста 'у той, которую сосут, морда в шерсти, у того, который сосет, причмокивая, рот в масле' // *туһл көкүлх* 'подпущать теленка к матке' [Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 764].

23. *ködögiyin kökō boro ajirya incayaqlan: yerembeliyin yeren yisün güün delengnetei* 'как заржет полевой голубовато-серый жеребец, наполнится молоком вымя у девяности девяти Йэрэмбэлинских кобыл?' // *tayilya ni: geliü-dü yarxu: tebke xara üülen cuqlurxi* 'как загремит гром – собираются тучи'.

Көк бор ажрһ иңцэхлэ, йиртмэжин йирн йисн гүн уңһлэж 'когда темно-серый жеребец заржал, девяности девять вселенских кобыл ожеребились' // *Ohmphy du harx, хур орх* 'гром гремит, дождь идет' [Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 711].

30. *gerēr düreng emegeüüdiyin хоšnogiyini nōsutai* 'полна кибитка старух с обросшими волосами задами?' // *tayilya ni: unini büčis* 'унины с завязками'.

Герэр дүүрң эмгдин гижэг нооста 'у старух, заполнивших юрту, затылки волосаты' // *уһна салдрһ* 'ременные застежки у жердей юрты' [Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 726].

194. *derese ireqsen denji noyon dörbön sayixan tüšimeltei* 'сверху пришедший



князь Дэнджэ с четырьмя прекрасными министрами?» // *tayilya ni: xaisun tulya xoyor* ‘котел и треножник’.

Дээрэс ирсн Денжэ залу дөрвн сээхн түшмлтэ ‘у прибывшего сверху юноши Денджа четыре красивых сановника’ // *хээсн, тулн* ‘котел, таган с четырьмя ножками’ [Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 733].

5. *orčilang-du yurban yuuman xaranguu* ‘что самое земное (мрачное) в этом мире или: какие три вещи самые темные (мрачные) в этом мире?’ // *tayilya ni xöni ügei xoton xaranguu: zula ügei örgö xaranguu: nom ügei manjiyin cēji xaranguu* ‘мрачен хутун – без овец, мрачна-темна кибитка без лампы, мрачна грудь манджика без учения закона’.

Гурвн харңу ‘три темных, мрачных’ // *хөн уга хотн харңу, шам уга өргэ харңу, ном уга күүнэ чееж харңу* ‘Мрачен хотон, в котором нет овец, темен дом, в котором нет лампы, темна душа человека, который не знает грамоты’ [Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 817].

2. *orčilang-du yurban yuuman dutuu* ‘каких трех вещей недостает (нет) в мире?’ // *dalai-du büliür dutuu: tenggeri-tu baxana dutuu: yazāda dalai-du büse dutuu* ‘в море нет (недостает) толкача (мутовки), в небе нет столба (подпорки), во внешнем океане нет пояса (границ)’.

Гурвн дуту ‘Три того, чего не достает’ // *Теңгерт бахн дуту, далад хавхг дуту, делкэд бүслүр дуту* ‘Небу – опоры (подпорки), океану – крышки, вселенной – обруча’ [Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 807].

Ниже мы хотим привести несколько образцов из 117 загадок, не обнаруженных в труде Б.Х. Тодаевой:

25. *altai tēmiyin aduun ni arban mingyan kürkülē: xongyorbā gedeq yol zayāyar yarxi* ‘как достигнет (числом) до десяти тысяч табун «Алтан-Тээми», делается (образуется) сама собой (нрзб) река «Хонгорва»’ // *tayilya ni: nige otoq arban mingyan kürkülē: birman uxatai küün törökü* ‘[отгадка] – как дойдет оток (своим числом) до десяти тысяч, родится в нем умный, мудрый человек’;

57. *tarbayānā ni tataji: kürnei ni kücejī: oroi dērēn töš tögörög* ‘суслик потянул, хорек догнал и сделает наверху кругло-прекругло?’ // *tayilya ni: ger barixu* ‘[отгадка] – строить кибитку’;

68. *jayinggis tamuyin yoröltu: jiran morun orāldaji* ‘на дне бездонной пропасти запуталось шестьдесят лошадей?’ // *tayilya ni: küüni uxān* ‘[отгадка] – мысли человека’;

81. *boqco-du boroqčid* ‘на чемоданчике серые кобылы?’ // *tayilya ni: sörmöskö* ‘[отгадка] – ресницы’;

103. *mingyan xucu meter meter geji: meteriyin ulān xucu xotor xotor geji* ‘тысяча баранов перекачиваются на ходу, а самый из более перекачивающихся баран перекачивается-переваливается’ // *tayilya ni: erkin bumba xoyor* ‘[отгадка] – четки и сосуд для аршана’;

108. *yal-du yatiyabā: yaliyin köbödü murčuxas* ‘в огне Гатява, а краях огня мурчучасы?’ // *tayilya ni: yaldu buluqsan yuyir: yaliyin köbödü suuqsan küüked* ‘[отгадка] – тесто для жарения запрятанное под огонь, а сидящие в ожидании, пока она

испечется, ребяташки’;

148. *ürüün bosōd zayasuni toloyoi xuuxulaji* ‘встал утром и осмолил рыбью голову?’ // *tayilya ni: yanza-du yal kekü* ‘[отгадка] – зажечь трубку’;

238. *dēresē ireqsen denjē noyon jirin xoyor joldōčitai* ‘сверху прибывший князь Дэнджэ с 62 кучерами?’ // *tayilya ni: burxu bičiq* ‘[отгадка] – божественная книга’;

291. *keredei meredei xoyor nōldoji: kermin zaxa-du xayacuulnai bi gekülērēn orōi-dān custai yarči* ‘двое Кэрэдэ и Мэрэдэ боролись, когда я хотел их разнять, {на краю черкаски} из их голов вышло кровавое?’ // *tayilya ni: kete cakixu: ulu dēre yal tusād omolyāxula oroi-dān cusutai-ni tere mön* ‘[отгадка] – рубить кресалом; как упадет на трут огонь и разжегся – это и есть то, что выходит кровавое из головы’;

305. *berke yoloyin ekin-dü bere kümüni yasun* ‘на истоках балки Бэрка кости молодилы?’ // *tayilya ni: tarbusiyin yasun* ‘[отгадка] – арбузные семечки’.

Рукопись И.И. Попова «Загадки донских калмыков» представляет собой исследовательский труд, который свидетельствует о высоком уровне его академического образования и свободном владении им не только калмыцким языком, как пишет П.А. Алексеева, но и другими монгольскими языками в разговорной и письменной форме. Анализ рукописи позволяет предположить, что перед нами «рабочие», черновые материалы автора, которые отражают этапы его работы с 1892 по 1902 г. Прежде всего, вероятно, было написано предисловие, датированное 29 марта 1892 г. Основной корпус загадок с №№ 1 по 328, записанный И.И. Поповым, дополнен образцами №№ 328–378, которые вместе с отгадками вошли в другой раздел, возможно, из-за отсутствия свободных листов в тетради. Поскольку с № 313 начинаются загадки из грамматики М.А. Кастрена, которая, по свидетельству самого И.И. Попова, поступила к нему в 1900 г., можно сделать вывод, что работа над корпусом загадок продолжалась вплоть до этого года. Записанная И.И. Поповым коллекция загадок, которую можно определить как одну из наиболее ранних из сохранившихся до настоящего времени, имеет особую ценность. В данной статье мы попытались дать краткое описание рукописного труда И.И. Попова как в плане оформления, так и содержания. Несомненно, в дальнейшем требуется более детальный анализ специфики содержащихся в нем образцов загадок, их тематического состава, системы художественных средств и пр.

ИСТОЧНИКИ

1. ГАРО – Государственный архив Ростовской области. Ф. 55. Оп. 1. Инв. № 13807.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева П.Э. Иван Попов – собиратель калмыцкого фольклора // Алексеева П.Э. О людях и времени. Элиста, 2010. С. 77–79.

2. Горяева Б.Б. Калмыцкие пословицы и поговорки в записи И.И. Попова //



Давид Кугультинов – поэт, философ, гражданин: материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 90-летию со дня рождения поэта (г. Элиста, 11–12 апреля 2012 г.). Элиста, 2012. С. 89–92.

3. Калмыцкий эпос «Джангар» / ред., вступ. ст., примеч. В.А. Закруткина. Ростов-на-Дону, 1940.

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

5. Руднев А.Д. Образцы монгольского народного творчества // Записки Восточного отделения Императорского Русского археологического общества. Т. 14. СПб., 1902. С. 92–106.

6. Убушиева Д.В. Кумулятивные образцы в коллекции сказок И.И. Попова // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований Российской академии наук. 2017. № 3. С. 139–151.

7. Убушиева Д.В. Предания донских калмыков в фонде И.И. Попова // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. Т. 2. № 3. С. 122–135.

8. Хальмг туулс. 1-гч боть / нээрүлж, барт белдснь Б.Б. Сангаджиева, Л.С. Сангаев. Элст, 1961.

9. Castren M.A. M. Alexander Castren's Versuch Einer Burjätischen Sprachlehre: Nebst Kurzem Wörterverzeichnis. St. Petersburg, 1857.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ubushieva D.V. Kumulyativnyye obraztsy v kollektzii skazok I.I. Popova [The Cumulative Samples in I.I. Popov's Collection of Fairy Tales]. *Vestnik Kalmytskogo instituta humanitarnykh issledovaniy Rossiyskoy akademii nauk*, 2017, no. 3, pp. 139–151. (In Russian).

2. Ubushieva, D.V. Predaniya donskikh kalmykov v fonde I. I. Popova [The Legends of the Don Kalmyks in the Archives of I. I. Popov], *Fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, vol. 2, no. 3, pp. 122–135. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Alekseyeva P.E. Ivan Popov – sobiratel' kalmytskogo fol'klora [Ivan Popov – a Collector of the Kalmyk Folklore]. *Alekseyeva P.E. O lyudyakh i vremeni* [On People and Time]. Elista, 2010, pp. 77–79. (In Russian).

4. Goryayeva B.B. Kalmytskiye poslovitsy i pogovorki v zapisi I.I. Popova [The Kalmyk Proverbs and Sayings Recorded by I.I. Popov]. *David Kugul'tinov – poet, filosof, grazhdanin: materialy Vseros. nauch. konf., posvyashch. 90-letiyu so dnya rozhdeniya poeta (g. Elista, 11–12 aprelya 2012 g.)* [David Kugultinov: The Poet, Philosopher, Citizen: The Proceedings of the Russian Scientific Conference Devoted to His 90th Anniversary (Elista, 11–12 April 2012)]. Elista, 2012, pp. 89–92. (In Russian).

5. Rudnev A.D. Obraztsy mongol'skogo narodnogo tvorchestva [The Samples of the Mongolian Folk Literature]. *Zapiski Vostochnogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo arkheologicheskogo obshchestva* [The Papers of the Oriental Branch of the



Russian Emperor's Archaeological Society]. Vol. 14. St. Petersburg, 1902, p. 92–106. (In Russian).

(Monographs)

6. Castren M.A. M. *Alexander Castren's Versuch Einer Burjätischen Sprachlehre: Nebst Kurzem Wörterverzeichnis*. St. Petersburg, 1857. (In German).

7. Todayeva B.Kh. (comp., transl.). *Poslovitsy, pogovorki i zagadki kalmykov Rossii i oyratov Kitaya* [The Proverbs, Sayings and Riddles of the Kalmyks of Russia and the Oirats of China]. Elista, 2007. (In Russian).

8. Zakrutkin V.A. (ed., pref., comments) *Kalmytskiy epos "Dzhangar"* [The Kalmyk Epos "Dzhangar"]. Rostov-on-Don, 1940. (In Russian).

Мирзаева Саглара Викторовна, Калмыцкий научный центр РАН.

Научный сотрудник. Научные интересы: буддийская литература, тибето-монгольский буддизм, монгольские и ойратские переводы, фольклор монгольских народов.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Saglara V. Mirzaeva, Kalmyk Scientific center of the RAS.

Research associate. Research interests: Buddhist literature, Tibetan-Mongolian Buddhism, Mongolian and Oirat translations, Mongolian folklore.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Р.М. Ханинова (Элиста)

**ЛИТЕРАТУРА КАЛМЫЦКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
(СБОРНИК СТИХОТВОРЕНИЙ ГАРИ МУШАЕВА
«СТЕПНОЙ ВЕТЕР»)***

Аннотация. В статье рассмотрен сборник стихотворений «Теегин салькн» («Степной ветер», 1995) Гари Мушаева (1925–1966), представителя литературы калмыцкого зарубежья. Особенность этого издания заключается в том, что оно является одновременно дебютным и посмертным, подготовленным составителем – калмыцким поэтом Егором Буджаловым. При жизни автора его произведения не публиковались, не переводились. Возвращение на родину состоялось в 1993 году: на страницах журнала «Теегин герл» («Свет в степи») напечатана небольшая стихотворная подборка поэта на калмыцком языке с предисловием Е. Буджалова. Сборник «Теегин салькн», изданный на спонсорские средства земляков, не был объектом и предметом исследования, как и творчество Г. Мушаева. С одной стороны, ранее это было обусловлено территорией замалчивания отечественной литературы зарубежья, позже, видимо, – единичным фактом существования сборника как небольшого художественного наследия поэта-эмигранта, угнанного юношей в Германию во время Великой Отечественной войны. Краткое предисловие Буджалова, известное в журнальном варианте, в книжном издании не дает представления об объеме произведений Мушаева в семейном архиве, не объясняет принцип структурирования сборника составителем, лишь объясняет отсутствие редакторского вмешательства в избранные тексты автора. Сборник включает стихи, песни и благопожелания, разделенные на три части. Всего 41 произведение, в том числе авторский перевод на русский язык стихотворения «Теегин салькн». Заголовочно-финальный комплекс отличается, во-первых, именованием издания стихотворением, ставшим начальным в составе сборника, во-вторых, датированием большей части стихотворений, отсутствием эпитафий, подзаголовков (единичное указание на жанр песни), места создания (единичный случай указания). Хронологический диапазон произведений – с 1945 по 1952 годы. Историко-литературный и сравнительно-сопоставительный методы способствуют достижению цели – изучить поэтику стихотворного сборника Мушаева в аспекте литературы калмыцкого зарубежья. Характерная особенность данного издания в том, что в нем нет политического, идеологического ракурса, исторических реалий, минимум автобиографических деталей (Великая Отечественная война, эмиграция, Германия, лагерь для перемещенных лиц, семья, актерские роли в кино). Основной лейтмотив сборника – ностальгия. Очевидна связь Мушаева-поэта с фольклором, традицией калмыцкого стихосложения.

Ключевые слова: литература калмыцкого зарубежья; дебютный и посмерт-

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регист-рационный номер АААА-А19-119011490036-1).

ный поэтический сборник; поэт-эмигрант; поэтика; тема родины; традиция; национальное стихосложение; перевод.

R.M. Khaninova (Elista)

**The Literature of the Kalmyks Abroad
(Gary Mushaev's Collection of Poems "Steppe Wind")****

Abstract. The article considers the collection of poems "Teegin salkn" ("Steppe wind", 1995) by Gary Mushaev (1925–1966), a representative of the literature of the Kalmyks abroad. The peculiarity of this publication is that it is both debut and posthumous, prepared by the compiler himself, the Kalmyk poet Yegor Budzhalov. In the author's lifetime, his works were neither published nor translated. His return to his homeland took place in 1993: the magazine "Teegin girl" ("Light in the Steppe") printed a small selection of his poems in the Kalmyk language with a Preface by E. Budzhalov. The collection "Teegin salkn", published with the sponsorship of fellow countrymen, was not the object and subject of research, as well as the work by G. Mushaev. On the one hand, this was predetermined by the silencing of the domestic literature abroad, and later, apparently, by the very fact of the collection's existence as a small artistic legacy of an emigrant poet stolen by a young man into Germany during the Great Patriotic War. Budzhalov's short "Preface", known in the magazine version, in the book edition does not give an idea of the volume of Mushaev's works in the family archive, does not explain the principle of structuring the collection by the compiler, only explains the lack of editorial intervention in the author's selected texts. The collection includes poems, songs and well-wishing, and is divided into three parts. The total number of 41, including the author's translation of the poem "Teegin salkn" into the Russian language. The title-final complex differs, firstly, by naming the publication as a poem that became the initial part of the collection, and secondly, by dating most of the poems, the absence of epigraphs, dedications, subheadings (a single indication of the genre of the song), and the place of creation (a single case of indication). The chronological range of works is from 1945 to 1952. The historical, literary and comparative method helps to achieve the goal of studying the poetics of Mushaev's collection of poems in the aspect of the literature of the Kalmyks abroad. A characteristic feature of this publication is that it has no political or ideological perspective, historical realities, and a minimum of autobiographical details (the Great Patriotic War, emigration, Germany, a camp for displaced persons, family, acting parts in films). The main motif of the collection is nostalgia. The connection of Mushaev the poet with the folklore and tradition of the Kalmyk versification is evident.

Key words: literature of the Kalmyk Diaspora; debut and posthumous poetry collection; emigrant poet; poetics; theme of the Motherland; tradition; national versification; translation.

** The study was conducted as part of the state subsidized project "Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: cross-border traditions and interactions" (registration number АААА-А19-119011490036-1).



В отличие от литературы русского зарубежья, литература калмыцкого зарубежья – малоисследованное до сих пор явление, несмотря на то что изучение началось с 1990-х гг., когда в России стало возможным возвращение этой части художественного наследия в единый поток истории калмыцкой литературы прошлого столетия. Сложности обусловлены по-прежнему трудной доступностью к источниковедческим базам за рубежом, к личным архивам калмыков-эмигрантов в Западной Европе и США. Литература калмыцкого зарубежья включает в себя две волны: 1) 1920-е гг. – 1941 г., 2) 1945 г. – 1960-е гг. Первая волна, как и литература русского зарубежья первой волны, вызвана расколом России на два лагеря из-за Октябрьской революции и гражданской войны, когда калмыки, участники белого движения, вынуждены были эмигрировать в Западную Европу, а затем перебраться в США. Вторая волна, как и литература русского зарубежья второй волны, связана с Великой Отечественной войной (1941–1945), когда калмыки, попавшие в немецкий плен, оказались в Германии и не вернулись на родину по известным причинам (угроза советских репрессий). Отношение к зарубежным соотечественникам-литераторам претерпевало долгий период примирения в Калмыкии – от неприятия до понимания, особенно к представителям второй волны, как по политическим, идеологическим (в том числе из-за цензуры), так и по субъективным причинам.

В этом плане феномен литературы калмыцкого зарубежья первой волны более изучен, чем литература калмыцкого зарубежья второй волны [Борисенко, Горяев 1998; Борманжинов 1996; 1997; 1998; 2001; Шарманджиев 2013; Бичеев 1991; Джамбинова 2001; 2003; Борджанова 2001; Топалова 2016; 2017 и др.]. Исследования путей развития литературной деятельности калмыцкого зарубежья условно делят на 3 группы: 1) труды социально-исторического характера, описывающие причины этого явления в истории калмыцкого народа; 2) статьи лингвистического характера с рассмотрением стилевых и языковых особенностей произведений; 3) литературоведческие работы [Топалова 2016, 26–27]. Среди персоналий основное внимание уделяется писателю Санжи Балыкову, его творческому наследию – повестям, рассказам, публицистике, созданным преимущественно на русском языке.

Литература калмыцкого зарубежья второй волны на примере поэзии Гари Мушаева не изучена, за исключением, например, заметок [Инжин 1995], статей [Цеджинов 1995; Буджалов 2020], предисловий [Буджала 1993; 1995], рецензий [Эльдешев 1997] в связи с публикациями стихотворной подборки и поэтического сборника эмигранта, изданного на родине в начале 1995 г. [Мушаев 1995]. Объектом и предметом исследования творчество Гари Мушаева в литературоведении еще не стало. Сегодня он – единственный из представителей второй волны калмыцкой литературы зарубежья, чьи возвращенные произведения доступны для широкого читателя и литературоведов.

Биографические сведения о Гаре Мушаеве скудны, не всегда конкрет-



ны. Так, он родился 8 января 1925 г. в многодетной семье бедняка Муукла Мушаева, по одним сведениям, в хотоне (поселении) Асмут (урочище Годжур) Абганеровского аймака Малодербетовского улуса, по другим сведениям – в хотоне Годжур Абганеровского улуса, по третьим сведениям – в хотоне Ергени Кетченеровского улуса, в современной геолокации – на территории Кетченеровского района Калмыкии. Будучи седьмым ребенком, но старшим из сыновей, Гаря с детства отличался способностями в учебе: в 1942 г. окончил с похвальной грамотой, по одним сведениям, десять классов Цаган-Нурской средней школы, по другим сведениям – школу-интернат в селе Цаган-Нур. После разгрома немецко-фашистских войск под Сталинградом полиция забрала с собой калмыцкую молодежь, так семнадцатилетний Гаря в 1943 г. оказался в Германии на принудительных работах в лагере «Шлайсхайм». С 1945 г. находился в том же лагере уже для перемещенных лиц под Мюнхеном, в американской зоне оккупации. Там же начал писать стихи, сочинять песни, исполнять их в самодеятельном ансамбле с друзьями-калмыками. По воспоминаниям современников, Гаря хорошо знал калмыцкую литературу, национальный фольклор, в том числе наизусть читал фрагменты глав героического эпоса «Джангар», принимал участие в художественной самодеятельности, в олимпиадах по народному творчеству [Инжин 1995, 71–72; Буджалов 2020, 35]. Все это нашло отражение в его поэзии.

Поначалу не придававший значения своим стихам, Мушаев прислушался к советам старших друзей, поддержавших его дар. В 1947 г. он женился на калмычке Жене Доржиновой, родились сын Дорджи и дочь Пурма. По свидетельству родни, сыграл эпизодические роли в нескольких немецких кинофильмах 1950-х гг. [Буджалов 2020, 36]. В 1958 г. Гаре Мукуловичу удалось из ФРГ передать письмом через Лиджи Инджиева, тогда депутата Верховного Совета СССР, весточку своей родне, узнавшей теперь через много лет после войны, что пропавший без вести жив [Инжин 1995, 72]. Гаря Мушаев скончался от туберкулеза в возрасте 41 года в апреле 1966 г., похоронен в Мюнхене.

В 1989 г. калмыцкий поэт Егор Буджалов, побывавший по приглашению в США, познакомился со вдовой Г. Мушаева, переехавшей в Филадельфию после смерти мужа; она рассказала о нем и передала рукописи некоторых его стихов для публикации на родине. Так калмыцкие читатели познакомились с творчеством поэта-эмигранта сначала в газетном, журнальном и, наконец, книжном варианте.

По словам Е. Буджалова, ставшего литературным агентом Мушаева в России и Калмыкии, «Гаря Мукулович был не только поэтом, музыкантом, исполнителем. Он еще и неплохо рисовал. Рисунок <...> это его собственный набросок обложки книги стихов, которая, он верил, когда-нибудь выйдет у нас в Калмыкии. <...> И знал, что жить ему осталось совсем немного. <...> И заранее подобрал рукописи стихов, которые войдут в книгу, нарисовал, какой должна быть обложка. И сам перевел на русский язык свое самое лучшее, на его взгляд, стихотворение “О, ветер!”, которое дало



название всему сборнику» [Цеджинов 1995, 124].

В статье «Судьба изгнанника» журналист Савр Буджалов сообщает: «В 1995 году в Калмыкии был издан небольшой сборник стихов “Теегин салькн”, куда вошла лишь малая часть творчества поэта. Презентация прошла в поселке Ергенинский, где после возвращения из ссылки поселились его родные. <...> Остальные творения хранятся у его потомков в США и ждут своего часа на переиздании. Также сохранились аудиозаписи с песнями Гари Мушаева» [Буджалов 2020, 36].

Следовательно, мы имеем дело с необычным литературным фактом: дебютный и одновременно посмертный сборник стихотворений, написанных на чужбине, но изданных на родине. Согласно У.Ю. Вериной, «посмертные (“задержанные” или “возвращенные”) издания становятся значимой конкурентной частью “поля литературы” и оказывают влияние на тот момент литературного процесса, в который появляются в виде книг. Безусловно, такого рода издания влияют на поэтов – современников издания, на их представления о новом или уже освоенном поэзией. Также посмертные издания оказывают воздействие и на исследование истории и теории литературы, поскольку своим появлением могут вызывать необходимость уточнения или пересмотра сложившихся представлений...» [Верина 2017, 214]. В то же время справедливо утверждение этого исследователя о том, что «отсутствующий “перелом в общественном сознании”, запоздалая легитимация “возвращенных” авторов – все это вопросы канонизации, требующей значительного времени на научную, методологическую, социальную рецепцию» [Верина 2017, 214].

Из интервью Е. Буджалова (1929–2009), данного им С. Цеджинову, неясно, каков вообще объем творчества поэта-эмигранта, его жанровый состав, какие именно рукописи стихов тот подобрал для будущей своей книги, какой видел ее структуру, как собирался назвать книгу. Кроме того, Е. Буджалов не оговорил в своем предисловии к сборнику стихотворений Мушаева принцип составления, названия, деления на три части: «Шүлгүд» («Стихи»), «Дуд» («Песни»), «Йөрэлмүд» («Благопожелания»). Было ли это воплощением авторского замысла или волей составителя? Как выстраивалась последовательность произведений в каждом разделе книги? Буджалов, будучи также редактором журнала «Теегин герл», подчеркивает отсутствие редакторского вмешательства в избранные тексты автора в журнальном и книжном вариантах [Буджала 1993, 106; 1995, 9]. Всего в сборнике 41 произведение, в том числе авторский перевод на русский язык стихотворения «Теегин салькн» («Степной ветер»), представленный также и факсимиле под названием «О, ветер!». Заголовочно-финальный комплекс отличается, во-первых, именованьем издания стихотворением, ставшим начальным в составе сборника, во-вторых, датированием большей части стихотворений, отсутствием эпиграфов, посвящений, подзаголовков (единичное указание на жанр песни «Өмэрэн, улмар, өмэрэн» («Вперед, все вперед»)), места создания (единичный случай указания в песне «Өмэрэн, улмар, өмэрэн» – Агсбург, 3.06. 1946 ж.). Хронологический диапазон про-



изведений – с 1945 по 1952 г., при этом в сборник вошло 1 стихотворение 1945 г., 4 – 1946-го, 15 – 1947-го, 3 – 1948-го, 1 – 1952-го, 14 – без даты. Нет произведений за 1949, 1950, 1951 гг. Значит ли это, что в тот период поэт не создавал никаких текстов? В 1945 г. автору было 20 лет, в 1952 г. – 27 лет. Неизвестно нам и то, до какого времени творил Мушаев. Писал ли он до конца своей короткой жизни? Пробовал ли свои силы в прозе? Были ли другие авторские переводы собственных произведений? Сохранились ли черновики? Были ли записные книжки? Остались ли в архиве Е. Буджалова оригиналы произведений Мушаева, по сути, автографы? Вдова Е. Буджалова не располагает информацией по этому поводу.

В своей статье журналист С. Буджалов пишет, что в сборник стихов «Теегин салькн» вошла лишь малая часть творчества поэта, остальные произведения хранятся у потомков, но не ссылаются ни на чьи слова в подтверждение сказанного. Прошло уже 15 лет после выхода этого сборника, но новых публикаций стихотворений или изданий книг не последовало ни на родине, ни за рубежом.

Все перечисленное не умаляет значения творчества представителя литературы калмыцкого зарубежья второй волны. Высокую оценку поэзии Гари Мушаева дали народные поэты Калмыкии Лиджи Инджиев, Егор Буджалов, Эрдни Эльдышев. По мнению Л. Инджиева, каждое стихотворение этого поэта – печальное, но светлое – вызывает сострадание соотечественников авторскими воспоминаниями о семье, родине, любимой степи, друзьях, любимых, о горькой жизни на чужбине; его душа через песни вернулась в калмыцкую степь и навсегда осталась в народе [Инжин 1995, 73–74]. Напомним, что существительное «ностальгия» образовано из двух древнегреческих слов, означающих «возвращение на родину» и «боль», т.е. это тоска по родине, по дому, по прошлому, оставшихся в воспоминаниях. «Как знакома каждому калмыку эта его глубокая, неизбывная тоска по родной степи! Даже поколение, которое не было в сибирской ссылке, имеет в генах горький осадок этой кровотокающей тоски по родной земле. <...> Талант Гари Мушаева, – убежден Э. Эльдышев, – имеет прямое отношение к характеру нации. Именно поэтому он – наш калмыцкий поэт, поэт нашего многострадального народа» [Эльдышев 1997, 392–393].

Сопоставление журнальной и книжной публикаций стихотворений Г. Мушаева позволяет увидеть, что все 16 журнальных текстов вошли в сборник. Составительский подход (хотя Е. Буджалов указан ответственным за выпуск) заявлен в аннотации издания: «Сборник стихов “Степной ветер” интересен тем, что автор его – поэт калмыцкого зарубежья. Стихи, песни, благопожелания, вышедшие из-под его пера, совершенно свободны от коммунистической идеологии. Они написаны не по заданию, а по зову сердца. Тоска по малой Родине – Калмыкии, по любимой девушке, по неповторимым краскам родной степи является лейтмотивом этого удивительно лиричного сборника. Сборник стихов “Степной ветер” рассчитан на широкий круг читателей» [Мушаев 1995, 80].

Обратим внимание на то, что это именно сборник стихов, а не книга



стихов, имеющая свои отличительные признаки в целостном представлении либо дебютного, этапного, итогового, либо посмертного издания произведений [Барковская и др. 2016]. Сборник оформлен фотографией автора, его рисунком на форзаце (дерево под ветром), дополнен предисловием Е. Буджалова «Цагнь ирхлэ...» («Когда наступит время...»), послесловиями поэта Л. Инджиева «Мана хотна көвүн» («Парень из нашего хотона»), земляка С. Менкеева «Эркен чинртэ керг» («Главное значимое дело»). Формат издания 60x84 1/32, объем составляет 80 страниц, мягкая цветная обложка с изображением тюльпана, тираж 3 тыс. экз., переданный в дар школьным библиотекам Калмыкии.

Мушаевский сборник, изданный к 70-летию со дня рождения поэта, по терминологии Н. Барковской, можно назвать также книгой-эпитафией [Барковская и др. 2016, 341], по определению Э. Эльдышева, – книгой-завещанием [Эльдышев 1997, 397].

Архитектоника издания ориентирована на жанровый вектор: стихи, песни, благопожелания. Внутри каждого раздела хронологический принцип не соблюдается. В первый раздел помещены 34 текста, во второй раздел – 4, в третий раздел – 3. Из 41 произведения в первом разделе с названием вошло 15 текстов, без названия – 19, во втором разделе с названием – 3 текста, без названия – 1 текст, в третьем разделе все 3 текста даны без названия. Заглавное стихотворение «Теегин салькн» («Степной ветер»), давшее имя сборнику, открывает первый раздел, вслед за ним есть факсимильное воспроизведение авторского русского перевода под иным названием «О, ветер!». Вопреки признанию этого перевода удачным, мы так не считаем. Во-первых, смена названия влияет на рокировку объекта и субъекта, смысловой акцент в тексте. В оригинальном названии геолокация актуализирует мотив степного края (не просто ветер, а степной ветер), в переводе же активизируется лирический субъект. Во-вторых, символика ветра носит универсальный характер, связанный со стихией воздуха: время, пространство, скорость, возрождение, духовная стихия, свобода, божественное дыхание, непостоянство, разрушительность и т.д. Природа ветра двойственна, крайние его проявления (вихрь, ураган) считаются проявлением нечистой силы.

В мушаевском стихотворении ветер наделен положительными коннотациями. «Төрскн таласм харсн, / Теегин салькн, ирич. / Терз тусм ишкрн / Таамлжта дууһан дуулыч» [Мушаев 1995, 10]. В авторском переводе: «О, ветер, питомец степей, / Прильни, будто вестник, к окну. / Любимую песню навей, / Ту песню, про нашу страну» [Мушаев 1995, 13]. Ср. в нашем смысловом переводе: «Рожденный в моей родной стороне, степной ветер, приди. Просвистев за окном, спой ласковую песню». Здесь заявлена взаимосвязь ветра / воздуха / жизни с родным степным краем. Границы между странами, между внутренним и законным пространством манифестируют судьбу человека на чужбине. Запах родины определен запахом знакомых цветов, усладившим неспокойное сердце, которое просит ветра восславить родную степь, рассказать сказку. Мотив сиротства усилен об-



ращением к ветру обнять сироту, тихо убаюкать, при встрече его с ветром погладить лицо. Ср. в авторском переводе: «Я выйду к тебе, приласкай, / Я очень устал, не гони. / Печаль мою выплакать дай, / Сном, как крылом, осени» [Мушаев 1995, 13]. Пятая строфа углубляет мотив одиночества лирического субъекта: «Уульхлэм, чеежимм зовлңгиг / Үнтэ ээждм күргич, / Үзсн-соңсн хамган / Үнндн күргэд келич» [Мушаев 1995, 11]. В авторском переводе: «Для матери все сохраняя: / И лицо мое, и голос, и стон / Скажи ей, что видел меня, / Что эти стихи мой поклон» [Мушаев 1995, 14]. Ср. в смысловом переводе: «Когда я плачу, мои душевные страдания донеси до моей дорогой матери. Обо всем увиденном-услышанном передай, расскажи ей». Заключительная оригинальная строфа не образует кольцевую композицию текста, как в авторском переводе, а как бы замыкает: «Төрскн таласм харсн, / Теегин салькн, ирич. / Терзdm ирэд дуулсн / Таамлжта дууһан дуулыч» [Мушаев 1995, 11]. В смысловом переводе: «Рожденный в моей родной стороне, степной ветер, приди. Спевший у моего окна, спой ласковую песню». Если ранее ветер вначале свистел у окна, то теперь пел. Свист в калмыцкой культуре имеет отрицательные ассоциации, связанные с нечистыми сферами. Так и после окончания войны (дата создания стихотворения 7.07.1946 ж.) для юноши двадцати одного года нет возможности вернуться на родину, к семье, к матери. Двойственная природа ветра провоцирует двойственный образ родины как мачехи, не принимающей своего сына, и матери, разлученной со своим ребенком.

С этим программным стихотворением взаимодействует стихотворение «Экин дун» («Материнская песня»), созданное на день раньше (7.07.1946 ж.) и открывающее второй раздел. Название апеллирует к жанру авторской колыбельной песни, редкой в калмыцкой поэзии. Песня начинается ночной картиной, когда лунный луч, наклонившись, заглядывает через харачи (верхнее отверстие в куполе) кибитки, светит над колыбелью. За кибиткой шумно течет река, ее сладкой водой мангас (чудовище из мифологии монгольских народов) поит своего коня, точит копьё о камень. Эта экспозиция подготавливает обращение матери к своему младенцу: «Өсхч, энкр үрм, / Орн-нутган харсхч, / Эвлүн дуунам айст / Эн насдан унт» [Мушаев 1995, 60]. В смысловом переводе: «Вырастешь, мое любимое дитя, защитишь страну, под мое мирное пение сейчас засыпай». Мать называет сына богатырем, настоящим калмыком, подобным эпическому герою Улану Хонгору, еще одним львом. Когда он пойдет на войну, она вручит ему амулет-мирде, будет охранять его своими молитвами и четками. Будет одиноко в ожидании проливать горькие слезы, провожая дни, расходуя сонные ночи. Глагольный маркер колыбельной «унт» («спи, засыпай») стал рефреном-анафорой в заключительном четверостишии: «Унт, көөркм, унт, / Унт, өсч-өргж, / Унт серглң эрүл, / Унт дулахн өлгэдэн» [Мушаев 1995, 61]. В смысловом переводе: «Спи, мой милый, засыпай, спи, расти-поднимайся, спи-здравствуй, спи в теплой колыбели». «Материнская песня» написана в традициях народной колыбельной песни с опорой на ключевые символы-образы: родина, ее защита от врагов, идеал эпических богатырей, героиче-



ская традиция, божественное покровительство.

Сквозные мотивы – родина-мать, родная мать, родная степь, любимая женщина, семья – образуют художественное пространство мушаевского сборника. Следом за программным стихотворением «Теегин салькн» идет несколько текстов, обращенных к любимой девушке, оставшейся в родном краю. Первое из них «Бичэ зов» («Не страдай», 1945) аккумулирует в себе мотивы любви, прощания, разлуки, воспоминания. Поэт призывает возлюбленную довериться судьбе и богам («Бийнь хөвдэн / болн оln Деедстэн даалһ»), беречь подаренное им кольцо, желает ей счастья в будущем без него, здравствовать, не страдать об их горестной доле. Драматизм любовной лирики Мушаева («Бичг» («Письмо»), «Хойр сүүдр» («Две тени») и др.) усугубляется нашим знанием о депортации и ссылке калмыцкого народа в период сталинских репрессий (1943–1956). Вопрос в том, знал ли о такой судьбе своего народа тогда изгнанник в Германии? Воспоминания о юношеской любви и о родном крае сливаются воедино для поэта. Одно из ключевых стихотворений сборника – «Теегм» («Моя степь», без указания даты) с афористической формулой: «У-өргн Теегм – / Уурган көкүлсн ээжм!» («Необъятная Степь – моя мать, вскормившая молоком!») [Мушаев 1995, 23]. Для мушаевского сборника не характерны политические, идеологические координаты, конкретные реалии эмигрантской жизни. Редки в его стихах какие-либо топонимы и локусы. Так, в стихотворении «Гашута жирһлүрн хэлэхнь...» («Если посмотреть на горькую жизнь...», 20.04.1947) лирический субъект мечтает достичь горы Алтай, зажечь там счастливо, иногда мысленно полететь, достигнув Джунгарии, земли предков-ойратов: «Алтан уулд күрэд / Амрад жирһэд однав, / Зэрмдэн санаһарн нисэд / Зүн Харт күрнэв» [Мушаев 1995, 25]. Или добраться до Элисты, а оттуда на коне приехать в родной хотон. Там его встретит обрадованная старушка-мать, подбежит младший брат. Когда же размышления обрываются, он видит себя в Германии («Германьд бээхэн үзнэв») и горестно понимает, что это единственная мечта. В географических векторах – отзвуки калмыцких народных песен о прародине; в то же время исторические перемены в ликвидации калмыцкой автономии и прежнего названия ее столицы (вместо Элиста теперь Степной), когда народ был репрессирован, Мушаеву были, скорее всего, неизвестны. Приметы родной природы заметны в образе маленького серого воробья, сидящего в зарослях полыни, в ольфакторном сигнале – аромат тюльпана («Бичкн бор богшурһа...») («Маленький серый воробей»), 1947). Мотивы национальной идентичности на чужбине, сохранения родного языка, культуры, верований, истории нашли отражение во многих стихах поэта: «Харулчув» («Часовой», 1947), «Хальмг» («Калмык», 1948), «Бичкн хальмг» («Калмычонок», 1948), «Эңкр, эңкр теегм» («Любимая, моя любимая степь»). В «Часовом» есть элементы стихотворения-клятвы, в котором лирический субъект, доверив молитвой свою жизнь богам, клянется не пожалеть своей головы ради отчизны: «Эдстэ бурхдтан зальврад / Эмэн, насан даалһнав, / Төрскн нутгиннь төлэ / Толһаһан чигн хармнхшув» [Мушаев 1995, 41]. Для поэта калмык – это потомок Чингис-



хана, легендарные имена, любимые песни, учение Будды, сила богатыря Хонгора, полет сокола и ястреба, бег скакунов-аранзалов. Когда восходит солнце, сердце изгнанника волнуется, говоря, что отчизна там («Хальмг» («Калмык»)) [Мушаев 1995, 44]. В этом тексте ощутимо влияние фольклорного жанра магтала – восхваления. Буддийское учение о сострадании ко всему сущему нашло отражение в сюжете стихотворения «Бичкн хальмг» («Калмычонок»): встреча с маленьким мальчиком, спасающим в траве муху из сети паука, умилило случайного прохожего. Он обращается к ребенку с йорялом-благопожеланием – всегда оставаться верным заветам Будды, вырасти богатырем, чтобы также вызволить народ из бед коммунистической паутины. «Буйнта седклэн бэрэд / Баатр болж өс, / Гүрмтэ, килнцтэ коммуна / Гүлмэс сулдх бас» [Мушаев 1995, 47]. Пожалуй, в сборнике это стихотворное выражение политической инвективы поэта, одна из форм памфлета. Другое высказывание Мушаева о советской стране, не названной в произведении, обыгрывает известный призыв «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» («Салхм, – гидг үг...», 1947 («Разойдемся – такое слово...»)).

«Любовь к далекой, но родимой стороне, нетленные ценности народной морали и этики – эти темы являются главными темами книги поэта «Теегин салькн»» [Эльдешев 1997, 393]. К сатирическим этюдам можно отнести несколько текстов в сборнике: «Дорж-Һэрэн Санһж...» («Сангаджи Дорджи-Горяев...», 1947), «Угата байн хойр» («Бедняк и богач», 1948), «Дала юмнд күрхэр...» («Чтобы многого достичь...», 1947), «Һурвн эркнч» («Трое пьяниц») и др., в которых обличаются социальное неравенство, пьянство, безделье, пустословие, трусость. Но расположение этих стихотворений в сборнике произвольное, нарушает тематические ряды.

Более органичен в этом плане второй раздел, представленный песнями поэта. Рассмотренная выше «Материнская песня» соседствует с призывом к молодежи «Өмэрэн, улмар, өмэрэн» («Вперед, все вперед», 1946), название которого стало припевом. «Дун» («Песня») – размышление о калмыцкой песне как сокровищнице народа. Заключительная песня «Сөөни өрэлин салькн...» («Полуночный ветер...») в этом разделе перекликается с начальным в сборнике программным стихотворением «Теегин салькн» («Степной ветер»). Здесь ностальгия по родине усугубляется сожалением о судьбе изгоя, не виновного в своей судьбе, расставшегося с родней на Кубани, вспоминающего при восходе солнца о Маныч-реке. Кольцевая композиция песни о полуночном ветре, бередящем думы о прекрасной родине, с которой разлучен автобиографический герой, становится камертоном всего сборника. В стихотворении «Теегин һэрдшнц делчкэд...» («Расправив крылья стеного орла...») из первого раздела есть оппозиция степному ветру в виде холодного немецкого ветра, от которого изгнанник умрет на чужбине («Киитн немшин салькнд / Көлдж үкхэн мед...»).

Фольклорный жанр йоряла-благопожелания сопровождает калмыков всегда, они произносят его и при встрече-расставании, желая адресату / адресатам мира, благополучия, здоровья, белой дороги (в значении бла-



гополучной), прибавления потомства, преодоления преград. Таковы три йоряля в третьем разделе сборника. Поэт называет сородичей людьми с красной кисточкой ('улан зала' – красная кисть, сакральный код калмыков, обозначающих на шапке красной кисточкой связь с солнцем), желает им достичь нирваны (в контексте духовного и душевного успокоения / умиротворения).

Все произведения сборника в целом созданы в традиции калмыцкой версификации (аллитерация, различные виды анафоры – парная, сплошная, кольцевая, редиф), изредка наблюдаем заимствованную строфическую «лесенку». Тексты в основном структурированы катренами-четверостишиями, иногда трехстишиями, восьмистишиями, без деления на строфы даны йорялы-благопожелания.

Подводя итоги, отметим, что издание единственного стихотворного сборника Г. Мушаева «Теегин салькн» ('Степной ветер') не дает целостного представления о его творческой эволюции, но позволяет зафиксировать явление литературы калмыцкого зарубежья второй волны на примере возвращенного художественного наследия этого поэта. Неизвестно, в какой мере при этом соблюдены принципы авторской воли и составительского подхода, в этом случае, вероятно, речь может идти о сложной двойственной природе авторства и составительства. Публикаторская история произведений Г. Мушаева имеет газетную, журнальную и книжную направленность с предисловием его литературного агента в России и Калмыкии, поэта Е. Буджалова, получившего рукописи эмигранта от его вдовы в США. Неизвестно, каков объем творческого наследия поэта в семейном архиве, интенсивность создания авторских произведений в разные годы, сопутствующие биографические материалы. «Теегин салькн» являет одновременно дебютную и посмертную книгу Г. Мушаева, книгу-эпитафию, книгу-завещание. Три раздела сборника дают представление о тематическом, жанровом, стилевом своеобразии произведений поэта. Тематика определена трагической судьбой автора, оказавшегося на чужбине молодым человеком и рано там ушедшим из жизни: любовь к степному краю, ностальгия по родине, семье, любимой женщине, историческая память о героическом прошлом предков, о прародине Джунгарии, о легендарных национальных героях, эпических богатырях, о безрадостной жизни в эмиграции вдали от матери, о недостижимой мечте вернуться в отчий дом. Сквозной символ сборника – степной ветер, противопоставленный чужому – немецкому – ветру. Буддийские верования поэта определили буддийские мотивы в его произведениях. Заголовочно-финальный комплекс характеризуется датированием большей части стихотворений с 1945 по 1952 гг., отсутствием эпиграфов, посвящений, подзаголовков, места создания. Автор следует традиции национального стихосложения, вводит элементы фольклорных жанров в свои тексты – магтал, йорял, песня, а также письма, инвективы, сатиры. Статус посмертной публикации текстов в формате книжного издания реализует стратегию канонизации поэта Гари Мушаева на родине спустя 29 лет после ухода его из жизни. Несмотря на то, что сборник поэта

не имел широкого литературного резонанса, не был объектом и предметом в литературоведении, его художественное наследие несомненно нуждается в дальнейшем изучении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Д., Жигуль В.Ю. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. М.; Екатеринбург, 2016.
2. Бичеев Б.А. Влияние письменных памятников и фольклора на развитие калмыцкой литературы (1920–30 гг.): дис. ... канд. филол. наук. М., 1991.
3. Борджанова Т.Г. Фольклор калмыцкой диаспоры (по материалам печатных изданий) // Проблемы современного калмыковедения (сборник научных статей). Элиста, 2001. С. 44–47.
4. Борисенко И.В., Горяев А.Т. Очерки истории калмыцкой эмиграции. Элиста, 1998.
5. Борманжинов А. Записки о калмыцкой диаспоре // Теегин герл. 1996. № 8. С. 93–99.
6. Борманжинов А. Записки о калмыцкой диаспоре // Теегин герл. 1997. № 6. С. 109–119.
7. Борманжинов А. Записки о калмыцкой диаспоре // Теегин герл. 1998. № 6. С. 114–125.
8. Борманжинов А. Записки о калмыцкой диаспоре // Шамбала. 2001. № 7/8. С. 8–19.
9. Буджала Е. «Цагнь ирхлэ...» (Шүлгч Муушан һэрэ тускар ахр үг) // Теегин герл. 1993. № 5. С. 105–106.
10. Буджала Е. Цагнь ирхлэ... // Мушаев Г.М. Степной ветер: стихи, песни, благопожелания. Элиста, 1995. С. 5–9.
11. Буджалов С. Судьба изгнанника // Байрта. 2020. № 6. С. 34–36.
12. Верина У.Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX–XXI вв. Минск, 2017.
13. Джамбинова Р.А. В потоке безвременья (некоторые аспекты национального литературного зарубежья) // Проблемы современного калмыковедения (сборник научных статей). Элиста, 2001. С. 38–40.
14. Джамбинова Р.А. Литература Калмыкии: проблемы развития. Элиста, 2003.
15. Инжин Л. Мана хотна көвүн // Мушаев Г.М. Степной ветер: стихи, песни, благопожелания. Элиста, 1995. С. 71–74.
16. Мушаев Г.М. Степной ветер: стихи, песни, благопожелания. Элиста, 1995.
17. Муушан һ. Шүлгүд // Теегин герл. 1993. № 5. С. 106–110.
18. Топалова Д.Ю. Изучение литературной деятельности калмыцкой эмиграции. К истории вопроса // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 31. Вып. 2. С. 26–32.
19. Топалова Д.Ю. Литературная деятельность калмыцкой эмиграции (1920–1930 гг.) Элиста, 2017.
20. Цеджинов С. После долгой разлуки // Теегин герл. 1995. № 4. С. 122–126.
21. Шарманджиев Д.А. Из истории калмыцкой эмиграции XX в. в европей-



ские страны и США // Этнографическое обозрение. 2013. № 3. С. 117–124.

22. Эльдышев Э. О стихах поэта Гари Мушаева // Эльдышев Э.А. Семь журавлей: стихи, поэма, проза, переводы. Элиста, 1997. С. 392–397.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bormanzhinov A. Zapiski o kalmytskoy diaspore [Notes on the Kalmyk Diaspora]. *Teegin gerl*, 1996, no. 8, pp. 93–99. (In Russian).
2. Bormanzhinov A. Zapiski o kalmytskoy diaspore [Notes on the Kalmyk Diaspora]. *Teegin gerl*, 1997, no. 6, pp. 109–119. (In Russian).
3. Bormanzhinov A. Zapiski o kalmytskoy diaspore [Notes on the Kalmyk Diaspora]. *Teegin gerl*, 1998, no. 6, pp. 114–125. (In Russian).
4. Bormanzhinov A. Zapiski o kalmytskoy diaspore [Notes on the Kalmyk Diaspora]. *Shambala*, 2001, no. 7/8, pp. 8–19. (In Russian).
5. Budzhala E. “Czagn’ irxlə...” (Shylgch Muushan hərə tuskar axr yg) [“When the Time Comes...” (A Few Words about the Poet Gary Mushaev)]. *Teegin gerl* 1993, no. 5, pp. 105–106. (In Kalmyk).
6. Budzhalov S. Sud’ba izgnannika [The Fate of the Exile]. *Bayrta*, 2020, no. 6, pp. 34–36. (In Russian).
7. Sharmandzhiyev D.A. Iz istorii kalmytskoy emigratsii XX v. v evropeyskiye strany i SShA [From the History of the Kalmyk Emigration in the 20th Century to European Countries and the United States] *Etnograficheskoye obozreniye*, 2013, no. 3, pp. 117–124. (In Russian).
8. Topalova D.Yu. Izucheniyе literaturnoy deyatel’nosti kalmytskoy emigratsii. K istorii voprosa [A Study of the Literary Activities of the Kalmyk Emigration. Back to the Issue History]. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnyye nauki*, 2016, vol. 31, issue 2, pp. 26–32. (In Russian).
9. Tsedzhinov S. Posle dolgoy razluki [After a Long Separation]. *Teegin gerl*, 1995, no. 4, pp. 122–126. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Bordzhanova T.G. Fol’klor kalmytskoy diaspory (po materialam pechatnykh izdaniy) [The Folklore of the Kalmyk Diaspora (Based on the Materials of Printed Publications)]. *Problemy sovremennogo kalmykovedeniya (sbornik nauchnykh statey)* [The Issues of Modern Kalmyk Studies (Collection of Scientific Articles)]. Elista, 2001, pp. 44–47. (In Russian).
11. Budzhala E. Czagn’ irxlə... [When the Time Comes...]. *Mushayev G.M. Steppoy veter: stikhi, pesni, blagopozhelaniya* [Steppe Wind: Poems, Songs, Good Wishes]. Elista, 1995, pp. 5–9. (In Kalmyk).
12. Dzhambinova R.A. V potoke bezvremen’ya (nekotoryye aspekty natsional’nogo literaturnogo zarubezh’ya) [In the Flow of Timelessness (Some Aspects of the National Literary Abroad)] *Problemy sovremennogo kalmykovedeniya (sbornik nauchnykh statey)* [The Issues of Modern Kalmyk Studies (Collection of Scientific Articles)]. Elista, 2001, pp. 38–40. (In Russian).



13. Indzhin L. Mana хотна көвүн [A Young Man from Our Haughton]. *Mushayev G.M. Steppoy veter: stikhi, pesni, blagopozhelaniya* [Steppe Wind: Poems, Songs, Well-Wishing]. Elista, 1995, pp. 71–74. (In Kalmyk).

14. El’dyshev E. O stikhakh poeta Gari Mushayeva [About the Poems by the Poet Gary Mushaev]. *El’dyshev E.A. Sem’ zhuravley: stikhi, poema, proza, perevody* [Seven Cranes: Poems, Poem, Prose, Translations]. Elista, 1997, pp. 392–397. (In Russian and Kalmyk).

(Monographs)

15. Barkovskaya N.V., Verina U.Yu., Gutrina L.D., Zhigul’ V.Yu. *Kniga stikhov kak fenomen kul’tury Rossii i Belarusi* [A Book of Poems as a Phenomenon of Culture in Russia and Belarus]. Moscow, Ekaterinburg, 2016. (In Russian).
16. Borisenko I.V., Goryayev A.T. *Ocherki istorii kalmytskoy emigratsii* [Essays on the History of the Kalmyk Emigration]. Elista, 1998. (In Russian).
17. Dzhambinova R.A. *Literatura Kalmykii: problemy razvitiya* [The Literature of the Republic of Kalmykia: Issues of Development]. Elista, 2003. (In Russian).
18. Topalova D.Yu. *Literaturnaya deyatel’nost’ kalmytskoy emigratsii (1920–1930 gg.)* [The Literary Activity of the Kalmyk Emigration (the 1920s–1930s)]. Elista, 2017. (In Russian).
19. Verina U.Yu. *Obnovleniye zhanrovoy sistemy russkoy poezii rubezha XX–XXI vv.* [Updating the Genre System of Russian Poetry at the Turn of the 20th Century]. Minsk, 2017. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

20. Bicheyev B.A. *Vliyaniye pis’mennykh pamyatnikov i fol’klora na razvitiye kalmytskoy literatury (1920–30 gg.)* [The Influence of Written Monuments and Folklore on the Development of Kalmyk Literature (the 1920s–1930s)]. PhD Thesis. Moscow, 1991. (In Russian).

Ханинова Римма Михайловна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, ведущий отделом 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, Head of the 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

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ Surveys and Reviews

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00121

Л.В. Маштакова (Екатеринбург)

ЕЩЕ РАЗ О «ТЕМНОТЕ» СИМВОЛА

Рецензия на книгу: Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2019. 338 с.

Аннотация. В статье рецензируется книга Л.В. Павловой и Л.Г. Каяниди, посвященная флористической символике и являющаяся очередным этапом на пути к словарю поэтического языка Вяч. Иванова – итогу масштабного проекта смоленских исследователей. Она продолжает серию исследований тематических групп символов (в предыдущих книгах это были группы «Самоцветы» и «Животные»), наиболее значимых в художественном мире поэта и связанных со специфически-ивановским представлением о бытии человека. В данной рецензии подчеркивается как уникальность и продуктивность специально разработанного авторами метода лексикографического описания символов (анализ частотности того или иного символа, анализ окружающего его образно-мотивного комплекса, введение символа в минимальный контекст, представление результатов в виде наглядных таблиц), так и его недостатки при рассмотрении каждого из символов в отдельности. В частности, это касается символа розы, одного из центральных в поэзии Иванова (в книге ему не отводится отдельной главы, но на его интерпретации завязаны как минимум два параграфа). Уделяется внимание практической для ивановедения значимости данной монографии, в особенности приложений к ней со статистическими выкладками, подчеркивается своевременность книги в контексте исследований поэтики Иванова. Особое место в рецензии занимает вопрос разграничения взаимосвязанных символов и разделение символического/несимволического, поскольку этот вопрос является основополагающим при составлении символического словаря поэта и наиболее сложным в случае Иванова.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов; символ; растения; флора; словарь поэтического языка.

L.V. Mashtakova (Ekaterinburg)

Once Again about the “Opacity” of Symbol

A Book Review: Pavlova L.V., Kayanidi L.G. My Garden Is on a High Mountain: The Symbolism of Plants in Vyacheslav Ivanov’s Poetry. Smolensk, Svitok Publishers, 2019, 338 pp.

Abstract. The article reviews the book by Larisa V. Pavlova and Leonid G. Kayanidi, literary scholars from Smolensk, which is dedicated to floristic symbolism. This

book is the part of series devoted to the thematic groups *Gems* and *Animals*, and it is the next step on the way to the poetic thesaurus of Vyacheslav Ivanov poetry. This review emphasizes both the uniqueness and efficiency of the lexicographic description method of symbols developed by the authors (analysis of the frequency of a specific symbol, analysis of images and motives surrounding the symbol, introduction of a symbol into a minimal context, presentation of results in the form of tables), and its disadvantages when considering each of the symbols individually. Special attention is paid to the rose symbol, the most frequent and most significant for Ivanov poetry (in the book this symbol has not a special chapter, but at least two paragraphs are related to its interpretation). Also attention is paid to the practical importance of the book for Ivanov’s poetry studies, especially statistical and description data in the book appendices is important. A special place is given to the separation interrelated symbols and the differentiation of the symbolic/non-symbolic images, because it is basic issue in the building of the symbols thesaurus and the most difficult in the case of Ivanov. The review also emphasizes the relevance of the book by Larisa V. Pavlova and Leonid G. Kayanidi in the context of contemporary studies of Vyacheslav Ivanov poetics.

Key words: Vyacheslav Ivanov; symbol; plants; flora; poetic thesaurus.

Dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott.
H. Hesse, “Siddhartha”

Символ «многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» [Иванов 1971, 713]. Этим постулатом один из самых значительных представителей русского модернизма Вячеслав Иванов, теоретик символизма и поэт, определил главную особенность символа – неисчерпаемость его семантического потенциала. Согласно этой особенности, «темным» (здесь, скорее, тайным) остается символ в поэзии и самого Иванова. Причем темным не только для читателя, но и для исследователя, который сталкивается с неразрешимой проблемой: чем прозрачнее сеть архетипически связанных и взаимопроникающих образов-символов друг с другом, тем сложнее становится выявить и обозначить среди них ядерный смысло- и образорождающий символ. Авторы монографии «Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова» Л.В. Павлова и Л.Г. Каяниди, выбрав для описания совокупности связанных образов-символов метафору «облако парадигм», сформулировали эту проблему так: «Все парадигмы группируются вокруг центра, отстоят дальше от него или ближе, но никогда не занимают его. Семантический центр образа-символа как бы внеположен, трансцендентен по отношению ко всей совокупности своих конкретных семем и выступает как их порождающий источник» [Павлова, Каяниди 2019, 8]. Исходя из этого положения, вопрос о семантическом центре ивановского символа не может быть решен и не нуждается в решении, но тогда и исследование символа лишается своего четко определенного субъекта. Все, что остается исследователю, – конкретные и контекстные символические эманации, применительно к поэзии – образы-символы, среди которых все же выделяются более и менее значимые.



Их изучение в отдельности в современном ивановедении – область достаточно разработанная, а потому требующая своего систематизирующего «взгляда сверху» (проблема систематизации символов в поэзии Иванова была сформулирована еще С.С. Аверинцевым в 1990-е гг. [Аверинцев 1996]). Эту цель и преследует масштабный проект смоленских ученых по созданию «Словаря поэтического языка Вячеслава Иванова», на пути к которому появилась данная книга.

Систематизировать круг сродных образов-символов в поэзии Иванова – задача сложная, но решаемая. Не исчерпывающим, но действенным в этом случае является специально разработанный авторами книги трехэтапный метод лексикографического описания. Он включает в себя анализ частотности упоминаний того или иного растения/дерева, составление функционального тезауруса (распределение упоминаний растений/деревьев по тематическим группам/концептам, например, «Время, «Пространство», «Поступки», «Вода», «Нравственность» и т.д.) и составление образных парадигм, то есть соотнесение выбранного образа с минимальным контекстом. Если первый этап кажется самым формальным, то второй и третий показывают, как «работают» символы той или иной частотности в тематико-смысловом поле поэзии Иванова.

Метод, разработанный авторами, уже доказал свою эффективность для изучения поэтического наследия Иванова. Внимание исследователей фокусировалось на тематических группах «Животные» [Павлова 2004] и «Самоцветы» [Павлова, Каяниди 2017]. В данной книге рассматривается группа «Растения» (то есть флора вообще, от тростника до дуба). Выбор той или иной тематической доминанты был мотивирован высокой частотностью связанных с ней образов-символов, восходящих к специфически-ивановскому цельному философско-религиозному и мифологическому представлению о бытии человека. Так, цитата, выбранная нами для эпиграфа, отражает не только этапы проекта смоленских ученых по составлению «Словаря», но и специфическое взаимопроникновение «бытийных» образов-символов в поэтике Иванова.

В качестве материала исследования авторами, как и в предыдущих работах, были выбраны исключительно поэтические книги Иванова от «Кормчих звезд» (1903) до «Света вечернего» (1962). Книги рассматривались ими как в отдельности, так и взятые вместе. Здесь кажется необходимым напомнить, что двухтомник Иванова «Cor Ardens» (1907–1912), состоящий из пяти книг, выделяется среди прочих, и книги (авторское жанровое определение частей «Cor Ardens») в его составе все же разные. В 1907 г. «Cor Ardens» без второго тома был готов для издательства «Скорпион», но выход задержался по причине смерти Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, жены и музы поэта. Трагическое событие в жизни Иванова стало границей разных этапов и его биографии, и его творческого пути. В 1911 г. «Cor Ardens» стал двухтомником и обрел окончательный вид: три книги стихов, включая «Эрос», вышедший в 1907 г. отдельным изданием [Иванов 1907], и цикл «Золотые завесы» составили первый том, а книги «Лю-



бовь и смерть», «Rosarium» и разные лирические стихотворения – второй. «Cor Ardens» – поэтическое единство, чрезвычайно сложно организованное: каждой из пяти его частей автор присваивает жанр книги, но и весь двухтомник мыслится им единым целым. «Не знаю, стройна ли только вся книга», – писал он в дневнике [Помирчий 1995, 296]. С точки зрения флористической темы среди пяти книг «Cor Ardens», конечно, выделяется «Rosarium», эта часть двухтомника полностью посвящена символу розы. Рассмотренная в составе «Cor Ardens», эта книга значительно влияет на результаты анализа частотности, полученные по всему двухтомнику. Всего, согласно приведенным в книге смоленских исследователей данным, роза в «Cor Ardens» встречается 321 раз, но значит ли это, что символ розы так же важен для других частей, в особенности – для первого тома? Было бы интересно, на наш взгляд, не отменяя результатов по всему «Cor Ardens», рассмотреть пять его книг отдельно, имея в виду целостность и самостоятельность каждой книги, а также учесть разницу между двумя томами.

Роза вообще один из центральных и самых сложных символов в поэзии Иванова [Бахтин 1979; Павлова 2004; Топоров 1988; Цимборска-Лебода 2016]. Соответственно этой роли, она распространяет свое значение и на производные от нее слова и образы, например, эпитет «розовый». Но ее символическая сила, ее значение в разных книгах и циклах Иванова не константно. Если для «Cor Ardens», согласно желанию поэта объединить пять книг в два тома, это менее очевидно, то в поле разных, созданных и опубликованных в разное время изданий обобщение результатов требует более прочных оснований. При анализе частотности символа розы авторы учитывают слово «розовый», но рассматривая при этом все книги в совокупности. В этом случае в группу «роза» попадает образ из стихотворения «Пробуждение» («Кормчие звезды», 1902–1903): «И был я подобен / Уснувшему розовым вечером / На палубе шаткой» [Павлова, Каяниди 2019, 255]. Если бы стихотворение входило в «Rosarium» («Cor Ardens»), образ бы очевидно тяготел к коннотативному полю розы. Но стихотворение вышло в более ранней книге в составе цикла «Порыв и грани», когда символ розы в словаре Иванова не был столь силен. Более прозрачна, для сравнения, выборка, связанная с виноградом: авторы включают в поиск слова «лоза», «гроздь», «кисть» [Павлова, Каяниди 2019, 210–212]. Однако стоит учесть и то, что в случае Иванова в принципе трудно отделить символический образ от несимволического, как и трудно определить (наверное, и невозможно) момент, когда несимволический, к примеру, чисто пейзажный образ становится символическим. Такова природа поэтики Иванова, где, по словам С.С. Аверинцева «в полноте *истока* все уже дано изначально, все “вытекает” оттуда, распространяясь, разливаясь, но не меняя своего состава» [Аверинцев 2001, 127].

Этот же сформулированный Аверинцевым принцип «истоковости» провоцирует на скрепление, соединение разных символов в поэзии Иванова, на мысль о том, что сам поэт, следуя своему кредо, давал одним символам функции других, а применительно к флоре – наделял растения



несвойственными им в природе особенностями. Так, по мысли авторов данной книги, роза у него стала подобна вьющемуся винограду, дионисийскому символу, хотя гибкостью обычно не обладает (параграф 1.2.2.) [Павлова, Каяниди 2019, 27]. Не отменяя этого очень точно подмеченного сродства розы и винограда, добавим, что вьющиеся розы, столь непривычный для России образ, – типичные жители итальянских садов, в том числе, например, Флоренции, с которой связаны первые свидания Иванова с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. То есть этот образ имеет и пейзажный контекст. Более точное замечание, на наш взгляд, сделано в том же параграфе, посвященном группе функционального тезауруса «поступки и деяния» – то, что растения у Иванова, свиваясь и сплетаясь, как бы живут, действуют, тогда как их облик или запах не столь акцентирован [Павлова, Каяниди 2019, 27]. Так, одна из важных черт мифопоэтики Иванова обрела в книге смоленских авторов доказательство в виде точного статистического подсчета мотивов растительной «жизни».

Если трудности разделения символического/несимволического могут выступать допустимой погрешностью анализа частотности, большие сложности возникают, на наш взгляд, при необходимом для составления словаря поэта разграничении символов. Так, остается непонятным, к какому полю относить символ дерева вообще или символы ветви, плода, корней (стихотворения «В лепоту облечеса» или программное для Иванова «Дриады»), а также можно ли отделить жатву от плода, плод – от винограда, виноград – от вина, вино – от потира и т.д. При том что символ ввиду своей природы может бесконечно продуцировать такие цепочки и образовывать сложно поддающиеся систематизации парадигмы. Группировка образов-символов по формальному показателю может показаться с первого взгляда скальпелем, проходящим по живому телу произведения/цикла/книги, нарушая герменевтический принцип перехода от текста – к целостному художественному миру. Но, с другой стороны, такое условное дробление единого ивановского мифа абсолютно необходимо при системно-структурном подходе. «Поскольку “план выражения” символа, или его “личина”, по признанию самих символистов, располагается в мире реальном и выражен конкретным словом, обозначающим то или иное явление, предмет, состояние окружающей действительности, мы построили свою работу “от явленного к сущностному”», – пишут авторы в предисловии к предыдущей книге, посвященной самоцветам [Павлова, Каяниди 2017, 9].

Полученные авторами в ходе работы показатели – уникальны, и их публикация – серьезный этап на пути не только к систематизации символов Иванова, но и к пониманию символа как бы изнутри его «плана выражения». Результаты исследования обобщены в первой главе монографии и подкреплены четырьмя приложениями, это, на наш взгляд, одно из главных и несомненных достоинств книги. Каждое из приложений показывает, как шел анализ растительной символики: даны частотный словарь (Приложение 1), минимальный контекст того или иного символа (Приложение 2), функциональный тезаурус (Приложение 3), композиции расти-



тельных символов (Приложение 4). Эти приложения, составляющие почти половину книги, – подарок исследователям поэтики Иванова. Формат таблицы дает возможность получить быстрый доступ к коннотативному полю, в котором задействован тот или иной символ, и обратно – от темы/концепта – к символам, которые его задают.

Но не стоит думать, что, снимая пласт первичной референции (для авторов это пласт авторского сознания [Павлова, Каяниди 2019, 10]), обнаруживая символические смыслы непосредственно на лексикографическом уровне, авторы забывают о биографическом коде отдельных стихотворений или непосредственно дескриптивной, пейзажной функции растительных образов (уточним, для Иванова это редкий случай). Отдельные флористические символы раскрываются во второй и третьей главах книги. Так, образ-символ повилик в тростнике трактуется, в том числе, через биографический контекст дружбы поэта с Ал. Чеботаревской (параграф 2.2.1.), а кипарисы в стихотворении «Евксин» – через его впечатления о черноморском побережье (параграф 3.1.2.9.).

Описанные в книге Л.В. Павловой и Л.Г. Каяниди результаты колоссальной работы над поэтическим словарем поэта, как и предыдущие книги, – это не только мощный системный опыт описания одной тематической группы и создание значительного рабочего подспорья для исследования художественного мира Иванова. Книга провоцирует на дальнейшую интерпретацию представленных данных, как то: почему именно в книге «Свет вечерний» появляется большое количество наименований растений, не встречавшихся раньше (Приложение 1); или почему в функциональном тезаурусе группы «Земля», «Вода», «Огонь» значительно больше группы «Воздух», а «Земля» значительно превалирует над всеми тремя группами (Приложение 3); или по каким причинам эти результаты разнятся с полученными ранее для других тематических групп. Возможно, ответ будет ясен, если один конкретный символ из ивановского «цветника» станет объектом диахронического анализа, и будущая гипотеза найдет подтверждение в статистических и дистрибутивных выкладках, когда не столь точны другие литературоведческие методы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. «Скворещиц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001.
2. Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии В.И. Иванова // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 165–187.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Иванов Вяч.И. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971.
5. Иванов В. Эрос. СПб., 1907.
6. Павлова Л.В. У каждого за плечами звери: символика животных в лирике Иванова. Смоленск, 2004.
7. Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Вертоград мой на горе высокой: символика рас-



тений в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск, 2019.

8. Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Ярким камнем богаты: мир самоцветов в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск, 2017.

9. Помирчий Р.Е. Примечания // Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 кн. Кн. 2. СПб., 1995. С. 261–363.

10. Топоров В.Н. Роза // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 386–387.

11. Цимборска-Лебода М. «Знак о смысле»: символ и бытие личности. Роза и крест у Вячеслава Иванова // *Slavia Orientalis*. 2016. Vol. LXV. № 2. S. 325–342.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Tsimborska-Leboda M. “Znak o smysle”: simbol i bytiye lichnosti. Roza i krest u Vyache-slava Ivanova [The Sign about a Sense: Symbol and Being of Personality. The Rose and the Cross in Vyacheslav Ivanov’s Works]. *Slavia Orientalis*, 2016, vol. 65, no. 2, pp. 325–342. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Averintsev S.S. Sistemnost’ simbolov v poezii V.I. Ivanova [The Systemic Principle of Symbols in Vyacheslav Ivanov’s Poetry]. *Averintsev S.S. Poety* [Poets]. Moscow, 1996. pp. 165–187. (In Russian).

3. Pomirchiiy R.E. Primechaniya [Comments]. *Ivanov V. Stikhotvoreniya. Poemy. Tragediya* [Verses. Poems. Tragedy]: v 2 books. Book 2. St. Petersburg, 1995, pp. 261–363. (In Russian).

4. Toporov V.N. Roza [Rose]. *Mify narodov mira: entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1988. pp. 386–387. (In Russian).

(Monographs)

5. Averintsev S.S. “Skvoreshnits vol’nykh grazhdanin...” *Vyacheslav Ivanov: put’ poeta mezhdru mirami* [“Free Citizen of Birdhouses...” Vyacheslav Ivanov: The Poet’s Path Between the Worlds]. St. Petersburg, 2001. (In Russian).

6. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979. (In Russian).

7. Pavlova L.V. *U kazhdogo za plechami zveri: simbolika zhivotnykh v lirike Ivanova* [Everyone Has Animals behind Their Shoulders: Symbolism of Animals in Vyacheslav Ivanov’s Lyrics]. Smolensk, 2004. (In Russian).

8. Pavlova L.V., Kayanidi L.G. *Vertograd moy na gore vysokoy: simbolika rasteniy v poezii Vyacheslava Ivanova* [My Garden Is on a High Mountain: The Symbolism of Plants in Vyacheslav Ivanov’s Poetry]. Smolensk, 2019. (In Russian).

9. Pavlova L.V., Kayanidi L.G. *Yarkim kamen yem bogaty: mir samotsvetov v poezii Vyache-slava Ivanova* [Rich in Bright Stones: The World of Gems in Vyacheslav Ivanov’s Poetry]. Smolensk, 2017. (In Russian).



Маштакова Любовь Владиславовна, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник. Научные интересы: Русский символизм, творческое наследие Вяч. Иванова, литература Урала.

E-mail: lika170288@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9664-6110

Liubov V. Mashtakova, Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Researcher. Research interests: Russian symbolism, Vyacheslav Ivanov literary heritage, Urals literature.

E-mail: lika170288@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9664-6110

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00122

И.В. Романова (Смоленск)

СОЧЕТАТЬ КОРНИ И ЗВЕЗДЫ

Рецензия на книгу: Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2019. 338 с.

Аннотация. В предложенной статье рецензируется монография, посвященная поэтической практике символа в творчестве Вячеслава Иванова. Развитие ивановедения и его современное состояние в нашей стране и за рубежом неизменно сосредотачивается в первую очередь на религиозно-философских аспектах духовного наследия Иванова, ставя во главу угла его теоретические работы, подробно рассматривает теорию символа, дионисийство, теорию трагедии. Собственно филологические исследования обычно посвящены архивным изысканиям, вопросам текстологии, комментирования текстов, носят сравнительный характер. На этом фоне поражает игнорирование его поэтической практики, тогда как поэт подчеркивал, что именно в поэзии он выразил свои взгляды наиболее полно. Рецензируемая монография Л.В. Павловой и Л.Г. Каяниди – часть большого проекта, осуществляемого этими авторами на протяжении многих лет, – создания Словаря символов Вячеслава Иванова. Работа осуществляется по основным тематическим разделам («Самоцветы», «Флора», «Фауна» и т.п.) и последовательно отражается в монографиях, в ряду которых рецензируемая книга о флоре – третья. Оригинальна методика исследования: анализ и описание семантики образов-символов строится на основе данных 1) частотного словаря, 2) функционального тезауруса, 3) словаря образных парадигм, 4) оригинального программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах». В целом исследование Л.В. Павловой и Л.Г. Каяниди убедительно доказывает релевантность для поэтической системы Иванова характерной для мифопоэтического символизма в целом спайки цветочной символики с темой творчества, религиозной мистикой и космологией. Система растительных символов Иванова восходит к Мировому древу. Отношение Иванова к деревьям оказывается амбивалентным: он признает их близость к человеку, в то же время сближение человека с деревом кажется Иванову противоестественным и античеловечным.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов; поэзия; символ; флора; мифопоэтика.

I. V. Romanova (Smolensk)

Combine Roots and Stars

A review of the book: Pavlova L.V., Kayanidi L.G. My Garden Is on a High Mountain: The Symbolism of Plants in Vyacheslav Ivanov's Poetry. Smolensk, Svitok Publishers, 2019, 338 pp.

Abstract. This article reviews a monograph devoted to the poetic practice of the

symbol in the works of Vyacheslav Ivanov. The development of Ivanov studies and its current state in our country and abroad invariably focuses primarily on the religious and philosophical aspects of Ivanov's spiritual heritage, putting his theoretical works at the forefront, and examines the theory of symbolism, dionysianism, and the theory of tragedy in detail. Philological research itself is usually devoted to archival research, issues of textual analysis, commentary on texts, and it is of a comparative nature. Against this background, the ignorance about his poetic practice is striking, while the poet emphasized that it was in poetry that he expressed his views most fully. The monograph by L.V. Pavlova and L.G. Kayanidi under review is a part of the large project carried out by these authors over the year – the creation of the Dictionary of Vyacheslav Ivanov's Symbols. The work is carried out in the main thematic sections (“Gems”, “Flora”, “Fauna”, etc.) and is consistently reflected in monographs, among which the peer-reviewed book on flora is the third one. The research methodology is original: the analysis and description of the semantics of images-symbols are based on the data of 1) the frequency dictionary, 2) the functional thesaurus, 3) the dictionary of figurative paradigms, 4) the original software system “Hypertext search for companion-words in authorial texts”. In general, L.V. Pavlova and L.G. Kayanidi convincingly prove the relevance of the adhesion of flower symbolism with the theme of creativity, religious mysticism and cosmology characteristic of Ivanov's poetic system and mythopoetic symbolism as a whole. Ivanov's system of plant symbols goes back to the World Tree. Ivanov's attitude to trees turns out to be ambivalent: he recognizes their closeness to man, at the same time the relation of man to the tree seems unnatural and antihuman to Ivanov.

Key words: Vyacheslav Ivanov; poetry; symbol; flora; mythopoetics.

Исследование наследия Вячеслава Иванова имеет мировой размах. Центр изучения жизни и творчества Иванова расположен в Риме, а его деятельность благодаря усилиям его руководителя и инициатора большинства ивановских проектов А.Б. Шишкина подробнейшим образом отражена на специальном сайте www.v-ivanov.it. Материалы сайта не только существенно облегчают текстологическую работу, но и позволяют оценить тематический и методологический охват исследований о Вячеславе Иванове, выходящих в разное время во всем мире. В течение сорока лет проводятся регулярные ивановские симпозиумы, собирающие ученых всего мира, интеллектуальным результатом этих научных форумов становятся знаковые сборники их трудов.

Наиболее полный аналитический обзор ивановедения в разные периоды в нашей стране и за рубежом содержится в публикациях С.С. Аверинцева «Вячеслав Иванов – сегодняшними глазами» [Аверинцев 2016], Памелы Дэвидсон «Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995)» [Дэвидсон 2016], опубликованных в 2016 г. в антологии «Вячеслав Иванов: pro et contra», и прошлогодней статье С.В. Федотовой «*Ora e Sempre*, или о современном состоянии ивановедения» [Федотова 2019]. Статья С.С. Аверинцева ставит проблему изучения наследия Вячеслава Иванова в контекст актуальных философских и, прежде всего, идеологических дискуссий новейшего времени, переоценивающих отно-



шение к историческому прошлому. Средоточием собственно филологических штудий, по наблюдениям С.С. Аверинцева, становится по преимуществу текстология – установка «канонических» ивановских текстов, сличение редакций, текстологический и историко-культурный комментарий, а также публикация не изданных ранее или дополненная републикация произведений и – как следствие – переосмысление творческого наследия Иванова. П. Дэвидсон, делая основной акцент на рассмотрении эволюции литературной и – шире – культурной репутации Вячеслава Иванова среди его современников и в более позднее время, признает смещение интереса к личности Иванова с его поэтического мастерства (его поэзия практически сразу была признана сложной, насыщенной и перенасыщенной философией, местами «темной», архаичной) в сторону его теоретических работ, его наставнической деятельности. Можно констатировать, что в критике Иванов-теоретик культуры и философ заслонил Иванова-стихотворца. Его открытие как поэта – во многом предстоящая задача. Большинство работ рубежа XX – XXI веков, выполненных на материале его поэтических текстов, носят по преимуществу комментаторский или компаративистский характер. Обзор С.В. Федотовой «российского этапа» ивановедения намечает основные его векторы, сформировавшиеся ранее. Первенство по-прежнему за темой «Вячеслав Иванов и религиозно-философская мысль» (труды Иванова в контексте русской религиозной философии начала XX в., соотношение в них античности и христианства, влияние идей Иванова на мыслителей XX века). Собственно филология разделилась главным образом на академическую (архивные изыскания, текстология, комментирование, систематизация биографических и историко-литературных факторов) и философствующую (телеология творческого пути Иванова). Из теоретических вопросов большинство исследований посвящено теории символизма, дионисийству, учению о трагедии. По-прежнему актуальны компаративные проблемы (влияния на Иванова, рецепция ивановских образов и мотивов другими авторами, типологические сходства).

Сам Иванов позиционировал себя в первую очередь как поэта и считал именно поэтический язык главным транслятором идей. В контексте подобной самоидентификации поражает последовательное игнорирование вопросов его поэтики, а в ней – вопросов функционирования его поэтического языка. Во всех упомянутых обстоятельнейших обзорах подобные труды обойдены вниманием уважаемых авторов.

Вместе с тем в 2004 г. в Смоленске вышла монография Л.В. Павловой «У каждого за плечами звери: символика животных в лирике Вячеслава Иванова» [Павлова 2004], легшая в основу докторской диссертации «Вопросы поэтики Вячеслава Иванова», защищенной в Смоленске в 2005 г. (монография эта, кстати говоря, размещена на сайте Римского Центра изучения жизни и творчества Иванова). В ней – в противовес многочисленным трудам по теории символа Иванова – представлена уникальная авторская методика «практики символа» (приемы его семантического наполнения, структуры и функционирования) и проиллюстрирована на материале



символов животных. Эта монография положила начало грандиозному по своему замыслу проекту, который Л.В. Павлова стала реализовывать впоследствии, позже к ней присоединился ее ученик и последователь Л.Г. Каяниди. Они представляют собой ивановедов, которые последовательно изучают именно поэтический язык Иванова и от анализа этого эмпирического материала переходят к выводам, позволяющим делать заключения о теории символа, используя при этом инновационные исследовательские методики в филологии. Грандиозный же проект, о котором было упомянуто, заключается в создании Словаря символов Вячеслава Иванова – задача воистину масштаба исследовательского института.

Многолетняя работа в русле этого проекта осуществляется по основным тематическим разделам: «Самоцветы», «Флора», «Фауна», «Слово». Совместная монография Л.В. Павловой и Л.Г. Каяниди «Ярким камнем богаты: мир самоцветов в поэзии Вячеслава Иванова» [Павлова, Каяниди 2017] раскрывает такую грань поэтического мира Вячеслава Иванова, как поэтика драгоценных камней.

Функционирование слова в поэтическом языке символиста имеет целый ряд особенностей, значение символистского текста, как и каждого отдельного символа, неисчерпаемо. Поэтому исследователи резонно ограничили пределы интерпретации выявлением конкретных значений символа, актуализированных конкретным автором в конкретном тексте, а также выявлением круга значений данного символа, актуализированных во всем творчестве автора. Подобное функционирование символа будет одинаковым на любом по тематике материале. В данной монографии выбор пал на тематическую группу «Самоцветы», как в предыдущей упомянутой монографии Л.В. Павловой – на группу «Фауна».

Уже эта «самоцветная» монография может претендовать на статус программной, поскольку в ней в центре внимания находится система символов Иванова и, главное, разрушается устоявшееся среди исследователей поэта представление о статичности, устойчивости его поэтического мира, когда все творчество представляет собой единый Текст.

Убедительность выводов обеспечивает, во-первых, максимально охваченный материал исследования – все прижизненные книги Иванова и сборник «Свет вечерний», вышедший после его смерти, однако составленный автором самостоятельно; во-вторых, использование авторской методики анализа текста. Словарные статьи наполняются за счет очень разнообразных источников: данных частотного словаря, функционального тезауруса, словаря образных парадигм и, факультативно, данных словаря рифм, а кроме того, получаются при помощи специально разработанного программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах». Он, в частности, позволяет определить семантический ореол низкочастотных слов через взаимодействие с другими словами, связанными с искомым словом (очевидные комбинации) или устойчиво соседствующими, но не имеющими очевидных связей (подспудные комбинации). Кроме возможности осмыслить реализуемое в конкретном тексте



значение редкого слова, выделение и характеристика лексических комбинаций оказались полезны для уточнения функционирования в авторском тексте того или иного символа.

Традиционно символы Иванова описывались в статике: указывались их значения и отмечались взаимосвязи с другими символами. Сделать заключение о статичности/динамичности системы символов авторы исследования берутся путем прослеживания функционирования конкретных символов самоцветов, которые встречаются во всех книгах поэта. В книге «блестяще» показано, как «играют» оттенками значений самоцветные символы Иванова от книги к книге.

Отдельную практическую ценность имеют приложения: Словарь «Самоцветы в лирике Вячеслава Иванова», «Самоцветная» выборка из словаря поэтических парадигм, реализованных в лирике Вячеслава Иванова и Функциональный тезаурус «самоцветных» сочетаний в лирике Вячеслава Иванова.

Вышедшая в конце 2019 г. монография Л.В. Павловой и Л.Г. Каяниди «Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова» – логическое продолжение предыдущей и раскрывает новую грань поэтического мира Вячеслава Иванова – поэтику флоры.

По-прежнему остается оригинальной методика выявления круга значений символов Иванова путем анализа семантики, «наращиваемой» в поэтическом тексте, по этому принципу составлен ряд словарных статей.

Описание особенностей поэтического языка Иванова традиционным способом, т.е. через толкование лексического значения слов и указания их семантических, грамматических и стилистических характеристик, представляется малопродуктивным, так как в таком случае остается без внимания поэтический смысл слова, его образное значение.

В связи с этим анализ и описание семантики образов-символов строится на основе данных 1) частотного словаря, 2) функционального тезауруса, 3) словаря образных парадигм.

Частотные словари позволяют судить не только об объеме «словарного запаса» автора, но и о его языковых пристрастиях (наиболее употребляемые слова), изысках и «редкостях» (единичные словоупотребления).

Функциональные тезаурусы (они составляются с учетом словарных значений, извлеченных из конкретных текстовых ситуаций) позволяют выделить из круга общеязыковых значений того или иного слова те значения и выявить те ассоциации, которые актуализированы в текстах автора. Таким образом фиксируется «персонально-авторское» наполнение поэтического образа.

В словаре образных парадигм учитываются те значения, которые приобретает в поэтическом контексте слово, участвуя в создании того или иного образа, т.е. выступая в качестве основания или образа сопоставления соответствующей парадигмы. Этот аспект приобретает особую значимость, в силу чего ему уделено основное внимание.

В настоящем исследовании, как и в монографии 2017 г., дополнитель-



но приведены данные, полученные в ходе применения программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах». Он позволяет выявить группы слов, повторяющихся в близости друг от друга (в нашем случае – на текстовом пространстве в 50 слов) в разных текстах. В большинстве случаев эти повторы не фиксируются «невооруженным» исследовательским взглядом, поскольку между словами-спутниками нет грамматических, стиховых или очевидно смысловых связей. Выделение таких групп, называемых лексическими комбинациями, и их интерпретация – едва ли не единственный способ осмыслить авторское значение редкого слова, находящегося внизу частотного словаря. Кроме того, анализ лексических комбинаций позволяет подтвердить, либо уточнить и дополнить данные, полученные с помощью анализа функционального тезауруса и словаря образных парадигм.

Пять эпитафий из Псалтири, Иоанна Златоуста, Александра Веселовского, Павла Флоренского и, конечно, Вячеслава Иванова призваны подчеркнуть извечную роль природы как особого языка, в котором человек ищет и находит намеки на мир иной, а также призваны обнажить дуалистическую природу символа.

Символический потенциал растений настолько высок, что потребовал от авторов обстоятельного обзора роли растений в фольклоре и мифе, чтобы очертить общекультурную символику и на ее фоне выделить авторские интерпретации.

Данная монография состоит из трех глав. Первая «Флора поэтического мира Вячеслава Иванова» дает общую характеристику лексики тематической группы «Флора» во всех поэтических книгах Иванова, обзор функционального тезауруса и его отдельных групп, анализ функционирования флоры в финальной книге «Свет вечерний». Исследователи приходят к выводу, что Иванов предпочитает теплолюбивые растения, родиной которых стали Средиземноморье и Малая Азия, это по преимуществу вьющиеся растения и вечнозеленые, хвойные деревья и кустарники. Любимые цветы Иванова – роза и лилия, растительная цветовая палитра – красно-белая. Другой любимец поэта – дуб.

Анализ функционального тезауруса свидетельствует о том, что Иванов интересуется больше не внешний вид и аромат растения, а то, что с ним происходит, в какие действия (природных сил или человека) оно вовлечено. Среди них, в частности, соединение, поиск, обретение и хранение, произрастание, поиск и хранение, украшение/увенчание, чувственные свойства.

Вторая глава «Композиции растительных символов в поэзии Вячеслава Иванова» позволяет проследить и описать три основных типа раскрытия символической семантики: 1) «доминаторы» – отдельное слово наделено отчетливо выраженным, самодостаточным значением, которое подчиняет себе значения рядом стоящих слов, составляет «семантическое» ядро всего текста; 2) «партнеры» – символы, равные по силе, оказывающиеся рядом на обозримом пространстве текста. Прокладывая русло для по-



нимания всех окружающих слов, они не могут подчинить себе значения друг друга и устанавливают контакт, т.е. на передний план выступают способные к установлению связи, «состыкующиеся» значения. Понимание текста в таком случае определяется тем, насколько мы поняли не столько значение каждого символа, сколько значение, возникшее в результате их партнерства; 3) «приживалы» – слова, оказывающиеся рядом с сильными соседями, претендующие на статус символа и даже узнаваемые как традиционный символ, но с ослабленной в данном контексте собственной семантикой.

В главе рассматриваются различные варианты композиций «растительных» символов в поэзии Иванова, которые отличаются по составу и качеству компонентов. Иногда это «однородные» композиции, то есть состоящие только из «растительных» символов, иногда «растительный» символ сочетается с символами другой тематической группы – «Фауна», «Ландшафт», «Самоцветы» и т.п., например, виноград – янтарь, мох – малахит, роза – рубин. Безусловным украшением обзорных частей главы является параграф «Опыт “прочтения” композиций “растительных” символов», предлагающий изящный анализ конкретных случаев сочетаний флористических символов («повилики в тростниках», «тростники розами горят», «нарцисс + асфодел + кипарис») и убедительно доказывающий, как авторская символика может отличаться от общепринятой. Например, тогда как в разных национальных мифологических традициях тростник обозначает то царскую власть, то смирение и справедливость, то засуху, то утраченную юность и т.д., у Иванова тростник – символ поэта.

Глава третья «“Досье” на растения Вячеслава Иванова» содержит подробные «досье» на функционирование в поэзии Иванова таких растений, как кипарис, ель, лавр, роза и дуб.

Самостоятельную ценность имеют приложения, куда вошли: алфавитно-частотный словарь тематической группы «Флора» в лирике Вячеслава Иванова, словарь «Мир растений в лирике Вячеслава Иванова», функциональный тезаурус тематической группы «Флора» в лирике Вячеслава Иванова, словарь «Композиции растительных символов в лирике Вячеслава Иванова».

В целом исследование Л.В. Павловой и Л.Г. Каяниди убедительно доказывает релевантность для поэтической системы Иванова характерной для мифопоэтического символизма в целом спайки цветочной символики с темой творчества, религиозной мистикой и космологией. В работе показано, что отношение Иванова к деревьям оказывается амбивалентным. С одной стороны, он признает их большую (в сравнении с животным миром) близость к человеку. С другой стороны, сближение человека с деревом кажется Иванову ужасным, противоестественным и античеловечным. Авторы делают при этом разграничение между «поэтическим» и «прозаическим» взглядом Иванова на растения и обоснованно возводят систему его растительных символов к архетипу Мирового древа.



Книга чрезвычайно полезна для специалистов по творчеству символистов, а также для историков и теоретиков литературы и удачно компенсирует нехватку исследований поэтического языка Вячеслава Иванова. Читателям, филологам, иванововедам остается ждать продолжения, дополняющего Словарь символов Вячеслава Иванова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов – сегодняшними глазами // Вяч. Иванов: pro et contra. Антология. Т. 2 / Сост. К.Г. Исупов, А.Б. Шишкин. СПб., 2016. С. 601–610.
2. Дэвидсон П. Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995) // Вяч. Иванов: pro et contra. Антология. Т. 2 / Сост. К.Г. Исупов, А.Б. Шишкин. СПб., 2016. С. 552–569.
3. Павлова Л.В. У каждого за плечами звери: символика животных в лирике Вячеслава Иванова/ Смоленск, 2004.
4. Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Ярким камнем богаты: мир самоцветов в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск, 2017.
5. Федотова С. *Ora e Sempre*, или о современном состоянии иванововедения // *Studi Slavistici*. 2019. Vol XVI. № 1. P. 217–235.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Fedotova S. *Ora e Sempre, ili o sovremennom sostoyanii ivanovovedeniya* [*Ora e Sempre or about the Current State of Ivanov Studies*]. *Studi Slavistici*, 2019, vol. 16, no. 1, pp. 217–235. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Averintsev S.S. Vyacheslav Ivanov – segodnyashnimi glazami [Vyacheslav Ivanov – with Today's Eyes]. *Isupov K.G., Shishkin A.B. (comp.). Vyach. Ivanov: pro et contra. Antologiya* [Vyach. Ivanov: Pro et Contra. Anthology]. Vol. 2. St. Petersburg, 2016, pp. 601–610. (In Russian).
3. Davidson P. Vyacheslav Ivanov v russkoy i zapadnoy kriticheskoy mysli (1903–1995) [Vyacheslav Ivanov in Russian and Western Critical Thought (1903–1995)]. *Isupov K.G., Shishkin A.B. (comp.). Vyach. Ivanov: pro et contra. Antologiya* [Vyach. Ivanov: Pro et Contra. Anthology]. Vol. 2. St. Petersburg, 2016, pp. 552–569. (In Russian).

(Monographs)

4. Pavlova L.V. *U kazhdogo za plechami zveri: simbolika zivotnykh v lirike Ivanova* [Everyone Has Animals behind Their Shoulders: Symbolism of Animals in Vyacheslav Ivanov's Lyrics]. Smolensk, 2004. (In Russian).
5. Pavlova L.V., Kayanidi L.G. *Yarkim kamen' yem bogaty: mir samotsvetov v poe-*



zii Vyache-slava Ivanova [Rich in Bright Stones: The World of Gems in Vyacheslav Ivanov's Poetry]. Smolensk, 2017. (In Russian).

Романова Ирина Викторовна, Смоленский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и журналистики. Научные интересы: история русской поэзии, теория литературы, квантитативная и цифровая филология, литературное краеведение, Б. Пастернак, И. Бродский.

E-mail: irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-4564-7142

Irina V. Romanova, Smolensk State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Literature and Journalism. Research interests: history of Russian poetry, theory of literature, quantitative and digital philology, B. Pasternak, J. Brodsky.

E-mail: irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-4564-7142



Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 10.12.2020

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru