



НОВЫЙ
филологический
ВЕСТНИК



№ 1(56)
2021

Москва 2021

СОУЧРЕДИТЕЛИ

Калмыцкий научный центр РАН
Кемеровский государственный институт культуры
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева
С.С. Ипполитов

COFOUNDERS

Kalmyk Scientific Center of the
Russian Academy of Sciences
Kemerovo State Institute of Culture
Russian Scientific Research Institute of Cultural and
Natural Heritage named after D.S. Likhachev
Sergej Ippolitov

Новый филологический вестник

№ 1 (56) ‘ 2021

The New Philological Bulletin

№ 1 (56) ‘ 2021

Москва
2021

Moscow
2021

Новый филологический вестник *№ 1 (56) ' 2021*

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; с.н.с. отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН);

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

The New Philological Bulletin
№1 (56) ' 2021

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; SSR at the Department of Theory of Literature of A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences);

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

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

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

Подготовка издания: Институт филологии и истории РГГУ
Выпускающий редактор номера:
О.В. Федунина (ИМЛИ РАН)

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2072-9316

ISSN 2072-9316

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

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2021
© Издательство Ипполитова, 2021
© ООО «Смелый дизайн», 2021

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2021
© Ippolitov Publishers, 2021
© Smely dizayn, 2021



СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

В.В. Фещенко (Москва)

Художественный дискурс: к определению термина в перспективе лингвоэстетики.....16

С.П. Лавлинский (Москва)

«Удовольствие от текста» и проблемы теоретической рефлексии категории фантастики.....36

А.В. Марков (Москва)

Бахтин читает Брюсова: спасение и творчество без субъекта.....44

В.Э. Биктимиров (Екатеринбург)

Историоцентричный роман: к постановке проблемы.....54

Д.С. Туляков (Пермь)

Английский модернистский рассказ сегодня: содержание понятия и проблемы изучения.....67

Н.А. Бакии (Москва)

Транслигвизм в свете семиотики. («Возможно Эстер» Кати Петровской).....79

Русская литература

Н.П. Дворцова (Тюмень)

Возвращение из ссылки: опыт Панкратия Сумарокова.....89

В.Ш. Кривонос (Самара)

Вернер в «Княжне Мери» Лермонтова как доктор и приятель.....101

Х.М.М. Мохаммед (Каир, Египет)

Коранические мотивы в русской поэзии XIX в.....114

Р. Адзима (Токио, Япония)

Образ русалки-утопленницы в русской романтической литературе.....127

С.М. Пронченко (Новозыбков, Брянская область)

Поэтонимы в художественной системе исторического романа графа А.К. Толстого «Князь Серебряный».....138



А.Л. Топорков, А.Л. Рычков (Москва)

Статья Александра Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» как эзотерический текст. Часть первая.....148

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

«Племя жен мужеположих»: воительницы и андрогини в творчестве Любови Столицы. Статья первая.....162

А.М. Королева (Москва)

«Я пишу не заказную пьесу, а нечто свое»: драма Б.Л. Пастернака «Этот свет» как веха на пути к «Доктору Живаго».....184

О.Ю. Казмирчук (Москва)

Роль системы заглавий в художественном универсуме цикла Б.Л. Пастернака «Переделкино».....197

А.С. Бокарев (Ярославль)

«Я» как «другой» в субъектной структуре лирики Арсения Тарковского.....207

Зарубежные литературы

О.А. Маркелова (Москва)

Ауд Мудрая в исландском историческом нарративе.....216

Е.А. Шевченко (Москва)

Речевые метафоры у Ч. Диккенса как способ интенсификации разноречия в романе «Домби и сын».....227

Д.В. Шулятьева (Москва)

Персонажи-«голоса» в романах и фильмах «индийского цикла» Маргерит Дюрас.....240

А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)

Искусство и жизнь в повести М. Месёя «Высокая школа».....255

Компаративистика

А.Д. Степанов (Санкт-Петербург)

Чехов и Флобер (к вопросу об эволюции «объективного» повествования).....266

М. Лукашевич (Варшава, Польша)

Роль проповеди в конструировании образа священника: русская

литература второй половины XIX в. и ее английский контекст..278

Переводоведение

К.Р. Андрейчук (Москва)
История переводов повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» на шведский язык.....292

Е.Б. Дзанарова (Владикавказ)
Интерпретация лирических произведений Х.Д. Дзаболова в художественных переводах Н.М. Рубцова.....311

Проблемы калмыцкой филологии

Материалы раздела представлены Калмыцким научным центром РАН

Б.Б. Манджиева (Элиста)
Предсказания и гадания в калмыцком героическом эпосе «Джангар».....325

Ц.Б. Селева (Элиста)
Типизирующая роль эпитетов в стилистике синьцзян-ойратской версии «Джангара».....337

Д.Н. Музраева (Элиста)
Ойратский список сочинения «Драгоценное украшение, разъясняющее “Каплю нектара, питающую живых существ”» как образец комментаторской литературы.....350

Б.Б. Горяева (Элиста)
Через границы языков и культур: сказки донских калмыков в записи И.И. Попова.....362

Р.М. Ханинова (Элиста)
Дихотомия «свой» – «чужой» в анималистической калмыцкой балладе.....380

Обзоры и рецензии

Е.И. Орлова (Москва)
Неразгаданный Гоголь. Рецензия на книгу: Манн Ю.В. Н.В. Гоголь. Тайны биографии и тайны творчества. М.: РГГУ, 2019. 143 с.....395



CONTENTS

Theory of Literature

V.V. Feshchenko (Moscow)
Artistic Discourse: Towards the Definition of the Term in the Prospect of Linguo-aesthetics.....16

S.P. Lavlinsky (Moscow)
“The Pleasure of the Text” and the Issues of Theoretical Reflexion on Fantastic Category.....36

A.V. Markov (Moscow)
Bakhtin Reads Bryusov: Salvation and Creativity without a Subject.44

V.E. Biktirimov (Yekaterinburg)
Historiocentric Novel: Formulating the Definition.....54

D.S. Tulyakov (Perm)
English Modernist Short Story Today: Concept and Research Issues.....67

N.A. Bakshi (Moscow)
Translingualism in the Light of Semiotics (“Maybe Esther” by Katja Petrowskaja).....79

Russian Literature

N.P. Dvortsova (Tyumen)
Return from Exile: Pankratiy Sumarokov’s Experience.....89

V.Sh. Krivonos (Samara)
Werner in “Princess Mary” by Lermontov as *Doctor* and *Mate*.....101

H.M.M. Mohammed (Cairo, Egypt)
The Quranic Motifs in the Works of the Russian Poet of the 19th Century.....114

R. Ajima (Tokyo, Japan)
The Image of the Rusalka-Drowned Maiden in Russian Romantic Literature.....127

S.M. Pronchenko (Novozybkov, Bryansk Region)
Poetonyms in the Art System Historical Novel by Count A.K. Tolstoy “Prince Serebryany”.....138



A.L. Toporkov, A.L. Rychkov (Moscow)
Alexander Blok's Article "Poetry of Charms and Spells"
as an Esoteric Text. Part I.....148

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)
"A Breed of Mannish Females": Women Warriors and Androgynes
in the Works of Liubov' Stolitsa. Article I.....162

A.M. Koroleva (Moscow)
"I don't Write a Commissioned Play, but Something of my Own":
The Play "The Earthly World" by Boris Pasternak as a Milestone
on the Way to the Novel "Doctor Zhivago".....184

O.Yu. Kazmirchuk (Moscow)
The Function of the System of Titles in the Universe
of B.L. Pasternak's Cycle "Peredelkino".....197

A.S. Bokarev (Yaroslavl)
"I" as "the Other" in the Subject Structure of Arseny Tarkovsky's
Lyric Poetry.....207

Foreign Literatures

O.A. Markelova (Moscow)
Aud the Deep-Minded in the Historical Icelandic Narrative.....216

E.A. Shevchenko (Moscow)
Speech Metaphors as a Method to Intensify Heteroglossia
in Dickens's "Dombey and Son".....227

D.V. Sulyatyeva (Moscow)
Voices in Novels and Films of Marguerite Duras's "India cycle".....240

A. Molnar (Debrecen, Hungary)
Art and Life in M. Mészöly's Short Novel "High School".....255

Comparative Studies

A.D. Stepanov (St. Petersburg)
Anton Chekhov and Gustave Flaubert: Revisiting the Issue
of "Objective" Narration.....266

M. Łukaszewicz (Warsaw, Poland)
The Role of the Sermon in Creating Priest's Character:
Russian Literature of the Second Half of the Nineteenth Century
and its English Context.....278



Translation Studies

K.R. Andreichuk (Moscow)
The History of the Swedish Translations of F. Dostoevsky's
"Notes from the Underground".....292

E.B. Dzaparova (Vladikavkaz)
The Interpretation of Khazbi D. Dzabolov's of Lyric Poems
in Nikolai M. Rubtsov's Literary Translations.....311

Problems of Kalmyk Philology

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

B.B. Mandzhieva (Elista)
Predictions and Fortune-Telling in the Kalmyk Epic
Poem "Dzhangar".....325

Ts.B. Seleeva (Elista)
The Typical Role of Epithets in the Stylistics
of the Xinjiang-Oirat Version of "Dzhangar".....337

D.N. Muzraeva (Elista)
Oirat Translation of "The Precious Decoration" Explaining "
A Drop of Nectar, Feeding Living Beings" as a Sample
Commentary Literature.....350

B.B. Goryaeva (Elista)
Across the Borders of Languages and Cultures: Tales
of the Don Kalmyks Recorded by I.I. Popov.....362

R.M. Khaninova (Elista)
The Dichotomy between the Notions "Self" and "Other"
in the Animalistic Kalmyk Ballads.....380

Surveys and Reviews

E.I. Orlova (Moscow)
Gogol Unsolved. Book Review: Mann Yu.V. N.V. Gogol, Secrets
of Biography and Secrets of Creativity. Moscow, RSUH Publ.,
2019. 143 p. (in Russian).....395

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00001

В.В. Фещенко (Москва)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ТЕРМИНА В ПЕРСПЕКТИВЕ ЛИНГВОЭСТЕТИКИ

Аннотация. В статье дается определение термина художественный дискурс с точки зрения междисциплинарного лингвоэстетического подхода. Вопрос о художественном дискурсе возникает всякий раз, когда художественное входит в язык, речь и текст. При этом художественная литература является лишь одной из разновидностей художественного дискурса в генерическом смысле. Различные формы эстетической деятельности создают художественный дискурс. Его сфера бытования – любая область вербальных высказываний в эстетической деятельности. Художественные практики XX в. (кино, радио, постдраматический театр, перформанс, граффити) существенно расширили границы и понятия художественного и, соответственно, объем данного понятия. В данной статье специфицируются компоненты самого термина «художественный дискурс» в попытке дать его определение с позиции лингвоэстетического подхода на стыке лингвистики, литературоведения и эстетической теории. Концепция лингвоэстетики предполагает интегральный подход к языку в его эстетической функции, к эстетике словесного творчества. Лингвоэстетическая теория на современном этапе базируется на таких основных категориях, как художественный знак, художественный семиозис, художественное сообщение, художественная коммуникация. Среди таких первичных категорий располагается и понятие художественного дискурса, под которым понимается совокупность вербальных высказываний, сформированная в результате взаимодействия автора-художника и читателя (зрителя, слушателя) посредством произведения искусства, с учетом эстетических факторов порождения и восприятия этих высказываний в конкретных видах и формах искусства.

Ключевые слова: художественный дискурс; лингвоэстетика; эстетическая функция языка; художественная коммуникация.

V.V. Feshchenko (Moscow)

Artistic Discourse: Towards the Definition of the Term in the Prospect of Linguoesthetics

Abstract. The article defines the term artistic discourse from the point of view of an interdisciplinary linguo-aesthetic approach. The question of artistic discourse arises whenever the artistic phenomena are included in language, speech and text. At the same

time, fiction is only one of the varieties of artistic discourse in the generic sense. Various forms of aesthetic activity create artistic discourse. Its sphere of existence is any area of verbal statements in aesthetic activity. Artistic practices of the 20th century (cinema, radio, post-dramatic theater, performance, graffiti) have significantly expanded the boundaries and concepts of the artistic and, accordingly, the scope of this concept. This article specifies the components of the term “artistic discourse” in an attempt to define it from the standpoint of a linguo-aesthetic approach at the intersection of linguistics, literary criticism and aesthetic theory. The concept of linguoesthetics presupposes an integral approach to language in its aesthetic function, to the aesthetics of verbal creativity. Linguo-aesthetic theory at the present stage is based on such basic categories as artistic sign, artistic semiosis, artistic message, artistic communication. Among such primary categories is the concept of artistic discourse, which is understood as a set of verbal statements formed as a result of the interaction of the author-artist and the reader (viewer, listener) through a work of art, taking into account the aesthetic factors of generation and perception of these statements in specific types and forms of art.

Key words: artistic discourse; linguistic aesthetics; aesthetic function of language; artistic communication.

Один из центральных теоретических вопросов, стоящих перед современной филологической наукой, – вопрос о художественном дискурсе, т.е. о том, как художественное входит в язык, речь и текст. Если в предыдущие эпохи и в предшествовавших парадигмах предпочиталось говорить о таких объектах теории словесности, как «художественный (поэтический) язык» и «художественная (поэтическая) речь», то после Э. Бенвениста, Ц. Тодорова и Т. Ван Дейка именно дискурс стал объектом теории языка и литературы. Остается он таковым и по сей день, не теряя своей научной актуальности и, более того, определяя собой актуальность иных вопросов лингвистики и литературоведения. В данной статье мы остановимся на компонентах самого термина «художественный дискурс» в попытке дать его определение с позиции лингвоэстетического подхода на стыке лингвистики, литературоведения и эстетической теории, основные черты которого описаны нами в работах [Фещенко, Коваль 2014; Фещенко 2018 а]. Концепция лингвоэстетики предполагает интегральный подход к языку в его эстетической функции, к эстетике словесного творчества. Лингвоэстетическая теория на современном этапе базируется на таких основных категориях, как художественный знак, художественный семиозис, художественное сообщение, художественная коммуникация. Среди таких первичных категорий располагается и понятие художественного дискурса.

Понятия художественного и эстетического

Первый компонент этого понятия – «художественный» – требует терминологического обоснования несмотря на то, что его смысл как будто бы интуитивно понятен для всех даже за пределами науки: «художественный» значит относящийся к искусству. Говорим ли мы о художественном стиле,

художественном творчестве, художественной школе или художественному фильму, мы во всех случаях безошибочно имеем в виду искусство как вид культурной деятельности. Однако в синонимическом ряду родственных понятий («эстетичность», «искусственность», «выразительность», «образность», «арт-» и др.) «художественность» имеет некоторые отличительные особенности и терминологическую специфику.

В словарях русского языка «художественный» имеет два основных значения: 1) относящийся к искусству, 2) образно изображающий. «Художественность» стабильно ассоциируется с «образностью» и «изобразительностью» и «воображением», т.е. деривативными смыслами понятия «образ». Если присмотреться к внутренней форме понятия «художественный», обнаружится, что в корнях своих оно не имело семантики «образа» (как объекта ментального мира), а семантизировалось по принципу инструментальной метафоры. Этимологический смысл его восходит (по всей видимости через посредство польского заимствования) к германским производным от слова *hand* (рука), означавшим «умелый» (в датском *handog*). «Художник» в древнерусском и старославянском – это «умелец», а искусство – «умение, мастерство». Собственно, тот же смысл закладывался в древнегреческое понятие «*techné*». Впрочем, в качестве другого древнегреческого аналога «искусства» этимологи приводят др.-греч. *epistimon* от *epistema* («знание»), больше актуализируя семантику ментального знания, нежели ручного ремесла. Интересно, что в современных европейских языках «*эпистема*» отражает скорее научную парадигму культуры, чем художественную. Вероятно, эволюция концепта «художественность» проходила от материально-инструментального смысла «художественной» деятельности – к ментально-сущностному смыслу «художественной образности». В современном русском языке обе эти стадии сосуществуют в концепте «художественность», и нами будут учитываться оба этих значения в своем единстве.

Другой родственный «художественности» концепт, концепт «искусства» имел очень близкие этимологические исходные смыслы («искус» – «умение»; «искусный» – «умелый»), однако не приобрел в своей эволюции «ментальной» семантики [Мельчук, Жолковский 2016]. Поэтому дериват «искусственный» лишь на время сошелся с дериватом «художественный», став членом оппозиции «природный-искусственный» по признаку отнесенности к природной либо к человеческой деятельности. Так, М.В. Ломоносов пользуется словом «художественный», противопоставляя его «натуральному» в красноречии. В дальнейшем же, начиная с эпохи романтизма, семантика слова «художественный» сместится в сторону «ментального мира», а искусственный – в сферу «мира материального». В европейских языках это раздвоение произошло на базе единого концепта: *art* (во франц. и англ.), разделившегося на два смысла: *artistique – artificiel, artistic – artificial; Kunst* (в нем.): *künstlerische – künstliche*.

Разумеется, оппозиция «естества» и «искусства» осознавалась еще в античности (ср. у Платона, Аристотеля). Однако актуальные для совре-

менной науки компоненты значения концепта «художественность» стали проявляться лишь в Новое время, сначала в немецкой классической философии, а затем в романтических концепциях искусства. Новые представления о художественном стали возникать благодаря выделению в немецкой мысли эстетики как особой части философского знания (А.-Г. Баумгартен, И.-И. Винкельман, Ф. Шлегель). И. Кантом искусство как вид человеческой деятельности было осмыслено в терминах «автономии» и «незаинтересованного удовольствия». Внешней целесообразности в бытовом мире была противопоставлена «внутренняя целесообразность» в мире художественном. При этом в известном изречении Канта из «Критики способности суждения» о художественном (прекрасном) как «целесообразности без цели» под «целесообразностью» понималась замысленная и завершенная форма (*forma finalis*). И хотя само понятие формы еще не стало ключевым в эстетике немецкого идеализма, представление об искусстве как о «художественном оформлении» идеи (по Г.-В.-Ф. Гегелю) определило дальнейший научный вектор изучения художественных явлений. По сравнению с Кантом, Гегель привнес в идею искусства особую разновидность познания, наряду с религиозным и философским. Искусство становилось эмансипированным полем научного интереса, а эстетическая деятельность – формой самопознания человека, направленной на предмет в его уникальных эстетических свойствах.

В переводах Гегеля на русский язык в середине XIX в. возникают понятия «художественное творчество» (соотв. немецкому *schöne Kunst*) и «художественное произведение» (нем. *Kunstwerk*). Посредством В. фон Гумбольдта и Х. Штейнталя эти понятия укореняются и в русской филологии конца XIX – начала XX вв. Примерно в это же время входит в обиход понятие «художественной литературы» как вида искусства (см. об этом [Лотман 1992]).

Романтические концепции языка отражаются на лингвистической мысли А.А. Потебни. В частности, на таком понятии, как «художественная цельность» (восходящем к гумбольдтовскому представлению об искусстве как «целостности»), сыгравшем важную роль в современных нам представлениях о языках искусства. Кантовская «автономия» искусства сказалась на практически всех концепциях нового искусства XX в., начиная с эстетизма с его лозунгом «искусство для искусства» и продолжая мыслью об автономии слова как символа в русском символизме (А. Белый) и самоценности (самовитости) слова в русском авангардном дискурсе.

Среди новых понятий, возникших на рубеже XIX–XX вв. в русской науке о языке и литературе и содержащих в себе компонент «художественный», можно выделить следующие, которые служат как бы «предтерминами» современного термина «художественный дискурс»: «художественное слово» (Г.О. Винокур), «художественный язык» (Г.Г. Шпет, А.Ф. Лосев, Г.О. Винокур), «художественная речь» (В.В. Виноградов), «художественный стиль» (А.Ф. Лосев), «художественное высказывание» и «художественное общение» (В.Н. Волошинов).

В начале XX в. фокус осмысления природы художественного кардинально сдвинулся в сторону изучения **художественной формы** как важнейшего элемента эстетического объекта. Причем понимание это закрепилось не только у сторонников «формального метода». О художественной форме – внешней или внутренней – пишут такие разные авторы, как Г.Г. Шпет, В. Кандинский, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, Вяч. Иванов, А. Белый. Постепенно представление об искусстве как о «прекрасном» и как об «образном мышлении» сменяется взглядом на принцип специфической формальной сделанности и цельности художественного произведения. На первый план выходят концепции искусства как формального, конструктивного и далее акционального способа человеческой деятельности. При этом концептуальный атрибут «художественный» не теряет своей значимости, а, напротив, наращивает свои терминологические валентности, наделяя тем самым свой референт – область искусства – новыми концептуальными параметрами и свойствами (ср. с эстетическими концепциями Н. Гартмана и Т. Адорно, переосмысляющими базовые эстетические принципы классической эпохи в новых условиях середины XX в.).

Если обратиться к современным философским и литературоведческим трактовкам понятия «художественности», можно отметить их акцент на взаимодействии сознания художника и воспринимающего произведения искусства. Так, к примеру В.В. Бычков определяет художественность как «эстетическое качество произведения искусства, суть которого заключается в такой формально-содержательной его организации, которая инициирует у реципиента полноценный процесс эстетического восприятия, или, по-иному, событие эстетического опыта» [Бычков, Маньковская 2017, 222]. В поэтике под художественностью в общем виде понимается «типологическая характеристика явлений искусства, указывающая на их родовую культурную специфику, которая отличает данный род деятельности (способ мышления, область культуры) от философии и религии, от науки и публицистики, производительного труда и политики и т.д.» [Тюпа 2008, 288]. Автор данного определения специфицирует его в своеобразных «законах», присущих искусству, в числе которых, помимо «условности», «целостности», «оригинальности» и «всеобщности», и такой семиотический закон, относящийся к коммуникативной сущности искусства, как «адресованность». Отметим при этом, что современной теорией литературы атрибут «художественный» понимается иначе, чем во времена романтизма или модернизма. Заметим также, что В.И. Тюпой различаются две сферы деятельности, связанной с художественностью: семиотика и эстетика, которые оказываются объединенными и в развиваемом нами лингвоэстетическом подходе, формируемом на стыке теории языка, теории литературы и теории искусства.

Для более четкой формулировки понятия «художественный дискурс» стоит отметить также разницу в терминологических синонимах «художественный» и «эстетический».

В отличие от понятия «художественности» и соответствующих им за-

падных аналогов *techne*, *ars*, *Kunst* и т.д., в которых лежит базовая концептуальная метафора – «деятельность по производству чего-либо», в понятии «эстетического» (общего для большинства европейских языков, включая русский) заключена метафора «деятельности по восприятию чего-либо». Древнегреческое *aisthesis* «восприятие» (от др.-греч. *Aisthanomai* – чувствовать; *aisthetikos* – воспринимаемый чувствами) практически никогда не относилось к миру искусства. Лишь в послеренессансное время понятие это было осмыслено в художественном контексте и легло в основу науки эстетики как исследования чувственного знания в человеческой деятельности. Эстетическим отношением признавалось любое созерцательное состояние связи с чувственно воспринимаемым объектом на основании какого-либо культурного вкуса.

Атрибуты «эстетический» и «художественный» и в русском, и в европейских употреблениях никогда не были тождественными и равноценными. Эстетическое восприятие может присутствовать не только в художественном опыте, но художественный опыт основан главнейшим образом на эстетических законах (ср. с несколько идеологизированным в духе своего времени, но продуктивным различием в [Поспелов 1965], а также – с точки зрения более современных подходов – с разведением этих понятий в [Тюпа 2009]). В этой связи А.Ф. Лосев, определявший эстетическое как «самодовлеющую предметность» постулировал диалектическое взаимоотношение между понятиями «эстетическое» и «художественное»:

«Эстетическое шире художественного: оно может относиться к природе, обществу, человек. личности, тогда как художественное относится только к предметам человек. Творчества – произведениям иск-ва. Эстетическое есть непосредств. выразительность любых явлений действительности, художественное же представляет собой специфически осуществленное человеком воплощение эстетического в том или ином специфич. материале» [Лосев 1970, 576].

Эстетику как науку можно считать и своего рода метадеятельностью по отношению к художественному творчеству. В таком смысле она устанавливает общие закономерности для каждый раз уникальных произведений искусства (художественных объектов), переводит искусство с языка художника на язык интерпретатора и в итоге на язык экспертного или научного сообщества. Таким образом, применяя описанные особенности терминов к материалу словесного искусства, можно условиться «художественными» обозначать **свойства самой творческой деятельности** (художественно-языкового материала), а «эстетической» – **метаязыковую аналитику** этого материала.

Руководствуясь этой дихотомией, мы используем термин «художественный дискурс» (и сопутствующие термины) как относящийся к объекту нашего описания и объяснения (произведения художественного творчества), а термин «лингвоэстетика» (и производное прилагательное «лингвоэстетический», а также иные терминологизированные сочетания вроде «эстетика слова», «эстетика языка», «эстетическая функция» и т.п.)

как устанавливающий исследовательскую **стратегию** относительно художественных объектов и текстов.

Понятие дискурса

Теперь, после уяснения пределов и объема понятия «художественное» в целях нашего анализа, перейдем ко второму члену термина «художественный дискурс». Этот второй компонент вводит нашу проблематику в лингвистическую область, где сам термин и зародился. Из огромного множества определений **дискурса** нам потребуется отобрать наиболее релевантные на наш взгляд трактовки, обосновать этот отбор и на основе этого отбора сформулировать наиболее подходящую дефиницию для определения термина художественный дискурс.

Еще до того, как термин дискурс обосновался в науке, вокруг подобного явления в области языка развивал свою теорию В.Н. Волошинов, а М.М. Бахтин применял ее на материале романских текстов. Книга «Марксизм и философия языка» ставит одной из целей описать природу высказывания как основы социального «речевого взаимодействия». Делается решающий шаг по сравнению с теорией Ф. де Соссюра – живая речь индивидуумов в социуме признается главнейшим языковым фактом: «Действительной реальностью языка-речи является не абстрактная система языковых форм и не изолированное монологическое высказывание, и не психо-физиологический акт его осуществления, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое высказыванием и высказываниями» [Волошинов 1929, 113]. Типами высказываний признаются Волошиновым и Бахтиным «речевые жанры» как «формы речевого общения».

Примечательно, что задолго до Дж. Остина такие «речевые жанры» именуется также «речевыми актами» (буквальное совпадение с термином *speech act*). И что особенно важно для нашей работы, именно в этой книге возникает понятие «художественного высказывания» как непосредственной предпосылки того, что позднее будет названо художественным дискурсом: «Формы художественного высказывания – произведения – можно понять лишь в единстве литературной жизни, в неразрывной связи с другими литературными же формами» [Волошинов 1929, 80]. Связь высказывания с «жизнью» и «формами» определит и природу дискурса, в частности, в метафорическом определении Н.Д. Арутюновой дискурса как «речи, погруженной в жизнь» [Арутюнова 1990, 136] (В.И. Карасик определяет дискурс схожим образом как «текст, погруженный в ситуацию общения» [Карасик 2000, 5–6]).

Э. Бенвенист, которому мы, наряду с З. Харрисом, обязаны термином «дискурс» в лингвистическом смысле, тоже выстраивал свою теорию на понятии «высказывания», а точнее – на дихотомии «результата высказывания» (*énoncé*) и акта высказывания (*énonciation*). Дискурс был отнесен к «акту высказывания» и был сам так же членом дихотомии *discours* (субъективное высказывание, в русских переводах Бенвениста «речь») –

histoire (объективное повествование, «история»). *Discours* в определении Бенвениста – «всякое высказывание, предполагающее говорящего и слушающего и намерение первого определенным образом воздействовать на второго» [Бенвенист 1974, 276]. Индивидуальный акт речи и представляет собой, по Бенвенисту, момент дискурса (*instant du discours*), при котором «говорящий присваивает себе язык». Как резюмирует концепцию французского лингвиста Ю.С. Степанов, дискурс представляет собой текст в динамике его субъективности: «прагматику можно определить как дисциплину, предметом которой является связный и достаточно длинный текст в его динамике – дискурс, соотношенный с главным субъектом, с “эго” всего текста, с творящим текст человеком» [Степанов 1981, 332]. Дискурс вносит в язык инстанцию авторства.

Заметим, что недавно опубликованные рукописи учителя Бенвениста Ф. де Соссюра свидетельствуют об интересе женева лингвиста к тому, что находится за пределами языка и речи, к тому, что их объединяет. В частности, в манускриптах довольно часто говорится о «дискурсивности» языковых феноменов. А в заметках об анаграммах и вовсе ставится неожиданный для Соссюра вопрос, существует ли язык вообще вне дискурса: «язык создается только с расчетом на дискурс, но что отделяет дискурс от языка, или что в какой-то момент позволяет сказать, что язык вступает в действие как дискурс?» [Starobinski 1971, 14]. Вопрос этот задается пионером языкознания самому себе при разборе анаграмматических построений в художественных текстах. Значит, что-то кроющееся именно в художественном наталкивает убежденного вроде бы структуралиста Соссюра на мысль о «языке в действии». Так и в случае его ученика Бенвениста: понятие дискурса особенно завораживает ученого при его занятиях поэтическими текстами Ш. Бодлера. Именно в них эксплицируется понятие «поэтического дискурса», значимое для нашего исследования (см. об этом [Фещенко 2018 б]).

В отличие от французских теоретиков, делающих акцент на «субъективности» и «коммуникативности» дискурса, представители англо-американской аналитической традиции чаще предпочитали и предпочитают более технические определения дискурса. Так, по З. Харрису, дискурс – это последовательность высказываний, большая чем предложение; по Дж. Серлю, дискурс – последовательность речевых актов в связной речи. Однако такие, можно сказать, «формалистические» трактовки дискурса постепенно стали модифицироваться в сторону «функциональности» и прагматики языкового поведения. Наиболее общепринятой дефиницией стала та, которую сформулировал на рубеже 1970-80-х гг. Т. Ван Дейк, согласно которому дискурс это коммуникативное событие как «сложное единство языковой формы, значения и действия» [Ван Дейк 1989, 121–122]. Итак, выделены три семиотических компонента в дискурсивном событии: форма (синтактика), значение (семантика) и действие (прагматика). Именно их взаимосвязь и создает коммуникативное событие дискурса. Заметим, что первые исследования по дискурс-анализу Ван Дейк проводил имен-

но на материале литературного (художественного) дискурса, прежде чем перейти к изучению более массовых разновидностей дискурса.

На основе подходов, сложившихся в западной лингвистике между 1950-ми и 1980-ми гг., сформировались **определения дискурса** в русской науке о языке.

Одно из первых, по-видимому, было дано В.Г. Борботько: «Дискурс – тоже текст, но такой, который состоит из коммуникативных единиц языка – предложений и их объединений в более крупные единства, находящиеся в непрерывной внутренней смысловой связи, что позволяет воспринимать его как цельное образование» [Борботько 1981, 8]. В этом определении понятия текста и дискурса, по сути, сливаются, и не случайно его автор приводит в пример дискурса «текст романа» или «стихотворение». Вместе с тем, здесь отмечено такое важное свойство дискурса, как цельность и внутренняя связность.

Эти же качества, общие для текста и дискурса, подчеркивались в словаре по лингвистике текста Т.М. Николаевой, выделившей важнейшие значения термина дискурс: «1) связный текст; 2) устно-разговорная форма текста; 3) диалог; 4) группа высказываний, связанных между собой по смыслу; 5) речевое произведение как данность – письменная или устная» [Николаева 1978, 467]. По позднему энциклопедическому определению Н.Д. Арутюновой, дискурс представляет собой сразу несколько явлений: «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (КОГНИТИВНЫХ процессах)» [Арутюнова 1990, 136–137].

Более емкое и более однозначное определение дискурса как лингвистического термина было дано В.З. Демьянковым, трактующим его как «произвольный фрагмент текста, состоящий более чем из одного предложения или независимой части предложения» [Демьянков 1982, 7]. К этому формальному ограничению, введенному еще Харрисом, здесь добавляются важные содержательные компоненты объема данного понятия: дискурс «часто, но не всегда, концентрируется вокруг некоторого опорного концепта; создает общий контекст, описывающий действующие лица, объекты, обстоятельства, времена, поступки и т.п., определяясь не столько последовательностью предложений, сколько тем общим для создающего = и его интерпретатора миром, который “строится” по ходу развертывания» [Демьянков 1982, 7]. Это определение позволяет рассматривать дискурс в рамках логического анализа языка и философии языка, что и было осуществлено в западной и особенно российской лингвистике последних десятилетий.

Развивая данную трактовку с учетом достижений французской школы анализа дискурса, Ю.С. Степанов ставит акцент на «миросозидающем» потенциале дискурса. Это не просто «особое использование языка <...>

особое использование влечет активизацию некоторых черт языка, и, в конечном счете, особую грамматику и особые правила лексики. И <...> в свою очередь создает особый “ментальный мир”» [Степанов 1995, 38–39]. Формируя в сознании участников коммуникации особый ситуативный мир, дискурс выступает, добавляет Степанов, «языком в языке». Эта метафора «вложенности» особого рода языка в язык общенародный и общечеловеческий по преимуществу применима к дискурсу художественному и еще более поэтическому.

Составителями сборника переводов Т. Ван Дейка было так резюмировано определение дискурса с позиции западных ученых конца 1980-х гг: «дискурс – это сложное коммуникативное явление, включающее, кроме текста, еще и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания текста» [Карaulов, Петров 1989, 8]. Более емкое определение подобного толка дается С.Е. Никитиной и Н.В. Васильевой: «последовательность речевых актов, образующих связный текст, погруженный в экстралингвистический контекст» [Никитина, Васильева 1996, 69]. Именно внимание к «экстралингвистическим» параметрам дискурса сделало дискурс-анализ междисциплинарным полем исследований за рубежом, чему способствовала также теория «дискурсивных практик» М. Фуко (см. [Ревзина 2005]).

В России интерес к дискурсивным исследованиям на рубеже 1980–90-х гг. предопределил становление когнитивно-дискурсивной и коммуникативно-дискурсивной парадигмы анализа языка (см. работы Е.С. Кубряковой, В.Е. Чернявской, В.И. Карасика, А.А. Кибрика, М.Л. Макарова, О.В. Соколовой и др.). Под дискурсом в этой парадигме понимается «комплексный феномен, объединяющий и динамический, и статический аспекты», «единство процесса языковой деятельности и ее результата» [Кибрик 2019, 127].

Термин дискурс активно используется сегодня в самых разных дисциплинах: философии, социологии, политологии, психологии, литературоведении. Учитывая объект нашего исследования – язык художественной литературы, – уместно привести литературоведческое толкование данного термина. По словарно-энциклопедическому определению В.И. Тюпы, адаптирующему дефиницию Т. Ван Дейка, дискурс представляет собой «высказывание, речевой акт текстопорождения, включающий в себя слушающего наравне с говорящим и рассматриваемый как “коммуникативное событие социокультурного взаимодействия” (Ван Дейк) субъекта, объекта и адресата» [Тюпа 2008, 60]. Отметим в этой формулировке характерный вспомогательный термин «текстопорождение», особенно релевантный в ситуации литературной коммуникации, в которой *создание* текста автором и его *воссоздание* читателем проходит через сложную процедуру работы с формой и смыслом художественного произведения. Мы еще обратимся ниже к коммуникативному аспекту этой формулировки. Добавим здесь лишь, что базовые типы дискурса соотносятся в трактовке Тюпы с литературными родами и композиционными формами художественного письма

(вослед Волошинову-Бахтину).

Суммируя рассмотренные ключевые для нас дефиниции дискурса, выделим те компоненты этого термина, которые разделяются большинством упомянутых ученых:

- тяготение к формату, большему чем предложение и текст;
- минимальными единицами служат высказывания и речевые акты, а не предложения и тексты;
- наличие социального взаимодействия собеседников;
- участие в этом взаимодействии говорящего (автора) и слушающего (интерпретатора);
- действенность (перформативность, событийность) речевых актов;
- единство формы, значения и действия;
- учет экстралингвистических факторов коммуникативного взаимодействия;
- соответствие каждой дискурсивной практики особому «ментальному миру» (по Ю.С. Степанову [1995]), или когнитивному состоянию;
- «вложенность» по отношению к языку как системе («язык в языке»).

Учитывая разработку нами понятия «дискурс» в области художественной практики и коммуникации, сформулируем в целях нашего анализа рабочее определение дискурса на современном уровне развития науки. Под **дискурсом** мы будем понимать, таким образом, **совокупность вербальных высказываний, сформированную в результате социального взаимодействия коммуникантов со своим особым концептуальным миром, с учетом экстралингвистических факторов порождения и восприятия этих высказываний.**

Художественный дискурс как лингвоэстетическая категория

После уточнения основных составляющих термин «художественный дискурс» (далее в данной статье – ХД) как базовая категория лингвоэстетической концепции требует своего уже комплексного обоснования. Иногда о «художественном дискурсе» говорят метафорически, с учетом возвышенной оценки эпитета «художественный», как о красиво организованной речи. Кроме того, в собственно художественной среде под этим может пониматься «речь художника» либо коммуникация в пространстве художественной выставки. Мы, однако, обосновываем термин ХД как относящийся к «художественности», т.е. включенности в мир искусства в отличие от других культурных видов деятельности.

Чаще всего под ХД понимают дискурс художественной литературы, что, как нам представляется, далеко недостаточно. Помимо литературы художественность присутствует и в других формах искусства с вербальным компонентом, например, в кинофильме, на театральной сцене, в песенной культуре, в современном перформативном искусстве. Все эти формы творчества используют художественные высказывания, а, стало быть, служат разновидностями ХД как эстетической деятельности. Далее мы будем обо-

сновывать именно такое, расширенное понимание ХД, а пока обратимся к существующим концепциям и трактовкам данного типа дискурса.

В рамках литературоведческих дисциплин наиболее последовательно теорию художественного дискурса развивает В.И. Тюпа. Однако в некоторых его работах ХД получает иное наименование – «**эстетический дискурс**», что сразу вызывает вопрос, в чем их разница (если она есть). Своеобразным программным сборником «новой парадигмы литературоведческого знания» стал сборник [Эстетический дискурс 1991] под ред. В.И. Тюпы, а программной статьей этого ученого – работа [Тюпа 1996]. В ней, в частности, дается коммуникативно-ориентированные определения искусства:

«ИСКУССТВО есть коммуникативная деятельность (1) в эстетической сфере (3) духовной культуры (2), именуемая художественной (4)»; дискурса: «ДИСКУРС есть коммуникативное событие возникновения культурной информации в ситуации взаимодействия субъекта и адресата по поводу некоторого объекта»; художественности: «ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ – коммуникативная стратегия произведения искусства (эстетического дискурса)» и, наконец, эстетического дискурса: «ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС – смыслообразующий процесс взаимодействия субъекта, объекта и адресата эстетической информации. В этой коммуникативной ситуации содержанием сообщения (эстетическим объектом) служит целостность личностного присутствия в мире, а поскольку одну личность невозможно сообщить другой, сообщение в эстетическом дискурсе приобретает автокоммуникативный характер самоактуализации личностью своей целостности» [Тюпа 1996, http].

Дискурс, таким образом, назван эстетическим в силу того, что он основан на передаче эстетической информации.

В развернутой теоретической работе [Тюпа 2001] термин «эстетический дискурс» вводится как находящийся на пересечении эстетики и семиотики, с сильной опорой на концепцию Бахтина-Волошинова: «Взаимодействие научных языков семиотики и эстетики ведет к взаимоналожению онтологических понятий “языка” (функционирующая в коммуникативных актах семиотическая система значимостей) и «личности» (ценностнообразующее событие внутреннего смысла жизни) и приводит нас к определению онтологического статуса литературного произведения как коммуникативного события особого рода – эстетического дискурса» [Тюпа 2001, 29–30].

Правда, тут же следует оговорка об оксюморонности введенного понятия: логическая природа дискурсивности вроде бы противоречит внелогической эстетической деятельности. Тем не менее, термин закрепляется и толкуется далее с привлечением других эстетических категорий (эстетический объект, эстетическое отношение).

Эстетический дискурс как коммуникативное событие предполагает, согласно Тюпе, три стороны: креативную (субъектно-авторскую), референтную (объектную) и рецептивную (субъектно-адресатную). Выделяют-

ся две основные функции художественного текста: «креативная функция манифестации смысла» и «референтная функция ответственности перед смыслом». Креативная, рецептивная и референтная версии эстетического дискурса предполагают соответствующие компетенции коммуникативного события: «Специфика эстетического дискурса (художественность) является равнодействующей этих трех векторных компетенций и представляет собой не что иное, как одну из фундаментальных коммуникативных стратегий культуры» [Тюпа 2001, 36]. Итак, художественность признается специфической чертой эстетического дискурса, но В.И. Тюпой не рассматривается вопрос о различии терминов «эстетический» и «художественный».

Часто термины «эстетический» и «художественный» выступают у литературоведов как полные синонимы, см., напр., у И.В. Силантьева: «Вернемся к эстетическому дискурсу, и, в частности, к дискурсу художественной литературы. <...> Литературное произведение – как полноценное высказывание в составе эстетического дискурса» [2004, 103]. При этом, если «эстетический дискурс» отсылает скорее к «эстетике» как философской науке, то, наверное, этим термином правильнее было бы называть скорее метаописательный по отношению к художественным текстам дискурс. В философии на самом деле именно в этом значении термин «эстетический дискурс» и используется, ср. словарную дефиницию: «дискурс эстетический – коммуникативно-речевая практика обсуждения и рационального обоснования различных художественно-эстетических проблем» [Эстетика 2005, 129].

В более поздних работах В.И. Тюпы чаще встречается уже «художественный дискурс» (напр., в названии книги [Тюпа 2002]), при этом содержанием данного понятия признается только и исключительно дискурс художественной литературы (прозы и лирической поэзии). Более точным в этом отношении представляется термин «литературно-художественный дискурс», разрабатываемый В.А. Миловидовым. Исследователь исходит из следующего определения дискурса: «диалогическая и динамическая мыслительно-речевая практика, протекание которой обусловлено местом, временем, культурно-историческим и социально-психологическим контекстом говорения (креативным контекстом) и слушания (рецептивным контекстом), характером намерений говорящего и слушающего, характеристиками объекта, особенностями специализированных языков, которыми кодируется сообщение, а также особенностями языков декодирования» [Миловидов 2016, 13]. Такая трактовка считается им наиболее подходящей для определения «литературно-художественного дискурса», объектом которого служит эстетический объект, а инструментом – язык художественной литературы. Следуя методологии В.И. Тюпы, базовым элементом такого дискурса литературовед признает «взаимодействие креативной и рецептивной фаз, где действуют, соответственно, продуцент и реципиент сообщения» [Миловидов 2016, 13]. Литературно-художественный дискурс далее последовательно анализируется в трех семиотических координатах:

синтактики, семантики и прагматики.

Неординарное, но во многом продуктивное понимание художественного дискурса представлено в лингво-теоретическом труде В.П. Руднева [1996]. ХД здесь определяется через «языковые игры» по Л. Витгенштейну, а именно как языковые игры «с пустыми терминами (вымышленными персонажами)» [Руднев 1996, 4]. Вымышленность в свою очередь понимается вслед за Дж. Серлем как фикциональность (*fictional discourse*). Через понятие ХД дается оригинальное определение «художественной литературы»: «Система художественных дискурсов и правил, порождающих корректные художественные высказывания, называется художественной литературой» [Руднев 1996, 4]. ХД рассматривается здесь сквозь призму прагмасемантики: «Основным вопросом прагмасемантики художественного дискурса, по нашему мнению, является следующий: как формируются и функционируют значения художественного высказывания, что является движущей силой функционирования дискурса в качестве художественного?» [Руднев 1996, 5]. При этом исследователя интересуют прежде всего нарративные формы литературы, анализирующиеся с точки зрения дихотомических рядов: текстуальности-реальности, истинности-ложности, интенциональности-экстенциональности, сюжетности-событийности. Мы будем обращаться к этой работе при анализе других лингвоэстетических понятий, но сделаем оговорку, что в целом теория ХД, представленная в работе Руднева, ограничена лишь нарративным прозаическим дискурсом и не может быть спроецирована на иные разновидности ХД, такие как поэтический, сценический или акционистский.

О художественном дискурсе в аспекте лингвопоэтического рассмотрения пишет В.А. Маслова, характеризуя его вроде бы отличительные черты. Во-первых, ХД «создает особую, виртуальную реальность, предлагает свою версию, модель мира» [Маслова 2014, 11]. Во-вторых, он является «динамичным процессом взаимодействия автора и читателя, с одной стороны, и языковыми, социальными и культурными правилами, с другой» [Маслова 2014, 11]. И в-третьих, ХД «создается социально-индивидуальной действительностью, т.е. через концепты, категории и другие смыслопорождающие процессы речи» [Маслова 2014, 11]. Пожалуй, такие характеристики можно было бы применить к любому типу дискурса в культуре, поэтому вряд ли они являются специфичными для художественной деятельности как таковой. С другой стороны, здесь дается определение ХД как «коммуникативно-направленного вербального произведения, обладающего эстетической ценностью, выявляемой в процессе его восприятия» [Маслова 2014, 13]. В такой характеристике уже фигурирует важнейший фактор ХД – его эстетическая ценность, однако выявляется она, по нашему мнению, не только в процессе восприятия художественного произведения (в таком случае интерпретатору достаточно принять любое высказывание за эстетическое без контекста), но и с учетом всей коммуникативной ситуации производства, передачи и получения эстетического сообщения.

Один из вариантов понятия ХД применительно к литературе предла-

гает Л.А. Манерко: «В отличие от термина «художественный текст» или «текст художественной литературы», который указывает на конечный результат коммуникативного события, термин «дискурс художественного произведения» следует понимать как явление динамичное, имеющее отношение к динамике понимания взаимодействия текстового и концептуального-смыслового пространства, помогает понять не только его семантику и семиотику, но и связать это явление с «вертикальностью» текста, показать возможность его интерпретации. Это дискурс, посредством которого реализуется обмен знаниями, эмоциями и ценностями» [Манерко 2013, 112].

Впрочем, художественное произведение не обязательно может быть литературным, и термин «литературно-художественный» в данном случае наиболее точен для описания именно литературного текста. ХД – термин генерический по отношению к иным вышеперечисленным; его сфера бытования – любая область вербальных высказываний в эстетической деятельности. Художественные практики XX в. (кино, радио, постдраматический театр, перформанс, граффити) существенно расширили границы и понятия художественного и, соответственно, объем понятия ХД.

Сформулируем в заключение наше собственное определение ХД на основе рассмотренных выше его составляющих с позиций лингвоэстетического подхода. **Художественный дискурс – это совокупность вербальных высказываний, сформированная в результате взаимодействия автора-художника и читателя (зрителя, слушателя) посредством произведения искусства, с учетом эстетических факторов порождения и восприятия этих высказываний в конкретных видах и формах искусства.** Под «произведением искусства» понимается текст, объект или событие, обладающие эстетической ценностью и являющиеся продуктом художественного творчества. Это определение ставит, таким образом, категорию ХД в ряд других лингвоэстетических понятий категорий, таких как художественный текст, художественная коммуникация, художественное высказывание и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974.
3. Борботько В.Г. Элементы теории дискурса. Грозный: Издательство Чечено-ингушского государственного университета, 1981.
4. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Художественность как метафизическое основание эстетического опыта и критерий определения подлинности искусства // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 220–241.
5. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989.
6. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1929.

7. Демьянков В.З. Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста. Вып. 2. Методы анализа текста. М.: Всесоюзный центр переводов ГКНТ и АН СССР, 1982.

8. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.

9. Караулов Ю.Н., Петров В.В. От грамматики текста к теории дискурса // Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. С. 3–9.

10. Кибрик А.А. Дискурс // Кибрик А.Е. и др. Введение в науку о языке. М.: Буки Веди, 2019. С. 126–163.

11. Лосев А.Ф. Эстетика // Философская энциклопедия: в 5 т. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1970. С. 570–577.

12. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 203–216.

13. Манерко Л.А. Структуры знаний, представленные в художественном и академическом дискурсах // Вестник Московского университета. Серия 22: Теория перевода. 2013. № 1. С. 100–118.

14. Маслова В.А. Когнитивный и коммуникативный аспекты художественного текста. Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2014.

15. Мельчук И.А., Жолковский А.К. Искусство ‘art’ // Толково-комбинаторный словарь современного русского языка. Опыты семантико-синтаксического описания русской лексики. М.: Глобал Ком; Языки славянской культуры, 2016. С. 237–239.

16. Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса. М.: Буки Веди, 2016.

17. Никитина С.Е., Васильева Н.В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. М.: Институт языкознания РАН, 1996.

18. Николаева Т.М. Краткий словарь терминов лингвистики текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978. С. 467–474.

19. Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М.: Издательство Московского университета, 1965.

20. Ревзина О.Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. 2005. № 8. С. 66–78.

21. Руднев В.П. Теоретико-лингвистический анализ художественного дискурса: дис. ... д. филол. н.: 10.02.19. М., 1996.

22. Силантьев И.В. Текст в системе дискурсивных взаимодействий // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7. С. 98–123.

23. Степанов Ю.С. В поисках прагматики (Проблема субъекта) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4. С. 325–332.

24. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца 20 века. М.: РГГУ, 1995. С. 35–73.

25. Тюпа В.И. Прологомены к теории эстетического дискурса // Дискурс. 1996. № 2. URL: http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse2_3.htm (дата обращения: ...)

ния 27.08.20).

26. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М.: РГГУ, 2001.
27. Тюпа В.И. Художественный дискурс: (введение в теорию литературы). Тверь: Тверской государственный университет, 2002.
28. Тюпа В.И. Художественность // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2008. С. 288–290.
29. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Academia, 2009.
30. (а) Фещенко В.В. Философия – лингвистика – эстетика: к истории трехсторонних трансферов // Образы языка и зигзаги дискурса: сборник статей к 70-летию В.З. Демьянкова. М.: Институт языкознания РАН, 2018. С. 99–124.
31. (b) Фещенко В.В. Эмиль Бенвенист – теоретик поэтического дискурса // Критика и семиотика. 2018. Вып. 2. С. 226–237.
32. Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014.
33. Эстетика. Энциклопедический словарь / сост. В.А. Бачинин. СПб.: Издательство Михайлова В.А., 2005.
34. Эстетический дискурс: семиотические исследования в области литературы. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический институт, 1991.
35. Starobinski J. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris: Gallimard, 1971.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bychkov V.V., Man'kovskaya N.B. Khudozhestvennost' kak metafizicheskoye osnovaniye esteticheskogo opyta i kriteriy opredeleniya podlinnosti iskusstva [Artistry 'as a Metaphysical Foundation of Aesthetic Experience and Criteria for Determining the Authenticity of Art]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2017, vol. 43, pp. 220–241. (In Russian).
2. Manerko L.A. Struktury znaniy, predstavlenyye v khudozhestvennom i akademicheskom diskursakh [Knowledge Structures Represented in Fiction and Academic Discourses]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 22: Teoriya perevoda [Translation Studies], 2013, no. 1, pp. 100–118. (In Russian).
3. Revzina O.G. Diskurs i diskursivnyye formatsii [Discourse and Discursive Formations]. *Kritika i semiotika*, 2005, no. 8, 2005, pp. 66–78. (In Russian).
4. Silant'yev I.V. Tekst v sisteme diskursnykh vzaimodeystviy [Text in the System of Discourse Interactions]. *Kritika i semiotika*, 2004, issue 7, pp. 98–123. (In Russian).
5. Stepanov Yu.S. V poiskakh pragmatiki (Problema sub'yekta) [In Search of Pragmatics (Subject Problem)]. *Izvestiya AN SSSR, Seriya literatury i yazyka* [Literature and Language Series], 1981, vol. 40, no. 4, pp. 325–332. (In Russian).
6. Tyupa V.I. Prolegomeny k teorii esteticheskogo diskursa [Prolegomena to the Theory of Aesthetic Discourse]. *Diskurs*, 1996, no. 2. Available at: http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse2_3.htm (accessed 27.08.20). (In Russian).
7. (b) Feshchenko V.V. Emil' Benvenist – teoretik poeticheskogo diskursa [Emile

Benveniste – Theorist of Poetic Discourse]. *Kritika i semiotika*, 2018, issue 2, pp. 226–237. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Arutyunova N.D. Diskurs [Discourse]. *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990, pp. 136–137. (In Russian).
9. Karasik V.I. O tipakh diskursa [On types of Discourse]. *Yazykovaya lichnost': institutsional'nyy i personal'nyy diskurs* [Linguistic Personality: Institutional and Personal Discourse]. Volgograd, Peremena Publ., 2000, pp. 5–20. (In Russian).
10. Karaulov Yu.N., Petrov V.V. Ot grammatiki teksta k teorii diskursa [From Text Grammar to Discourse Theory]. Van Dijk T.A. *Yazyk. Poznaniye. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 3–9. (In Russian).
11. Kibrik A.A. Diskurs [Discourse]. Kibrik A.E. et al. *Vvedeniye v nauku o yazyke* [Introduction to the Science of Language]. Moscow, Buki Vedi Publ., 2019, pp. 126–163. (In Russian).
12. Losev A.F. Estetika [Aesthetics]. *Filosofskaya entsiklopediya* [Philosophical Encyclopedia]: in 5 vols. Vol. 5. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1970, pp. 570–577. (In Russian).
13. Lotman Yu.M. O sodержanii i strukture ponyatiya "khudozhestvennaya literatura" [On the Content and Structure of the Concept of "Fiction"]. Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 203–216. (In Russian).
14. Mel'chuk I.A., Zholkovskiy A.K. Iskusstvo 'art'. *Tolkovo-kombinatornyy slovar' sovremennogo russkogo yazyka. Opyty semantiko-sintaksicheskogo opisaniya russkoy leksiki* [Explanatory-combinatory Dictionary of the Modern Russian Language. Experiments in the Semantic and Syntactic Description of Russian Vocabulary]. Moscow, Global Kom Publ., Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2016, pp. 237–239. (In Russian).
15. Nikolayeva T.M. Kratkiy slovar' terminov lingvistiki teksta [A Brief Dictionary of Text Linguistics Terms]. *Novoye v zarubezhnoy lingvistike*. Vyp. 8. Lingvistika teksta [New in Foreign Linguistics. Issue 8. Linguistics of the Text.]. Moscow, Progress Publ., 1978, pp. 467–474. (In Russian).
16. Stepanov Yu.S. Al'ternativnyy mir, Diskurs, Fakt i printsip Prichinnosti [Alternative World, Discourse, Fact and the Principle of Causality]. *Yazyk i nauka kontsa 20 veka* [Language and Science of the Late 20th Century]. Moscow, RSUH Publ., 1995, pp. 35–73. (In Russian).
17. Tyupa V.I. Khudozhestvennost' [Artistry]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatij* [Poetics. Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 288–290. (In Russian).
18. (a) Feshchenko V.V. Filosofiya – lingvistika – estetika: k istorii trekhstoronnikh transferov [Philosophy – Linguistics – Aesthetics: Towards the History of Trilateral Transfers]. *Obrazy yazyka i zigzagi diskursa: sbornik statey k 70-letiyu V.Z.*

Dem'yankova [Language Images and Discourse Zigzags. Collection of Articles Dedicated to the 70th Anniversary of V.Z. Demyankov]. Moscow, Institute of Linguistics, RAS Publ., 2018, pp. 99–124. (In Russian).

(Monographs)

19. Bachinin V.A. (ed.). *Estetika. Entsiklopedicheskiy slovar'* [Aesthetics. Encyclopedic Dictionary]. St. Petersburg, V.A. Mikhaylov Publ., 2005. (In Russian).
20. Benveniste E. *Obshchaya lingvistika* [General Linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1974. (Translated from French into Russian).
21. Borbotko V.G. *Elementy teorii diskursa* [Elements of the theory of discourse]. Grozny, Chechen-Ingush State University Publ., 1981. (In Russian).
22. Demyankov V.Z. *Anglo-russkiye terminy po prikladnoy lingvistike i avtomaticheskoy pererabotke teksta. Vyp. 2. Metody analiza teksta* [Anglo-Russian Terms for Applied Linguistics and Automatic Text Processing: Vol. 2. Methods of Text Analysis]. Moscow, All-Union Translation Center of the State Committee for Science and Technology and USSR Academy of Sciences Publ., 1982. (In Russian).
23. *Esteticheskiy diskurs: semioticheskiye issledovaniya v oblasti literatury* [Aesthetic Discourse: Semiotic Studies in the Field of Literature]. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical Institute Publ., 1991. (In Russian).
24. Feshchenko V.V., Koval O.V. *Sotvoreniye znaka. Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva* [SEMIPOIESIS. Essays on Linguoesthetics and Semiotics of Art]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2014. (In Russian).
25. Maslova V.A. *Kognitivnyy i kommunikativnyy aspekty khudozhestvennogo teksta* [Cognitive and Communicative Aspects of a Literary Text]. Vitebsk, Vitebsk State University named after P.M. Masherov Publ., 2014. (In Russian).
26. Milovidov V.A. *Semiotika literaturno-khudozhestvennogo diskursa* [Semiotics of Literary and Artistic Discourse]. Moscow, Buki Vedi Publ., 2016. (In Russian).
27. Nikitina S.E., Vasilyeva N.V. *Eksperimental'nyy sistemnyy tolkovyy slovar' stilisticheskikh terminov* [Experimental Systemic Explanatory Dictionary of Stylistic Terms]. Moscow, Institute of Linguistics, RAS Publ., 1996. (In Russian).
28. Pospelov G.N. *Esteticheskoye i khudozhestvennoye* [Aesthetic and Artistic]. Moscow, Moscow State University Publ., 1965. (In Russian).
29. Starobinski J. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, Gallimard, 1971. (In French).
30. Tyupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo* [Analytics of the Artistic]. Moscow, Labirint Publ., 2001. (In Russian).
31. Tyupa V.I. *Khudozhestvennyy diskurs: (vvedeniye v teoriyu literatury)* [Fiction Discourse: (Introduction to the Theory of Literature)]. Tver, Tver State University Publ., 2002. (In Russian).
32. Tyupa V.I. *Analiz xydozhectvennogo tekcta* [Analysis of the Literary Text]. Moscow, Academia Publ., 2009. (In Russian).
33. Van Dijk T.A. *Yazyk. Poznaniye. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, Progress Publ., 1989. (Translated from English into Russian).
34. Voloshinov V.N. *Marksizm i filozofiya yazyka. Osnovnyye problemy sotsio-*

logicheskogo metoda v nauke o yazyke [Marxism and Philosophy of Language. The Main Problems of the Sociological Method in the Science of Language]. Leningrad, Priboy Publ., 1929. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

35. Rudnev V.P. *Teoretiko-lingvisticheskiy analiz khudozhestvennogo diskursa* [Theoretical and Linguistic Analysis of Artistic Discourse]. DSc (Hab.) Thesis. Moscow, 1996. (In Russian).

Фещенко Владимир Валентинович, Институт языкознания РАН.

Кандидат филологических наук. Научные интересы: семиотика, лингвистическая поэтика, теория языка.

E-mail: takovich2@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1323-4220

Vladimir V. Feshchenko, Institute of Linguistics RAS.

Candidate of Philology. Research interests: semiotics, linguistic poetics, theory of language.

E-mail: takovich2@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1323-4220

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00002

С.П. Лавлинский (Москва)

«УДОВОЛЬСТВИЕ ОТ ТЕКСТА» И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ КАТЕГОРИИ ФАНТАСТИКИ

Аннотация. В статье рассматривается соотносительность эссеистического понятия «удовольствие от текста», предложенного Роланом Бартом, с проблемами теоретической рефлексии категорий фантастики и фантастического в современной гуманитарной науке. Особое внимание обращается на связь данных категорий с коммуникативными и рецептивными аспектами теоретической и исторической поэтики, эстетики и педагогики, а также предметно-видовыми и дискурсивными сторонами художественной целостности. Внимание читателя к литературной фантастике в значительной степени определяется хронологической организацией, формирует мотивацию читательского удовольствия (как гедонистического и психотерапевтического, так и собственно эстетического) и стимулирует сознательное и / или бессознательное восприятие жанровой меры условности и жизнеподобия. Поскольку сфера рецепции фантастического в литературе всегда связана со сферой читательского воображения, требуется и создание методик освоения имажинативных механизмов (научных и собственно образовательных). Важно понять, что будет исследоваться: актуальность конкретных восприятий (отдельных читателей или каких-либо социальных групп) (это задачи психологические и социологические) или же имажинативная потенциальность «удовольствия» от чтения фантастических произведений (это уже задачи собственно литературоведческие и эстетические). В статье особое внимание обращается на то, что в теоретической рефлексии рецептивного «удовольствия от текста» необходимо учитывать жанровые разновидности фантастической литературы. Только в этом случае появляется возможность не только всестороннего изучения фантастики и фантастического как эстетических явлений, но и разработки продуктивных подходов к освоению фантастики в новейшем инновационном образовании.

Ключевые слова: «удовольствие от текста»; фантастическое; фантастика; мимесис; катарсис; читатель; читательская рецепция; теоретическая и историческая поэтика; рецептивная эстетика.

S.P. Lavlinsky (Moscow)

“The Pleasure of the Text” and the Issues of Theoretical Reflexion on Fantastic Category

Abstract. The article deals with the correlation between the essayist notion of “the pleasure of the text” by Roland Barthes and the issues of theoretical reflexion of fantasy and fantastic in contemporary arts. A special attention is paid to the connection of these categories with the communicative and receptive aspects of theoretical and historical poetics, aesthetics and teaching methods, as well as typological and discursive facets

of artistic entity. The readers' attention to fantasy is greatly determined by its chronotope structure, motivating the readers' pleasure (as hedonistic and psychotherapeutical, as well as aesthetic), and stimulating conscious and/or subconscious perception of the conditionality and liveliness of the genre. As the field of reception of the fantastic in literature has always been related to the field of readers' imagination, it is important to create the methods for accepting the imaginative mechanisms, both scientific and educational. Crucial here is the understanding of the object of study: either the relevance of particular receptions (a particular reader or a social group) or the imaginative potential of the “pleasure of reading” works of fantasy. The former being psychological and sociological tasks, the latter being literary and aesthetic ones. The article highlights the idea that a theoretical reflexion of the receptive “pleasure of the text” should take into consideration the genre varieties of fantasy. Only in that case it becomes possible to study fantasy and fantastic thoroughly as aesthetic phenomena, as well as to work out productive approaches to place the genre in question within the innovations of education.

Key words: «the pleasure of the text»; fantastic; fantasy; mimesis; catharsis; reader; readers' reception; theoretical and historical poetics; receptive aesthetics.

Современный испанский писатель Энрике Вила-Матас в романе «Бартбли и компания» обращает внимание читателя на значимый аспект концептуализации некоторых провокативных идей позднего Ролана Барта:

«...Я спросил, знает ли она, что в 1984 году вышла книга под названием “Возвращение зеркала” (Роб-Грийе), где сообщается: “новый роман” родился как своего рода розыгрыш. Я объяснил ей, что эта книга, развенчивающая миф, написана самим Роб-Грийе, а затем его слова подтвердил и Ролан Барт. Я рассказал ей, что приверженцам “нового романа” было нечего на это возразить, потому что автором был сам Роб-Грийе. В книге он описал, с какой легкостью они с Бартом дискредитировали такие понятия, как “автор”, “повествование” и “реальность”, и еще он заявил, что вся их затея должна восприниматься в одном ряду с “террористическими актами той поры”.

– Нет, – ответила мне Мария, и в голосе ее прозвучала прежняя веселость, чуть оттененная печалью, – я этого не знала. Что ж, теперь мне полагалось бы вступить в какое-нибудь общество жертв терроризма. Но в любом случае это уже ничего не меняет. Знаешь, я даже рада, что они оказались аферистами, это их полностью оправдывает, мне ведь вообще безумно нравятся всякие надувательства в искусстве...» [Вила-Матас, 2007: 64].

Удерживая в сознании интеллектуальные мистификации Роб-Грийе и Барта, можно предположить, что спустя полвека в России продолжает расширяться «общество жертв бартовского гедонистического терроризма». Поэтому в разговорах об «удовольствии от текста» внимание постоянно сдвигается с научного обсуждения этого явления в сферу литературную и философско-эссеистическую, что вполне закономерно: какая уж тут наука, когда фиксируешь внимание на «эротичности» текста – его «появлениях-

исчезновениях». Само же понятие «удовольствия» при этом почти никогда не подвергается научной рефлексии.

Вспомним один из «очерков по русской семантике» известного лингвиста А.Б. Пеньковского, посвященного герменевтическому осмыслению понятия «удовольствие». Разумеется, в мои задачи не входит детальный анализ статьи ученого «Радость и удовольствие в представлении русского языка». Остановлюсь лишь на некоторых особенностях понятия «удовольствие», относящихся к затронутой проблеме.

Пеньковский обращает внимание: «в той картине мира, которая может быть воссоздана на основе всего массива данных современного языка, УДОВОЛЬСТВИЕ – это не “чувство” (или по крайней мере не просто “чувство”). Это положительная чувственная реакция». И преимущественно чувственно-физиологическая реакция в отличие от РАДОСТИ, которая имеет «более высокую чувственно-психическую природу <...> УДОВОЛЬСТВИЕ, – подчеркивает Пеньковский, – “механично” и “технично” в отличие от РАДОСТИ, которая “органична”, поскольку последняя межличностна и надличностна» [Пеньковский 2004, 34–35]. В этом отношении РАДОСТЬ гораздо в большей степени, чем УДОВОЛЬСТВИЕ, может быть соотнесена с эстетическими переживаниями, которые в Древней Индии (II–IV вв.) определяли понятием «раса».

Как отмечал П.А. Гринцер, «раса – то, что вкушается, “эстетическая эмоция”», настроение, возбуждаемое художественным произведением. Это «особое качество литературного произведения, его “сок”, “сущность”, объект вкуса зрителя <...> Это и сам процесс вкушения, восприятия, наслаждения эстетическим объектом» [Гринцер 1987, 143]. Древний трактат «Натьяшастра» насчитывает восемь видов расы: любовь, печаль, веселье, гнев, мужество, страх, отвращение и удивление, созерцание – громкие, тихие и средние чувства. В дальнейшем концепции цельности эстетического восприятия, которое преодолевалось, а не только дублировалось «простые эмоции», разрабатывались в европейской эстетике. Из современных отечественных теорий выделяется концепция художественных модусов, предложенная В.И. Тюпой [см.: Теория литературы 2004, 49–77]. Именно в этой концепции определяется типология катарсисов – «встреч» сознаний читателя и героя, читателя и автора, создающих «смысловую границу произведения и его эстетическую завершенность» [Тамарченко 2008 а, 93], «ответ» на чужую имажинативную и духовную активность. Вспомним афористичную формулировку Г.Р. Яусса: катарсис – это эстетическое «удовольствие от возбуждаемых речью или поэзией собственных аффектов, которое может привести слушателя или зрителя как к перевозбуждению, так и к освобождению его духа», причем «эстетическая свобода» достигается «самонаслаждением в чужом наслаждении» [Jauss 1991, 88, 166].

Если учитывать эти положения исторической поэтики и рецептивной эстетики, то становится очевидным, что и различные аспекты фантастического в литературе, акцентируя внимание на предметно-видовых («воображаемых») и дискурсивных сторонах художественной целостности,

обладают теми же самыми модусами, что и аспекты нефантастические. В свою очередь, разговоры о «немиметических» особенностях фантастического происходят из явных упрощений характера соотнесенности «миметического / немиметического», согласно которым «мимесис» осмысливается исключительно как синоним понятия «жизнеподобие», а не как обозначение «первоначально творческого воспроизведения в становящейся профанной действительности вневременных образцов или моделей всего существующего (включая космос), которые и образуют сферу совершенного бытия <...> Это “текуче сущностное моделирующее понятие” (А.Ф. Лосев) приобрело более широкое значение: такого изображения различных вещей, явлений и действительности в целом – в отличие от простого копирования – воспроизводит прежде всего внутренние закономерности (“эйдос”, т.е. порождающую модель или первообраз) своего предмета и уже в результате этого воссоздает его внешний облик» [Тамарченко 2008 б, 122]. До сих пор актуальна известная книга Э. Ауэрбаха «Мимесис», где затрагиваются вопросы прояснения гротескно-фантастической традиции в литературе (см., например, главу «Мир во рту Пантагрюэля» [Ауэрбах 1978, 265–284]).

В связи со сказанным важно понять, что должно осваиваться в «удовольствии от фантастического» и как именно оно может фиксироваться. Если речь идет о модусах художественного *удовольствия / радости* – это одно, если о явлениях особого рода психомиметической аффектации – это другое. Для последнего необходимо определиться с единицами «удовольствия». Напомню, как изучалось Л.С. Выготским удовольствие, получаемое читателем от преодоления «жизненной мути» художественной формой в рассказе Бунина «Легкое дыхание». Сам факт такого рецептивного преодоления Выготский определял через понятие «легкости», имманентного фактам «легкости» эстетического объекта. Однако ему было недостаточно ограничить демонстрацию «легкости» исключительно анализом произведения, ориентированным на методику русских формалистов. Он обратился к научному психофизиологическому эксперименту с использованием пневматического механизма:

«Мы произвели целый ряд экспериментальных записей нашего дыхания во время чтения отрывков прозаических и поэтических, имеющих разный ритмический строй, в частности нами записано полностью дыхание во время чтения этого рассказа; Блонский совершенно верно говорит, что, в сущности говоря, мы чувствуем так, как мы дышим, и чрезвычайно показательным для эмоционального действия каждого произведения является та система дыхания, которая ему соответствует. Заставляя нас тратить дыхание скупой, мелкими порциями, задерживать его, автор легко создает общий эмоциональный фон для нашей реакции, фон тоскиво затаенного настроения. Наоборот, заставляя нас как бы выплеснуть разом весь находящийся в легких воздух и энергично вновь пополнить этот запас, поэт создает совершенно иной эмоциональный фон для нашей эстетической реакции» [Выготский 1987, 155].

В любом случае, если мы стремимся к адекватному прояснению феномена «удовольствия от фантастического» и настаиваем на его психофизиологической сущности, чтобы избежать философических спекуляций или сугубо литературных фантазий, необходимо разработать методологию и методику его изучения соответствующими средствами.

Поскольку сфера рецепции фантастического в литературе всегда связана со сферой читательского воображения, требуется, по всей видимости, и создание методик освоения имагинативных механизмов. В данном случае важно понять, что будет исследоваться: актуальность конкретных восприятий (отдельных читателей или каких-либо социальных групп) (это задачи психологические и социологические) или же имагинативная потенциальность «удовольствия» от чтения фантастических произведений (это уже задачи собственно литературоведческие и эстетические).

И здесь возникает еще одна проблема, связанная, с недостаточной терминологической проясненностью, во-первых, фантастического как эстетической и литературоведческой категории, во-вторых, фантастики как особой разновидности литературы. Фантастическое в первую очередь обозначает специфический тип художественной образности, основанный на принципе тотального с м е щ е н и я / с о в м е щ е н и я границ «возможного» и «невозможного», на к р е а т и в н о - р е ц е п т и в н о м «о п ы т е г р а н и ц» (Ц. Тодоров) и визуально маркированной «морфологической» рекомбинации предметов (частей мира) (Е. Фарино). Такая образность определяется нарушениями принятой нормы художественной условности и/или системно-устойчивых принципов правдоподобия (естественнонаучных, эмпирических и т.п.). Нарушения подобного рода, как правило, мотивируются столкновением героя (и / или читателя) со «странным» / «невообразимым» явлением, выходящим за рамки той картины мира, которую принято считать «обычной» (или «объективной»). Развернутая теоретическая рефлексия фантастического представлена нами в статье [Лавлинский, Малкина, Павлов 2017, 25–69].

Что же касается фантастики как разновидности художественной литературы, то следует учитывать: в одном случае читатель имеет дело с фантастической литературой, связанной с готическими и гротескными традициями, основанными на принципе двоemiрия и «рецептивного колебания» (Ц. Тодоров), в другом – с фантастической литературой XX–XXI вв., которая в отличие от иных видов фантастики, по мысли Н.Д. Тамарченко, «демонстрирует безусловную реальность (не иносказательную) мира персонажей, сочетающуюся с философско-экспериментальным характером сюжета: в него включается внутренняя основа поступка героя – такой сюжет имеет целью испытание идеи (например, в философско-авантюрной фантастике)» [Тамарченко 2008 с, 278].

В последнем случае в теоретической рефлексии рецептивного удовольствия стоит учитывать жанровые разновидности фантастики, которую вплоть до сегодняшнего дня по привычке делят на «научную фантастику» и так наз. «фэнтези». К сожалению, работ, предлагающих продуктивный

подход к исследованию поэтики фантастических произведений, немного. Из последних наиболее удачных в теоретическом и методологическом отношении исследований назову недавнюю книгу Е.Ю. Козьминой, посвященную рассмотрению жанра фантастического авантюрно-исторического романа [Козьмина 2017]. Важно, что именно в работе Е.Ю. Козьминой впервые и весьма отчетливо проводятся разграничения между «научной фантастикой», «авантюрной фантастикой» и «авантюрно-философской фантастикой». «По жанровому статусу авантюрно-философская фантастика XX века, – справедливо пишет автор книги, – не единый жанр (как ее зачастую называют), а группа жанров, объединенных общими чертами, но в то же время каждый из них имеет свою собственную структуру и свое собственное происхождение» [Козьмина 2017, 83].

В обсуждении вопросов «читательского гедонизма» и «читательской сопричастности» в сфере фантастической литературы невозможно обойтись без детального изучения «внутреннего мира» конкретных произведений, относящихся к тому или иному жанру, поскольку именно от этого устройства и зависит процесс «инфицирования читателя», о котором писал В.Н. Топоров: «чтение текста может быть представлено как («феноменологическая редукция») замыкание того, что было (тогда – там – он), с т е п е р ь – з д е с ь – Я (это совмещение, в основе которого лежит своего рода подыскивание себе, своему Я парадигмы, генеалогии, причины, обладает важной психотерапевтической функцией), а интерпретация текста – как построение п р о м е ж у т о ч н ы х пространств, включая и потенциально мыслимые» [Топоров 1983, 284].

Внимание читателя к литературной фантастике в значительной степени определяется хронотопической организацией, формирует мотивацию читательского удовольствия (как гедонистического и психотерапевтического, так и собственно эстетического) и стимулирует сознательное и / или бессознательное восприятие жанровой меры условности и жизнеподобия.

Если учитывать тезисно отмеченные особенности фантастической литературы и стратегий ее восприятия, можно, на мой взгляд, найти и адекватные способы освоения рецепции фантастического не только в научном контексте, но и в контекстах практической педагогики (упомяну один из опытов разработки учебного пособия по изучению авантюрной фантастики для 7 класса «Мир без границ возможного» [Тамарченко, Стрельцова, 2001]). В противном случае диалог о природе фантастики и рецепции ее ландшафтов так и останется на уровне литературно-критических и философических спекуляций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976.
2. Вилла-Матас Э. Бартли и компания. М.: Иностранка, 2007.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.
4. Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, 1987.

5. Козьмина Е. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.
6. Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М. Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория: дискурсивно-визуальные аспекты // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Б.м.: Издательские решения, 2017. С. 25–69.
7. Пеньковский А.Б. Радость и удовольствие в представлении русского языка // Очерки по русской семантике. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 61–72.
8. (a) Тамарченко Н.Д. Катарсис // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2008. С. 93–94.
9. (b) Тамарченко Н.Д. Мимесис // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2008. С. 121–122.
10. (c) Тамарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2008. С. 277–278.
11. Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Мир без границ возможного: учебник по литературе для 7 класса школ гуманитарного типа: в 2 ч. Ч. 1. Авантюрная фантастика XX века. Екатеринбург: б.и., 2001.
12. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Academia, 2004.
13. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–285.
14. Jauss H.R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Lavlinskiy S.P., Malkina V.Ya., Pavlov A.M. Fantasticheskoye kak teoretiko-literaturnaya i esteticheskaya kategoriya: diskursivno-vizual'nyye aspekty [Fantastic as a Category of Theory of Literature and Aesthetics]. *Grotesknoye i fantasticheskoye v kul'ture: vizual'nyye aspekty* [The Grotesque and Fantastic in Culture: Visual Aspects]. S.l., Izdatel'skiye resheniya Publ., 2017, pp. 25–69. (In Russian).
2. Pen'kovskiy A.B. Radost' i udovol'stviye v predstavlenii russkogo yazyka [Joy and Pleasure in The Russian Language Worldview]. *Ocherki po russkoy semantike* [Essays on Russian Semantics]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004, pp. 61–72. (In Russian).
3. (a) Tamarchenko N.D. Katarsis [Catharsis]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics. Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 93–94. (In Russian).
4. (b) Tamarchenko N.D. Mimesis [Mimesis]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics. Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 121–122. (In Russian).
5. (c) Tamarchenko N.D. Fantastika avanyurno-filosofskaya [The Fantastic in Adventure and Philosophy]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics. Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ.,

2008, pp. 277–278. (In Russian).

6. Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and Text]. *Tekst: semantika i struktura* [Text: Semantics and Structure]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 227–285. (In Russian).

(Monographs)

7. Auerbach E. *Mimesis* [Mimesis]. Moscow, Progress Publ., 1976. (Translated from German into Russian).
8. Grintser P.A. *Osnovnyye kategorii klassicheskoy indiyской poetiki* [The Basic Categories of Classical Indian Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1987. (In Russian).
9. Jauss H.R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Publ., 1991.
10. Kozmina E. *Fantasticheskiy avanyurno-istoricheskiy roman: poetika zhanra* [Historical Fantasy Adventure Novels: the Poetics of the Genre]. Moscow, Yekaterinburg, Armchair Scientist Publ., 2017. (In Russian).
11. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broymtan S.N. *Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [The Theory of Literary Discourse. Theoretical Poetics]. Moscow, Academia Publ., 2004
12. Tamarchenko N.D., Strel'tsova L.E. *Mir bez granits vozmozhnogo: uchebnik po literature dlya 7 klassa shkol gumanitarnogo tipa* [The World Without the Boundaries of the Possible: A Textbook in Literature for the 7th Grade of Arts Schools]: in 2 vols. Vol. 1: Avanyurnaya fantastika 20 veka [The Fantastic of Adventure]. Yekaterinburg, s.l., 2001.
13. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Arts]. Moscow, Pedagogika Publ., 1987. (In Russian).

Лавлинский Сергей Петрович, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат педагогических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории. Научные интересы: рецептивные стратегии художественной литературы, поэтика визуального и фантастического, теоретические аспекты новейшей драматургии; теория и методика современного литературного образования; технологии гуманитарных коммуникаций; разработчик и координатор многочисленных инновационных научно-образовательных проектов.

E-mail: slavlinsky@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6592-1431

Sergey P. Lavlinsky, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor at the Department of Historical and Theoretical Poetics, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: receptive strategies in literature, poetics of the visual and fantastic, theoretical issues of new drama; theory and methods of contemporary literature teaching; communicative technologies in humanities, coordinator of various innovative educational projects.

E-mail: slavlinsky@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6592-1431

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00003

A.V. Markov (Moscow)

BAKHTIN READS BRYUSOV: SALVATION AND CREATIVITY WITHOUT A SUBJECT

Abstract. Although Bryusov was not one of Bakhtin's favorite writers, Bryusov's reflection on the genre of the novel *The Fiery Angel* and general attention to the aesthetics of Russian Symbolism deepened the thought of early Bakhtin about the specificity of aesthetic experience, expressed in his *Toward a Philosophy of the Act*. For Bakhtin, Bryusov's novel was an example of a winning rejection of the patterns of a historical and biographical novel in favor of a certain pose, and in contrast to the pose of Mayakovsky and other pop poets, which heightens attention to the middle state of the subject. In his work cited, Bakhtin puts the action as a value above the subject, while overcoming the theoretical implications of *axiology* and criticizing *theoreticism*, and here the description of the subject's anomalies in the novel *The Fiery Angel* and a specific understanding of the suggestive word constructions in Bryusov's article *Keys of Secrets* turned out to be in demand. Starting from the positions of Rickert and Simmel and changing the inner meaning of the key terms of these thinkers, Bakhtin took several terms from the works of Bryusov, which the commentators did not pay attention to. This was the term "cognitive activity" (*uznanie*), which meant participatory cognition, "obsession activity" (*oderzhanie*), meaning situational obsession, and some others, as a hidden dialogue with Bryusov. At the same time, Bakhtin disputed the concepts of obsession and the triumph of science promoted by Bryusov, covertly opposing the main concept of progress to the renewed Christology of Berdyaev and Rozanov. In this Christology, the subject in comparison with the deed may turn out to be completely useless, and here Bakhtin used Bryusov's category of "uselessness of creativity" for interpretation of salvation not as useful, but as a necessary act.

Key words: Bakhtin; Bryusov; philosophy of action; values; quotation; symbolism; terminology; salvation; theory of creativity; Russian religious philosophy.

А.В. Марков (Москва)

Бахтин читает Брюсова: спасение и творчество без субъекта

Аннотация. Хотя В.Я. Брюсов не относился к любимым писателям М.М. Бахтина, рефлексия Брюсова над жанром романа «Огненный ангел» и общее внимание к эстетике русского символизма углубили мысль раннего Бахтина о специфике эстетического опыта, выраженную в «Философии поступка». Роман Брюсова для Бахтина был примером выигрышного отказа от паттернов исторического и биографического романа в пользу определенной позы, причем в отличие от позы Маяковского и других поэтов эстрады, усиливающей внимание к «нормальной» позиции субъекта. В «Философии поступка» Бахтин ставит поступок аксиологически выше субъекта, при этом преодолевая теоретические импликации аксиоло-

гии и критикуя теоретизм, и здесь оказалось востребованным описание аномалий субъекта в романе «Огненный ангел» и специфическое понимание потенциала конкретного слова в статье Брюсова «Ключи тайн». Отталкиваясь от позиций Риккерта и Зиммеля и меняя внутренний смысл терминов этих мыслителей, Бахтин взял несколько понятий из работ Брюсова, на что не обратили внимания комментаторы. Таковым было «узнение», означавшее причастное познание, «одержание», означавшее ситуативную одержимость, и некоторые другие, представляющие собой скрытый диалог с Брюсовым. При этом Бахтин оспаривал концепции одержимости и торжества науки, предложенные Брюсовым, скрыто противопоставляя его концепции прогресса обновленную христологию Бердяева и Розанова. В этой христологии субъект в сравнении с поступком может оказаться полностью бесполезен, и здесь Бахтин использует категорию «бесполезности творчества» Брюсова для интерпретации спасения не как полезного, но как необходимого действия.

Ключевые слова: Бахтин; Брюсов; философия поступка; аксиология; цитатность; символизм; терминология; спасение; теории творчества; русская религиозная философия.

Bakhtin's attention to the legacy of Russian Symbolism, including the article-manifesto of Valery Bryusov, *Keys of Secrets*, has already become the subject of research [Kling 2020, 22–23]. In this article, I use a particular method that explores Bakhtin's particular attitude to one of the Symbolists, which I may call "complex", taking into account also the psychological sense of the word: fear of influence and the need to refer to the keywords of the predecessor even if his general mind is rejected. I also take the premise that early Bakhtin's criticism of *theoreticism*, of any useful theory that substantiates ready-made patterns of cognition and action, was linked with his Christology, that in Christ any subject is "unnecessary" as value and as substance because salvation act has already occurred. Bakhtin disputed the category of *facticity* of contemporary German thought about Resurrection, implicitly relying on theological paradoxes of Berdyaev and Rozanov. Bryusov's legacy, as a radical aestheticist skepticism, not so much supported Bakhtin's thought development, as intensified paradoxical mood of his mind where it threatened to slip into the pattern of a moral attitude.

According to Duvakin's interview, Bakhtin treated Bryusov, in a word, with restraint, like a poet whom he saw only on the stage [Bakhtin 2019], opposing to him the "heavyweight" Sologub, partly in solidarity with Klyuev in dislike of Bryusov and, in solidarity with Bryusov's secretary Kuzko, speaking about fussiness, fussiness, and suspiciousness of the poet. But there is one episode that does not relate to Bryusov, but to Mayakovsky, but which clarifies precisely Bakhtin's attitude to Bryusov better than any direct statements. Bakhtin told that Mayakovsky came to Kuzko in a difficult year very fashionably dressed, but could not reproduce the real spontaneity, lightness, and, as it were, the naturalness of a *dandy*. "[T]he first sign of dandyism, to wear your clothes as you are having no attention to them at all." Whereas Mayakovsky it was evident that he was very worried about how he looked in the eyes of others, and how correct

the pose and gesture he took.

Then Mayakovsky received a print with his poems and was almost childishly happy, “savoring” his poems. Such a repulsive image of a pretentious darling spoke in Bryusov’s favor. Bryusov was confident in his pose on the stage. It is precisely this image of an impeccable master, capable of holding himself out in public, without flirting with the public, that is also known from Pasternak’s poem *To Valery Bryusov* (1923).

Early Bakhtin, of course, relied primarily on the German-speaking tradition, tracing the terms of Rickert or Simmel within his own philosophical discourses. But at the same time, the very status of the subject in early works as genre-oriented in its behavior and its moral decisions subject was closer to Russian symbolism than to different kinds of European symbolism, where the main subject role was to synthesize genres than to play virtually with a particular genre. This reduction of the subject in Bakhtin is even stronger than in Bryusov’s or Blok’s role lyrical poetry; he promoted subject not simply deprived of the main role, but playing a secondary role within the genre. As said it very well Bibikhin: “The subject of the act is actually a parasite” [Бибихин / Bibikhin 2010, 68]. Analyzing *Towards a Philosophy of the Act*, Bibikhin noted that the determination of action, establishing its own ethical and aesthetic orders, which, among other things, imply further previously unknown genres of *being itself*, does not require the subject to do anything other than belonging to a genre of active behavior, the simpler the better, for example, to the Attic comedy with its “parasites”. Following Bibikhin, I insist that the later Bakhtin, canonizing marginal genres like *satura Menippea* or paragenre formations between genre and topic, like *pastoral imagination*, continued the same tradition of measuring the impersonal act that had alone created the “I” at the scale of life, in which only this act will find its true content.

I find the first appeal to Bryusov in Bakhtin’s first published essay *Art and Answerability*. There he contrasted inspiration with what he called not “obsession,” but “a state of obsession.” (oderzhanie) “Inspiration that ignores life and is itself ignored by life is not inspiration, but a state of obsession.” [Bakhtin 1990, 2] This word probably was taken from Bryusov’s novel *The Fiery Angel* [Bryusov 1909], where this word means the heroine’s temporary states, seizures, not permanent ones. Bryusov deciphered this word by indicating the Latin virtual original: “a state of obsession vel obsession (oderzhanie ili ovladenie); *possessio sive obsessio*” (all translations from the novel are mine). Thus, obsession was identified with complete submission to the alien’s will, while a state of obsession was conceptualized as a seizure and a geste of spontaneous irresponsibility and in-answerability. Thus, inspiration an act or answerability was opposed to a *state of obsession* as a stage-declared or stage-blamed position of refuse.

Characteristically, from Bryusov’s lines read from the stage, Bakhtin remembered only:

Is the Klassische Walpurgisnacht Taking over Soviet Moscow

This poem, a variation of the *Faust Part II*, briefly affirmed the idea of *The Fiery Angel*, where the appearance of Faust and Mephisto foreshadowed a catastrophic development of events, in contrast to the previous regular social mechanisms. Bakhtin spoke about this novel in detail in his *Lectures on Russian literature*, dating back to the same time as *Towards a Philosophy of the Act*, seeing in the novel not a stylization or a kind popular medievalism, but an independent and complete work, an exemplary crypto-autobiographical and perfect historical novel [Казеева / Kazeeva 2016]

The he-protagonist of Bryusov’s novel felt helpless in the face of Renata’s seizures, moreover, he was deprived of the opportunity to reason: “I looked at the sufferings and cramps of a woman I did not know, as if I turned, together with Lot’s wife, into a pillar, not moving, for I did not know at all, how could help or relief here.” That is, it was not just *amechania* (a state of stupefaction, I take this term from Bibikhin), but a certain moral position that requires not to move with empathy, but to practice some discipline when you cannot help. In this case, the word “relief” was not about an internal state of the object, but a mechanical impact on an object to transform it to the light state. Bakhtin argued in the same way when he says that the theoretical approach to being has led to the “lightening” (ulegchenie) of being, “a peculiar lightening of the very term” [Bakhtin 1993, 8], turning it into an object of theoretical speculations that will never be as weighty as our presence in being is. This “lightening” turns out to be an attempt at theoretical intervention when everything has already happened, including inspiration or obsession.

In the *Towards a Philosophy of the Act*, there is key reasoning, where an equally unexpected term is introduced, with the same prefix *u-*, “cognition” (uznanie) instead of “knowledge” (poznanie), “a *cognition that answerably obligates me*” [Bakhtin 1994, 49] (italics by Bakhtin), as “lightening” (ulegchenie) instead of “relief” (oblegchenie). Bakhtin said that cognition is preceded by the disincarnation (disembodying [Bakhtin 1994, 48] as “[m]y abstracting from my own unique place”) of the subject itself. The rejection of the previous position of knowledge, which devalues the cognized things, should be followed by the incarnation of cognition itself as participating in the cognized object. If the word “incarnation” conveys the basic dogma of Christianity, then the word “disincarnation” in Russian is rare, it was probably introduced in Russian by Helena Blavatsky to describe the subordinated position of the human world to the spiritual one, but then it was used by various authors, for example, by Berdyaev, to characterize radical Avant-guard spiritualism as opposed to the realistic everyday worldview of the 19th century – so, Berdyaev saw in the art of Picasso [Berdyaev 2018] (1914) an example of disincarnation, the refusal of artistic forms from the former “flesh” of representative art. Bakhtin also understands the disembodiment as a certain spiritual state in which the significance of an object cannot be undermined by anything, and the only right attitude towards

it will not be its description or use, but an *act* that can be, under certain circumstances, descriptive or use-oriented.

Such a dialogue with Berdyaev just manifested in Bakhtin's polemic against *theoreticism*. "If the ought were a formal moment of a judgment, there would be no rupture between life and culture as creation, between the act of judgment as a performed deed (a moment in the unity of the context of my once-occurrent life) and the content/sense of a judgment (a moment in some objective theoretical unity of science), and this would mean that there would exist a unitary and unique context of both cognition and life, culture and life (which is not the case, of course)." [Bakhtin 1993, 4] The rapprochement of culture and creativity as aspects of a single goal-setting, differing only in the subject (culture as established by society, and creativity as established by individual will), and not in content, as for Rickert or Simmel, was normal for Berdyaev, e.g.: "It is not in politics or economics, but in a culture that the goals of society are realized. (...) In this plebeian century, creative and sophisticatedly cultured natures feel more alone and unrecognized than in all previous centuries." [Berdyaev 2015] (1923, translation corrected). Here Bibikhin is right, asserting, "Bakhtin introduces a sharp, Berdyaevian in tone, border between a living unique event, an act of happening being, and the flat space of objectified culture." [Бибихин / Bibikhin 2010, 67]

Bakhtin described this transition to *cognition that answerably obligates me* as something equally alien and hostile to culture and creativity as belonging to the "parasite" subject. Cognition is something to which a person is responsible himself, which does not bear the ready representable content of responsibility for this "parasite" state. "Such a transformation of knowing-of [znanie] into answerable cognition [uznanie] is far removed from being a matter of its immediate utilization, as a technical or instrumental moment, for satisfying some practical need in lived life." [Bakhtin 1993, 49] But the term *uznanie*, as opposed to practical uses of knowledge, was first introduced by Bryusov in his programmatic article *Keys of Secrets*. He also contrasted knowledge to cognition, but in a different vein, criticizing science for the priority of taxonomy over intuition. "Science only brings order to the chaos of false ideas and places them in ranks, making it possible, making it easier to recognize, but not to know." [Брюсов / Bryusov 1904, 3] (translation mine). In fact, Bryusov in his anti-philistine attack on knowledge as niggling, along with his symbolist ambitions about intuitive meta-knowledge of the whole essence, describes the situation of the times of positivism, when the differentiation of disciplines required from each a taxonomic effort to identify its own capabilities, presenting not a private project of knowledge, but in the full sense the scientific approach. In this case, poetry, as Bryusov further argues, allows one to intuitively understand freedom and thematize instant insights or ecstatic insights, which allow one to understand the "core" of "the world phenomena" [ibid.]. Bryusov was not a religious person or a mystic writer in any conventional sense, he was skeptical in religious questions, but he proceeded from the point that the psychological content of art can in no way be justified by the content of any particular scientific

discipline.

Bakhtin used the word "cognition" in his polemics, no longer with positivism, but with the theoretical programs of the early 20th century, but having understood "knowledge" positively. If for Bryusov, knowledge was acquaintance with facts relevant only for particular disciplines, and not for the essence of world processes, then for Bakhtin, on the contrary, the knowledge was the only way to understand that cognition is relevant to you, to any of us, and not part of insufficiently responsible theorizing procedures.

The notion of cognition was closely related to Bakhtin's statement that the thing under cognition is not at all constructed by reason, as the "theoreticians" (Simmel, Rickert e.a.) believed, which lead to its "lightening": but it is recognized even after it has gone, after it disappeared as the object of ordinary knowledge, and it still remains weighty in its *factuality*. Here it is important for Bakhtin that such a primary disappeared and remained thing is Jesus Christ. "The world from which Christ has departed will no longer be the world in which he had never existed; it is, in its very principle, a different world." [Bakhtin 1993, 16] The discourse about the departed Christ, living in the sacrament, is inspired not so much by the Gospel itself as by the reasoning of Vasily Rozanov about Raskolnikov in his interpretation of Dostoevsky's Grand Inquisitor (1894): "He had crossed to another shore, he had left all people apparently to go to a place where he would have no one with him but the murdered woman. It was as if the mystical knot of his being, which we conventionally call the "soul," has been joined by an imperceptible bond to the mystical knot of another being whose outer form he has smashed" [Rozanov 1972, 57]. If Raskolnikov smashes the outer form, then Christ miraculously splits his body, preserving living efficacy as opposed to Raskolnikov's crime, while the mystical connection between the living and the dead in both cases turns out to be a continuation of this *non-being in the world*. Thus, knowledge of Raskolnikov was contrasted to cognition as to the only way to take something seriously with the soul, while for Bryusov, as a skeptic, any, even the most pitiful science, was serious. Here Bakhtin probably polemized against an episode from *The Fiery Angel*, where the very *facticity* that the world without Christ can become the same world as the world before Christ was defended by Faust and Mephistopheles, as representatives of science, in opposition to the naive popular belief, which sees in all things a magical empathy, and therefore the irreversible action of Christ, on the animals and the elements non minus than on humanity:

Mephistopheles' sharpness caused general disappointment. However, after a short time, the seneschal of the castle turned to the doctor with the following question:

– You, highly esteemed doctor, have traveled a lot. Explain to us, is it true that the ashes of that donkey, on which Jesus Christ entered Jerusalem, rests in the city of Verona? And that another donkey, on which the prophet Balaam once rode, is still alive and kept in a secret place in Palestine to bring Elijah from heaven on the day of the second coming?

Again the answer was taken by Mephistopheles, who said:

– We, my dear sir, have not checked the facts about which you speak, but why should the Balaam donkey not be immortal if donkeys have not been translated among people for millennia? [Брюсов / Bryusov 1909, 202]

Thus, “cognition” in the sense of Bryusov meant just the absence of any responsible relationship between the Inquisitor and the victim. The acceptance of the values of the particular sciences meant for him that there would be no mystical connection between crime and punishment. In the poetry, Bryusov allowed the adoption of a common mystical connection of everything, but one that makes the personality of the subject himself, the poet, answerable in the sense of high official (and in the Soviet times Bryusov became a kind of *minister of literature!*). Whereas for Bakhtin, these connections of responsibility do not just imply the privileged position of the poet (he recognized only “parasite” subject, as Bibikhin said), but only the privilege of Christ. Therefore, he interpreted any dependence of the writer from the topic or patterns as an obsession, like a seizure. While Bryusov attributed a state of possession and cognition only to the heroine of the novel to support the protagonist’s intrigue of the novel, identifying knowledge with the practical use and reducing salvation to the novelistic use of suffering as a moment of cognitive subjectivity.

Taking into account this novel context allows us to cope with, perhaps, the greatest bewilderment of Bakhtin’s commentators, how the argument about the priority of the other over the self is related to the fact that Christ demanded to equate them, “Love your neighbor as yourself” (Matthew 22:39), and not to give any priority. “I love another, but cannot love myself; the other loves me, but does not love himself. Each one is right in his own place, and he is right answerably, not subjectively” [Bakhtin 1993, 46]. Explanations of L. Gogotishvili [Бахтин / Bakhtin 2003, 484], that the wonderful presence of being does not allow me, evaluating this being, into the realm of self-love, falling in love only with myself, are unconvincing: Gogotishvili seems to mean only the European novel, not taking into account the ancient Eros and Christian Agape. The explanation of N. Bonetskaya is more persuasive, she sees in Bakhtin’s ideas refraction of Russian neo-kantianist professor A.I. Vvedensky’s works on the impossibility of denying the spiritual life in me, and the possibility of denying me in others [Бонецкая / Bonetskaya 1994, 20], then there is no room left for self-love if everything in moral attitude is occupied by mental life. But why only Vvedensky? Bryusov’s contexts put everything in its place: Bryusov already understood poetic *disincarnation*, with the refusal to treat things as useful and practical, as an opportunity not to value “I” like a knot of practices and evaluations. All the privileges of “I” according to Bryusov could only be restored by complex constructions of novelistic seduction. But in the *Keys of Secrets* Bryusov already spoke about love, which already undermines the usefulness of “I” in favor of love as leaving no room for self-love. “There are many things in the world that are completely useless for people, such as beauty, and that in their lives they themselves constantly perform acts that are completely useless, they love, they dream.” [Bryusov 1904, 4]

Bakhtin directly continued this linking of disembodiment and imperative nature of values, but he understands this link not as a moment of novelistic intrigue, but as a moment of deification. Bakhtin says, as in many places of his work, “As disembodied spirit, I lose my compelling, ought-to-be relationship to the world, I lose the actuality of the world,” [Bakhtin 1993, 47] that is, I find myself in a situation where the belief in the world is so weak that I cannot believe in my self. But two phrases before he noted: “Of course, when we speak of all historical mankind, we *intonate* these words; we cannot detach ourselves from a particular emotional-volitional relationship to them; they do not coincide for us with their content/sense; they are brought into correlation with a unique participant and begin to glow with the light of actual value.” [ibid.] (italics are Bakhtin’s). Bakhtin’s metaphor “the light of value” is frequent in this treatise, meaning that “I” also suddenly became at least partially *visible*, but precisely in the situation when the thinking of an object became *participatory* thinking when any thought about humanity turns out to be *participating* in its activities. Although this metaphor is rooted in symbolism, where the rapprochement or identification of the soul / life with the light / lamp / luminary was normal among the atheist / sceptical symbolists from Maeterlinck to Rolland: but of course, the rapprochement of souls and history owes to the famous poem *The Lanterns* (1904) by Bryusov, in where this unification of the experience of souls and the experience of epochs has culminated.

Thus, Bakhtin really relied on Bryusov, but not as a theorist of symbolism, but as a thinker thinking metaphors, who could reconsider the relationship between norm and pathology and shift the practical boundaries of life-building. But Bakhtin interprets all the psychological aspects of Bryusov’s theory not as for psychological, but as directed at overcoming theoretical patterns for the sake of discovering the subject of salvation, which is different from the subject of theoretical self-consciousness. Bryusov allows one to perceive the declarations of Rozanov and other Russian thinkers not as a program of life-building, but as teaching about Christ as a savior overcoming value orders. Bryusov’s progressivism and skepticism turned out to be that moment of a paradox when participation and involvement need to be understood not in an everyday sense, but as part of a key life choice.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003.
2. Бибихин В.В. Слово и событие // Бибихин В.В. Слово и событие. Писатель и литература. М.: Издательство Университета Дмитрия Пожарского, 2010. С. 66–84.
3. Бонецкая Н.К. М.М. Бахтин в двадцатые годы // Диалог. Карнавал. Хроно-топ. 1994. № 1. С. 16–62.
4. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Весы. 1904. № 1. С. 3–5.
5. Брюсов В.Я. Огненный ангел. М.: Скорпион, 1909.

6. Казеева Е.А. Бахтинская рецепция творчества В.Я. Брюсова // М.М. Бахтин в современном мире. Саранск: Издательство Мордовского университета, 2016. С. 186–191.

7. Клинг О.А. Теоретико-литературные идеи русских символистов и М.М. Бахтин // Новый филологический вестник. 2020. № 55 (4). С. 18–31.

8. Bakhtin M. *Art and Answerability* // *Art and answerability: Early philosophical essays* / Ed. M. Holquist, V. Liapunov. Austin (Texas): University of Texas Press, 1990. P. 1–2.

9. Bakhtin M. *Toward a Philosophy of the Act* / Transl., notes by V. Liapunov, M. Holquist. Austin (Texas), University of Texas Press, 1993.

10. Bakhtin M. *The Duvakin Interviews, 1973* / Transl. Marinova M., ed. Grachev Slav et al. Lewisburg, Bucknell University Press, 2019. Kindle edition.

11. Berdyaev N. *The Philosophy of Inequality: Letters to My Contemporaries, Concerning Social Philosophy* / Tr. Janos Fr. Mohrsville, PA : Frsj Publ., 2015.

12. Berdyaev N. *The Crisis of Art* / Tr. Janos Fr. S.l.: Frsj Publ., 2018.

13. Marinova M. *The Art and Answerability of Bakhtin's Poetics* // *Mikhail Bakhtin's Heritage in Literature, Arts, and Psychology: Art and Answerability*. Lanham, NY: Lexington Books, 2018. P. 41–61.

14. Rozanov V.V. *Dostoevsky and the Legend of the Grand Inquisitor* / Translated Roberts Spencer E. Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1972.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bonetskaya N.K. M.M. Bakhtin v dvadtsatyey gody [Bakhtin in the 1920s]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1994, no. 1, pp. 16–62. (In Russian).

2. Teoretiko-literaturnyye idei russkikh simbolistov i M.M. Bakhtin [Theoretical and Literary Ideas of Russian Symbolists and M.M. Bakhtin]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2020, no. 55 (4), pp. 18–31. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M. *Art and Answerability*. Holquist V., Liapunov V. (eds.). *Art and answerability: Early philosophical essays*. Austin (Texas), University of Texas Press, 1990, pp. 1–2. (In English).

4. Bibikhin V.V. Slovo i sobytiye [Word and Event]. Bibikhin V.V. *Slovo i sobytiye. Pisatel' i literatura* [Word and Event. Writer and Literature]. Moscow, Pozharsky University Press, 2010, pp. 66–84. (In Russian).

5. Kazeyeva E.A. Bakhtinskaya retseptsiya tvorchestva V.Ya. Bryusova [Bakhtin's Reception of Creativity of V. Bryusov]. *M.M. Bakhtin v sovremennoy mire* [M.M. Bakhtin in the Contemporary World]. Saransk, Mordovia State University Press, 2016, pp. 186–191. (In Russian).

6. Marinova M. *The Art and Answerability of Bakhtin's Poetics. Mikhail Bakhtin's Heritage in Literature, Arts, and Psychology: Art and Answerability*. Lanham, NY: Lexington Books, 2018, pp. 41–61. (In English).



(Monographs)

7. Bakhtin M. *Toward a Philosophy of the Act*. Transl., notes by V. Liapunov, M. Holquist. Austin (Texas), University of Texas Press, 1993. (Translated from Russian into English).

8. Bakhtin M. *The Duvakin Interviews, 1973*. Transl. Marinova M., ed. Grachev Slav et al. Lewisburg, Bucknell University Press, 2019. Kindle edition. (Translated from Russian into English).

9. Berdyaev N. *The Philosophy of Inequality: Letters to My Contemporaries, Concerning Social Philosophy*. Tr. Janos Fr., Mohrsville, PA : Frsj Publ., 2015. (Translated from Russian into English).

10. Berdyaev N. *The Crisis of Art*. Tr. Janos Fr. S.l.: Frsj Publ., 2018. (Translated from Russian into English).

11. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, Russkiye slovari Publ.; Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. (In Russian).

12. Rozanov V.V. *Dostoevsky and the Legend of the Grand Inquisitor*. Translated Roberts Spencer E. Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1972. (Translated from Russian into English).

Alexander V. Markov, Russian State University for the Humanities.

Dr. Habil. in Philology, Full Professor, Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Faculty of the History of Art. Research interests: theory of literature, intellectual history.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Марков Александр Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства. Научные интересы: теория литературы, интеллектуальная история.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00004

В.Э. Биктимиров (Екатеринбург)

ИСТОРИОЦЕНТРИЧНЫЙ РОМАН: к постановке проблемы*

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию жанровой разновидности современной исторической прозы. Утверждается, что среди множества субжанров (историографический метароман, историософский роман, альтернативно-исторический роман) современного исторического романа существует историоцентричный роман, проблематика которого определяется вектором авторских размышлений над исторической судьбой нации. Цель статьи – обосновать наличие в новейшей словесности особой разновидности исторического романа, именуемой нами историоцентричным романом, и выявить его жанровую специфику. Методология в решении поставленной цели носит синтетический характер. Среди методов, в опоре на которые выполняется исследование, используются сравнительно-исторический, историко-культурный, а также подходы современной герменевтической теории. Материалом для настоящего анализа послужил роман «Новый центр» современного немецкого прозаика Йохена Шимманга. В ходе настоящего исследования доказывается, что мысль об истории в историоцентричном романе, возникшем под влиянием идей философии историоцентризма, воплощается в художественном произведении не через изображение исторических событий, а через систему историко-культурных аллюзий на национальную историю. Кроме этого, в романе «Новый центр» Й. Шимманга обнаруживается интенция решения поставленной исторической проблемы. Результаты проведенного анализа не только позволяют осветить особенности литературного процесса в Германии XX – XXI вв., но и обозначить перспективы дальнейших исследований, в частности расширение корпуса текстов, подходящих под данную жанровую номинацию.

Ключевые слова: исторический роман; историоцентричный роман; историоцентризм; современная немецкая литература; Й. Шимманг; «Новый центр».

V.E. Biktimirov (Yekaterinburg)

Historiocentric Novel: Formulating the Definition**

Abstract. This article is devoted to the study of the genre variety of modern historical prose. It is argued, that among the many subgenres (historiographic metafiction, historiosophical novel, alternative historical novel) of the modern historical novel, there is a historiocentric novel, the problems of which are determined by the vector of the author's reflections on the historical fate of the nation. The purpose of the article is to substantiate the presence in the latest literature of a special kind of historical novel,

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90017

** The research was funded by RFBR, project number 19-312-90017.

which we call a historiocentric novel, and to reveal its genre specificity. The methodology for solving this goal is synthetic. The methods on which the research is carried out include comparative-historical, historical-cultural, as well as the approaches of modern hermeneutic theory. The material for this analysis was the novel “Neue Mitte” by the modern German prose writer Jochen Schimmang. In the course of this study, it is proved that the idea of history in a historiocentric novel, which arose under the influence of the ideas of the philosophy of historycentrism, is embodied in a work of art not through the depiction of historical events, but through a system of historical and cultural allusions to national history. In addition, the novel “Neue Mitte” by J. Schimmang reveals the intention of solving the posed historical problem. The results of this analysis not only allow us to highlight the features of the literary process in Germany in the 20th – 21st centuries, but also to outline the prospects for further research, in particular, the expansion of the corpus of texts suitable for this genre nomination.

Key words: historical novel; historicocentric novel; historicocentrism; modern German literature; J. Schimmang; “Neue Mitte”.

Одним из магистральных направлений в современной теории повествовательных жанров является изучение специфики исторического романа. Его определяющей чертой, по мысли Дж. де Гроота, является «межродовая гибридность и подвижность» (*здесь и далее перевод наш, В. Б.*) [Groot 2010, 2]. Способность к постоянному эволюционированию исторического романа обусловлена такими факторами, как смена культурных парадигм и развитие философских и историософских концепций Нового времени. В современной литературе появляются новые историоориентированные произведения, чьи поэтика и проблематика не укладываются в рамки традиционного исторического романа. Исходя из этого, цель настоящей статьи – обосновать наличие в новейшей словесности особой разновидности исторического романа, именуемой нами *историоцентричным романом*, и выявить его жанровую специфику.

Теория исторического романа как в отечественной, так и зарубежной науке очень объемна, поэтому, прежде чем перейти к аргументированному изложению нашей концепции, обратимся к научной рефлексии развития и типологии исторического романа в новейшей литературе.

Главенствующая в культуре рубежа XX–XXI вв. постмодернистская философия, активно усвоившая историософские концепции Ф. Ницше и О. Шпенглера, раскрыла новые представления об историческом процессе. Одним из примеров постмодернистского взгляда на историю является идея Ж. Бодриера о том, что «история воскрешается в беспорядке – ни одна сильная идея отныне не производит отбор, бесконечно накапливается одна лишь ностальгия: война, фашизм, роскошь Прекрасной эпохи и революционная борьба, все эквивалентно и перемешивается без различия» [Бодриер 2013, 70]. По мысли философа, история не разворачивается в линейной перспективе: прошлое, настоящее и будущее сосуществуют в культурном сознании в парадоксальном единстве, что не позволяет мыслить историю как единый и референциальный нарратив, которому доступ-

на репрезентация прошлого. Из этого следует, что для современной художественной словесности свойственна тенденция к разрушению «больших повествований» (Ж. Лиотар). Культура постмодерна уничтожает единство, выворачивает наизнанку связи, дробит целое на отдельные фрагменты. В рамках лиотаровской критики великих нарративов становится объяснимым присутствие в культуре различных точек зрения на универсальные явления, в том числе и на исторический процесс. Неслучайно французский философ сетовал на «огромную цену», которую европейская цивилизация заплатила за «ностальгию по всеобщему и единому» [Lyotard 1992].

Следуя за идейно-эстетическими концепциями теоретиков и философов постмодернизма, современные писатели прибегают к разным приемам работы с историческими документами, свидетельствами и сюжетами. В прозе XX–XXI вв. появляются такие разновидности исторического романа, как историософский и альтернативно-исторический, а также историографический метароман.

Концепция историографического метаромана (*historiographic metafiction*) была разработана в серии работ канадской исследовательницы Л. Хатчеон [см. Hutcheon 1986; Hutcheon 1989]. Ю.С. Райнеке комментирует ее идею следующим образом: «Историографический – дословно пишет историю, метароман – текст комментирует свой вымышленный статус, подчеркивает сделанность произведения, обнажает “текстуальность текста”» [Рейнеке 2002, 9]. Л. Хатчеон связывает возникновение данного художественного явления с тем, что историческая наука утратила свой привилегированный статус как носителя объективного знания. Прибегая к инструментарию постмодернистской поэтики (пародирование, интертекстуальность, метанарративность и др.), такие писатели, как Дж. Фаулз, Т. Пинчон, К. Воннегут, Дж. Барнс и др., стремятся доказать невозможность объективного знания о событиях минувших эпох. В своих произведениях авторы считают необходимым не дать единственно правильную версию истории, а сделать ее предметом размышлений и гипотез. По словам самой Хатчеон, «историографический метароман создает впечатление, что готов использовать любые значительные практики, которые он оперативно находит в социуме. Он хочет бросить вызов этим дискурсам и извлечь из них все, чего они стоят» [Hutcheon 1989, 16]. В этом отношении, историографический метароман является «продуктом» постмодернизма, т.к. он не только использует классическую поэтику, но и пародирует ее. Это можно увидеть в одном из первых, по замечанию исследователей, историографическом метаромане – «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза (*“The French Lieutenant’s Woman”*, 1969), в котором английский писатель стремится показать серьезное отношение к литературной классике, но одновременно пародирует викторианскую литературу (Ч. Дикенса, Ш. Бронте, Э. Гасскелл и др.) [см. Hutcheon 1988; Holmes 1997; Мостобай, 2010].

Второй жанровый вариант исторического романа – роман историософский, который неоднократно становился предметом научных изысканий.

Так, Т.Н. Бреева пишет, что, «если анализировать структуру историософского романа как синтетическое сопряжение содержательной и формальной жанровых сторон, то обязательным компонентом первой составляющей становится выстроенная историософская авторская концепция, а формальной жанрообразующей чертой выступает восприятие истории как жанровой стратегии» [Бреева 2010, 142]. Действительно, необходимым условием историософского романа является наличие индивидуально-авторской концепции истории, для создания которой, по мнению исследователя, могут быть использованы разные приемы. Самой распространенной художественной стратегией для понимания движения истории является обращение к национальной и культурной мифологии. Воспроизводя архетипические образы, легендарные сюжеты и мифологемы, писатель может выразить свою точку зрения на процесс исторического развития. Так, Дж. Барнс в романе «История мира в 10 ½ главах» (*“A History of the World in 10½ Chapters”*, 1989) переосмысливает общеизвестные библейские образы, обыгрывая идею цикличности исторического процесса. В одной из глав романа («Интермедия») Барнс утверждает, что история – это «эхо голосов во тьме; образы, которые светят несколько веков, а потом исчезают; легенды, старые легенды, которые иногда как будто перекликаются; причудливые отзвуки, нелепые связи» [Барнс 2019, 292]. Автор представляет движение исторического процесса в нерасторжимой связи временных констант: прошлое, настоящее, будущее. Апеллируя к мифологическим образам, он задается философскими вопросами о бытии человека, природе его личности, возможности сохранения цивилизации, предотвращении грядущих катастроф.

Третьей разновидностью современной исторической прозы является альтернативно-исторический роман. Г.В. Кучумова определяет его как особую сферу «игровой деятельности автора, совершенно новые игровые территории, исследующие возможные, не состоявшиеся в реальности варианты истории нашего мира. Как новая романная форма, альтернативно-исторический роман, соединяет в себе высокое и низкое, факт и вымысел, тяготеет к многослойности, стиранию границ между элитарным и массовым искусством» [Кучумова 2019, 179]. Такие романы, как «11/22/63» (*“11/22/63”*, 1985) С. Кинга, «Фатерланд» (*“Fatherland”*, 1992) Р. Харриса и др. освещают уже известные исторические события, но в ином, отличном от традиционной трактовки, ключе. Используя «старые» сюжеты, знакомые темы, писатели нередко прибегают к элементам фантастики и пародии, чтобы подчеркнуть вымышленный характер собственной интерпретации. В настоящее время «обращение к альтернативным мирам является вполне опосредованным и закономерным желанием игровой деятельности автора рассмотреть иные варианты истории, воплощающие возможные образы социального мира» [Кучумова 2019, 179]. Игра с историческими сюжетами апеллирует к рефлексивной деятельности читателя, направляя ее в русло анализа возможной версии событий.

Все три разновидности исторического романа, представленные в со-

временной литературе, были актуализированы в постисторическую эпоху, когда идея «конца Большой истории» (см. [Фукуяма 2004]) трансформируется в идею «частной» истории. Добавим, что во всех вышеуказанных типах исторического романа писатели не стремятся переписать историю. Исследуя корни прошлого, они ищут связь прошлого с настоящим, чтобы акцентировать читательское внимание на вопросах современности. Обращение к истории представлено как стремление найти точку опоры в хаотичном мире. Несмотря на очевидное сходство, главное различие историографического, историософского и альтернативно-исторического романов заключается в том, что их авторы выбирают разные пути для освоения реальности.

Вместе с тем, в современной литературе появляются такие посвященные интерпретации исторического процесса произведения, специфика которых вынуждает исследователя к поиску новых жанровых номинаций. С нашей точки зрения, в литературе зарождается новая разновидность исторического нарратива, которую мы предлагаем называть «историоцентричным романом». Это роман, в котором мысль об истории представлена вовсе не в форме повествования об исторических событиях, как в других вышеназванных формах исторического романа. Ощущение присутствия истории в нарративе такого романа формируется по-другому, минуя прошлое в качестве непосредственного предмета изображения.

Так, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, обнаруживая историоцентричную интенцию в творчестве Ю. Трифонова, связывают ее осуществление с описанием бытовой жизни [см. Лейдерман, Липовецкий 2003]. С их точки зрения, Трифонов пришел к «парадоксальному выводу: никакой Большой Истории не существует, Большая История – это концепт, в сущности, обесценивающий то, что составляет суть человеческой жизни – мелкие хлопоты, заботы, беготню. Вместо этого он пришел к пониманию того, что все, что потом вносится в реестр Большой Истории, на самом деле вызревает внутри быта, бытом предопределено и в быт уходит» [Лейдерман, Липовецкий 2003, 253]. Для отечественного писателя история познается через детали личного быта героев: детские игры, летние купания, поездка за картошкой и т.д. Именно через эти детали «частного быта» герои трифоновских произведений уравнивают в своем сознании малое и большое, личное и общее, бытовое и общеисторическое. При этом стоит отметить, что Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий не употребляют понятие «историоцентричный» в качестве жанровой характеристики.

Мы предлагаем использовать термин «историоцентричный роман» в роли жанрового определения. С нашей точки зрения, это субжанр исторического романа, возникший под влиянием философской концепции историоцентризма, в основе которой лежит идея о «своеобразной “одержимости историей”, при которой прошлое неизбежно должно стать предметом переживания» [Шубина 2009, 12]. Именно в апелляции к историческому прошлому коренится основа «для возрождения национальной идентичности» [Шубина 2009, 12]. Методологический потенциал предлагаемого

жанрового определения мы проиллюстрируем на примере романа «Новый центр» (“*Neue Mitte*”, 2011) Й. Шимманга. В этом произведении мысль об истории находит особое – аллюзивное – воплощение (в отличие от ряда произведений Ю. Трифонова, где она складывается в поэтике бытописания).

Йохен Шимманг (*Jochen Schimmang, p. 1948*) – писатель, переводчик, литературный критик, чья деятельность была неоднократно отмечена наградами в сфере художественного творчества. Писатель во многом известен за рубежом по романам «Прекрасная птица феникс» (“*Der schöne Vogel Phönix*”, 1979), «Лучшее, что мы имели» (“*Das Beste, was wir hatten*”, 2009) и др. На русский язык переведен единственный роман Шимманга «Новый центр», удостоенный «Фантастической премии города Вецлар» (“*Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar*”) в 2012 г.

Действие романа Шимманга происходит в третьем десятилетии XXI в. (2029–2030 гг.). Автор изображает будущее Германии как состояние глубокого общественно-политического кризиса. На протяжении девяти лет немецкое государство находилось под властью хунты, которой руководил генерал Роткирх. После ее свержения страна, в изображении Й. Шимманга, оказалась раздроблена на несколько оккупационных зон. Теперь перед жителями Германии стоит глобальная задача – восстановить утраченное наследие и былое достоинство страны.

Несмотря на то, что сюжетное действие романа Й. Шимманга происходит в будущем, его нарратив подразумевает обращение к трагическим событиям немецкой истории XX столетия, а именно, к периоду правления национал-социалистической партии. Так, например, в изображении лидера хунты на фотографиях проскальзывают внешние черты фюрера нацистской Германии Адольфа Гитлера: «Фотография сильно потемнела и покоробилась, но Генерал на ней был таким, каким его знал весь мир: в полупрофиль, коротко пострижен, ровный пробор, взгляд должен сочетать решимость и доброту» [Шимманг 2013, 8].

Официальным юристом хунты был Освальд Кольберг – «специалист по конституционному праву». В образе политика угадываются черты реальной исторической личности – Карла Шмитта, «коронованного юриста Третьего рейха» (“*Kronjurist des Dritten Reiches*”) [Frye 1966, 818]. Шмиттовские труды в области политического права оказали существенное влияние на идеологию нацистской Германии. Впоследствии немецкий теоретик стремился противостоять господствующему идеологическому режиму, что привело его к потере авторитета среди национал-социалистической партии. Й. Шимманг в образе Освальда Кольберга стремится подчеркнуть его сходство с историческим прототипом. Немецкий романист неоднократно упоминает тот факт, что политические труды юриста были использованы лидером восстания: «Главная способность Кольберга заключалась в том, что он с гениальной убедительностью мог превращать черное в белое и белое в черное, а Генерал и его хунта нуждались в этом больше всего. <...> сквозь все работы Кольберга красной нитью прохо-

дит мысль о том, что Генерал защищает страну, благосостояние граждан и правопорядок» [Шимманг 2013, 62]. Освальд Кольберг, как и его исторический прототип, после падения диктатуры хунты отказывается от своих идей и продает свою библиотеку, чтобы на полученные средства эмигрировать из страны. Однако ожиданиям Кольберга не суждено сбыться: бывший юрист хунты был убит таинственными недоброжелателями.

Главный герой, Ульрих Андерс, приезжает в Берлин по приглашению своего давнего товарища – Кая Зандера. Во время правления хунты герой Шимманга, от чьего лица ведется повествование, пребывает в состоянии «внутренней эмиграции». Только по приезде в Берлин меняется не только сознание героя, но и его жизнь: Ульрих получает работу, заводит друзей, обретает любовь. Город вновь начинает оживать, когда на «ничейную территорию» приезжают люди самых разных профессий: IT-специалисты, историки, библиотекари, менеджеры и т.д. Однако по прошествии времени, когда в Берлине вновь устанавливается привычная жизнь, горожане все равно чувствуют себя чужаками в этом пространстве. Даже в своих разговорах герои редко называют свой город его официальным именем, чаще прибегая к словам «снаружи» (*draußen*) и «столица» (*die Hauptstadt*), о чем свидетельствует речь и самого Ульриха: «Как и все, кто жил здесь, я говорил либо “снаружи”, подразумевая город, либо в “столице” – и никому не известно было, кто первый придумал эту формулу. Только сейчас мне пришлось в голову, насколько ярко у всех нас было выражено сознание обособленности. Для нас это была неприкосновенная территория, островок посреди Берлина, города, который мы никогда не называли по имени, ибо не ощущали себя его жителями» [Шимманг 2013, 160].

Согласно немецкой истории, после 1945 г. Берлин был разделен на четыре оккупационные зоны, а впоследствии, с возведением Берлинской стены, столица разграничена на Западную и Восточную. В результате появилось два отличных друг от друга государства со своей политической системой, идейными ценностями и культурным наследием. Шимманг подразумевает эмоциональное состояние немцев на рубеже XX–XXI вв., описываемое многими как чувство страха перед неизвестностью, вызванное объединением Германии в 1990 г. По мысли Г.В. Грошевой, разобщенность немцев связана с «кризисом немецкой национальной идентичности, обусловленным проблемами консолидации этнической нации (западные и восточные немцы, этнические немцы-переселенцы), проблемами интеграции иммигрантов в немецкое общество и формирования общей гражданской идентичности» [Грошева 2014, 43]. Вследствие этого перед немецкой нацией возник остросоциальный вопрос – вопрос о национальном единстве, о согласии и доверии между людьми, разделенными на длительное время Берлинской стеной.

Истолкование содержания шимманговского романа может обеспечить обращение к концепции М. Элиаде. «Прошлое, – читаем в его работе “Миф о вечном возвращении”, – это всего лишь предопределение будущего. Ни одно событие не является необратимым, и никакое изменение не является

окончательным. В определенном смысле можно даже сказать, что в мире не происходит ничего нового, ибо все, что есть, – это всего лишь повторение прежних первичных архетипов» [Элиаде 1998, 88]. Обращаясь к историческим реалиям минувшего столетия и проводя аллюзивную параллель их с моделируемыми в романе событиями, Шимманг показывает, что все события прошлого повторяются вновь, как и в мифе. Через символические отсылки к национальному прошлому автор показывает нерасторжимую связь прошлого и будущего.

Главным событием в романе является строительство библиотеки, которое герои понимают как способ преодоления национального кризиса. Возможность возрождения нации немецкий писатель видит в обращении к культурному наследию прошлого, заключенному в книгах, и, шире, литературе. И именно для того, чтобы преодолеть кризис цивилизации, герои Шимманга, Кай Зандер и его ученик Ульрих Андерс, создают государственную библиотеку – книжное хранилище, оплот человеческих знаний, новый центр: «Мы не были больше анклавом или эксклавом, монастырем или бегином, мы не были промежуточным пространством или периферией; мы были теперь внутри. Возможно, мы были даже тем, чем никто из нас быть не хотел, – новым центром» [Шимманг 2013, 277]. По замыслу героев, книжный архив должен послужить не только образовательным целям, но и преодолению общественно-политического кризиса.

Проект по возрождению нации связан и с идеей создания нового человека – гуманистической личности, которая не допустит повторения ошибок минувшего столетия. Примечательно, что данная идея, выдвинутая Шиммангом, также является аллюзией на послевоенные дискуссии немецких интеллектуалов (А. Гелен, К. Ясперс, Д. Штернбергер и др.) о морально-нравственном преображении человека, которые были описаны, например, А. Ассман: «После того как национал-социализм был всем, а отдельный человек – ничем, речь пошла о том, чтобы начать именно с отдельного человека. <...> вопрос о новом человеке стал главной темой идейной ориентации» [Ассман 2019, 301–302].

Библиотечный каталог, изображенный Шиммангом, очень обширен. Среди обнаруженных книг есть не только реально существующие научные труды и образцы художественной литературы, но и произведения, созданные авторским воображением. Процесс распаковки и каталогизации книг описан как блуждание по бесконечному лабиринту. «Вымышленные» произведения отсылают читателя к выдающимся образцам мировой словесности. Так, например, найденное издание «Смерти Хорхе Бургосского» под авторством А. Мелька отсылает нас к роману «Имя розы» У. Эко, в котором одним из действующих лиц является не кто иной, как сам Хорхе Бургосский. Многочисленные литературные отсылки к У. Эко, Х.-Л. Борхесу, Ф. Кафке, М. Бютору, Ф. Песоа и др. обоснованы свойственной шимманговскому роману приверженностью к постмодернистской поэтике, в частности, его склонностью к «условной игре, в которой участвует читатель наравне с писателем» [Андреев 2000, 252]. Это подтверждает и мысль

о бесконечности библиотеки, высказанная Х-Л. Борхесом и также встречающаяся в романе Й. Шимманга: «По сути дела, каждое новое поступление порождает проблему и может потребовать нового принципа систематизации. Но ведь в конечном счете библиотека бесконечна. Эту фразу я позаимствовал у Зандера, а он, мне кажется, у Борхеса» [Шимманг 2013, 55].

Согласно точке зрения А. Ассман, «музей, архив или научная библиотека является культурным институтом, где общество хранит реликты и следы прошлого после того, как они теряют живую связь со своими прежними контекстами. К числу таких предметов относятся книги, письма, рукописные свидетельства, а также картины, фотографии и другие медийные носители информации. Выпадая из прежнего функционального контекста, они становятся безмолвными свидетелями прошлого» [Ассман 2014, 54]. Книги – это вместилище культурной памяти, источник сакрального знания, благодаря которому человечество сможет избежать ошибок прошлого. Неслучайно А. де Компаньон утверждал, что «в мире конца века, все более подвластном материализму или анархизму, литература оказывалась последним оплотом против варварства, точкой опоры» [Компаньон 2001, 43].

Однако планы шимманговских идеологов библиофилизма не воплотились в реальность. Группировка молодых людей, сторонников диктатуры Генерала Роткирха, совершает поджог здания и фондов, находящихся в нем. Приверженцы хунты оказываются несогласными с тем, что на прежнем месте проживания лидера восстания, «средоточии зла», как пишет Й. Шимманг, был воздвигнут социальный институт просвещения. Но, как ни парадоксально, книги оказались не тронуты огнем. По ироничному замечанию Ульриха, «книги не так-то просто поджечь, вопреки романтическим литературным описанием пожаров в библиотеках» [Шимманг 2013, 237]. Немецкий прозаик стремится полемически заострить внимание на идеях, представленных в романе-антиутопии «451° по Фаренгейту» (*“Fahrenheit 451”*, 1953) Р. Бредбери. Для поджога берлинской библиотеки, как и тексте американского писателя, используются специальные воспламенители – огнеметы «Шнайдер 22», являющиеся лучшим оружием и обладающие высокой температурой огня, но и их возможностей оказывается недостаточно для осуществления замысла сторонников хунты. Вместе с тем, Й. Шимманг следует идеям, представленным в романе Р. Бредбери, о том, что книжная культура способствует развитию свободомыслия и либеральных ценностей, а это в свою очередь противоречит идеологии тоталитарного государства.

Кай Зандер, руководитель проекта по строительству библиотеки «Старые фонды», разделяет мысль аргентинского писателя Х-Л. Борхеса о том, что библиотека – это земной рай. Зандер – герой-библиофил, для которого книжное знание является высшей ценностью в жизни. Несмотря на то, что герой неоднократно предостерегает Ульриха от главной ошибки библиотекаря (предаваться беспрерывному, упоенному чтению литературы), ему самому тяжело противиться искушению. После попытки поджога архива,

а также потерянного со стороны жителей города интереса к хранилищу, герой вынужден закрыть библиотеку, предавшись аскетическому существованию.

Деятельность героев, построивших на городских руинах храм знаний, обернулась крахом. Ульрих Андерс, разочаровавшись и в своем наставнике, и в своих друзьях, покидает берлинскую библиотеку, без ложных иллюзий отправляясь в «большое путешествие» [Шимманг 2013, 343]. Кай Зандер становится единовластным хранителем библиотеки: «Я останусь один. Библиотека будет открыта для всякого, кому нужны книги. Я всегда на месте. Но по сути дела она принадлежит библиотекарю. Он ее хранитель, ее пастырь» [Шимманг 2013, 332]. Таким образом, проект воспитания нового человека не увенчался успехом: библиотека не выполнила возложенную на нее функцию института просвещения. Несмотря на это, ее духовный наставник остался в стенах книжного хранилища, ожидая пришествия избранных – читателей, стремящихся получить доступ к сокровенным знаниям.

Подводя итог, отметим, что «Новый центр» Й. Шимманга является выразительным образцом историоцентричного романа, проблематика и сюжетная организация которого определяется интенцией авторской мысли о прошлом – при отсутствии непосредственного изображения реальных исторических событий. Й. Шимманг переносит действие своего романа в будущее, однако через систему историко-культурных аллюзий «привязывая» его к прошлому и так воплощая идею о нерасторжимой связи времен. Немецкий писатель вновь акцентирует внимание на ключевой проблеме немецкой истории XX в. – проблеме непреодоленного прошлого (*unbewältigte Vergangenheit*). Именно на фоне обсуждений вопросов о коллективной вине немцев, общенациональном извлечении уроков из истории, и складывается рефлексия не только о национальном пути страны, но и сам историоцентричный роман. В связи с этим цель историоцентричного романа – это поиск идей и возможностей, опираясь на которые можно не допустить повторение исторической катастрофы, «иммунизировать <...> общество от рецидивов» [Ассман 2019, 163].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Г. От «заката Европы» к «концу истории» // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Экон, 2000. С. 240–255.
2. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
3. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
4. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах: роман. СПб.: Азбука, 2019.
5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013.
6. Бреева Т.Н. Жанровая специфика историософского романа в русской лите-

ратуре XX века // Филология и культура. 2010. № 20. С. 138–147.

7. Грошева Г.В. К вопросу о периодизации процесса трансформации национальной идентичности в Германии второй половины XX–XXI в. (по материалам Российской историографии) // Сибирские исторические исследования. 2014. № 1. С. 33–48.

8. Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл / пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: издательство им. Сабашниковых, 2001.

9. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман рубежа XX–XXI вв.: проблема Другого. Самара: Самара, 2019.

10. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Academia, 2003.

11. Мостобай Т.Ф. «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза как первый английский историографический метароман // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. 2010. № 1. С. 164–168.

12. Рейнке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. М., 2002.

13. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / пер. с англ. М.Б. Левина. М.: АСТ; Ермак, 2004.

14. Шимманг Й. Новый центр: роман / пер. с нем. И. Алексеевой. СПб.: издательство Ивана Лимбаха, 2013.

15. Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2009.

16. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость / пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. СПб.: Алетей, 1998.

17. De Groot J. The Historical Novel. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2010.

18. Frye C. Carl Schmitt's Concept of the Political // The Journal of Politics. 1966. Vol. 28, № 4. P. 818–830.

19. Holmes F. The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction. Victoria: University of Victoria Press, 1997.

20. Hutcheon L. Postmodern Paratextuality and History // Texte-Revue de Critique et de Theorie Literaire. 1986. № 5–6. P. 301–312.

21. Hutcheon L. Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History // Intertextuality and Contemporary American Fiction. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. P. 3–32.

22. Lyotard J.-F. Answering the question: what is the postmodern? // The Postmodern Explained to Children. Sydney: Power Publications, 1992.

23. Shimmang J. Neue Mitte. Roman. Hamburg: Edition Nautilus, 2011.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Breyeva T.N. Zhanrovaya spetsifika istoriosofskogo romana v russkoy literature 20 veka [Genre Specificity of Historiosophical Novel in Russian Literature of the 20th Century]. *Filologiya i kultura*, 2010, no. 20, pp. 138–147. (In Russian).

2. Frye C. Carl Schmitt's Concept of the Political. *The Journal of Politics*, 1966, vol. 28, no. 4, pp. 818–830. (In English).

3. Grosheva G.V. K voprosu o periodizatsii protsessa transformatsii natsional'noy identichnosti v Germanii vtoroy poloviny 20–21 v. (po materialam Rossiyskoy istoriografii) [Periodization of National Identity Formation in Germany in the Second Part of the 20th–21st Century, Russian Historiography]. *Sibirskiye istoricheskiye issledovaniya*, 2014, no. 1, pp. 33–48. (In Russian).

4. Hutcheon L. Postmodern Paratextuality and History. *Texte-Revue de Critique et de Theorie Literaire*, 1986, no. 5–6, pp. 301–312. (In English).

5. Mostobay T.F. “Zhenshchina frantsuzskogo leytenanta” Dzh. Faulza kak pervyy angliyskiy istoriograficheskiy metaroman [“The French Lieutenant's Woman” by John Fowles as the First English Historiographic Novel]. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya A: Gumanitarnyye nauki*, 2010, no. 1, pp. 164–168. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Andreyev L.G. Ot “zakata Evropy” k “kontsu istorii” [From the “Decline of Europe” to the “End of History”]. Andreyev L.G. (ed.). “Na granitsakh”. *Zarubezhnaya literatura ot srednevekov'ya do sovremennosti* [“At the Borders”. Foreign Literature from the Middle Ages to Modern Times]. Moscow: Ekon Publ., 2000, pp. 240–255. (In Russian).

7. Hutcheon L. Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 3–32. (In English).

8. Lyotard, J.-F. Answering the question: what is the postmodern? *The Postmodern Explained to Children*. Sydney: Power Publications, 1992. (In English).

(Monographs)

9. Assman A. *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2014. (Translated from German into Russian by B. Khlebnikov).

10. Assman A. *Zabveniyе istorii – oderzhimost' istoriyey* [Oblivion of History – Obsession with History]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2019. (Translated from German into Russian by B. Khlebnikov).

11. Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulacra and Simulation]. Tula: Tul'skiy poligrafist Publ., 2013. (Translated from French into Russian).

12. Compagnon A. *Demon teorii: literatura i zdravyy smysl* [Demon of Theory: Literature and Common Sense]. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh Publ., 2001. (Translated from French into Russian by S.N. Zenkin).

13. De Groot J. *The Historical Novel. The New Critical Idiom*. London: Routledge, 2010. (In English).

14. Eliade M. *Mif o vechnom vozvrashchenii: arkhetyipy i povtoryayemost'* [The

Myth of the Eternal Return: Cosmos and History]. St. Petersburg: Aleteyya Publ., 1998. (Translated from French into Russian by E. Morozova and E. Murashkintseva).

15. Fukuyama F. *Konets istorii i posledniy chelovek* [The End of History and the Last Man]. Moscow: AST Publ., Ermak Publ., 2004. (Translated from English into Russian by M.B. Levin).

16. Holmes F. *The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*. Victoria: University of Victoria Press, 1997. (In English).

17. Kuchumova G.V. *Nemetskoyazychnyy roman rubezha 20–21 vv.: problema Drugogo* [The German-language Novel of the Turn of the 21st Century: The Problem of the Other]. Samara: Samarama Publ., 2019. (In Russian).

18. Leyderman N.L., Lipovetskiy M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody* [Modern Russian Literature: 1950s–1990s]: in 2 vols. Vol. 2: 1968–1990. Moscow: Academia Publ., 2003. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

19. Shubina A.V. *Problema biograficheskogo zhanra v tvorchestve Pitera Akroyda* [The Problem of the Biographical Genre in the Works of Peter Ackroyd]. PhD Thesis. St. Petersburg, 2009. (In Russian).

20. Reyneke Yu.S. *Istoricheskiy roman postmodernizma i traditsii zhanra (Velikobritaniya, Germaniya, Avstriya)* [Historical Novel of Postmodernism and Genre Traditions (Great Britain, Germany, Austria)]. PhD Thesis. Moscow, 2002. (In Russian).

Биктимиров Владислав Эдуардович, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского гуманитарного института. Научные интересы: металитература, компаративистика, рецептивная эстетика, мифопоэтика, современная зарубежная литература, немецкая литература.

E-mail: v.e.biktimirov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9435-3311

Vladislav E. Biktimirov, Ural Federal University.

Postgraduate student at the Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology. Research interests: metafiction, comparative studies, reader-response theory, mythopoetic, modern foreign literature, German literature.

E-mail: v.e.biktimirov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9435-3311

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00005

Д.С. Туляков (Пермь)

АНГЛИЙСКИЙ МОДЕРНИСТСКИЙ РАССКАЗ СЕГОДНЯ: СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ*

Аннотация. В статье представлен критический разбор понятия «модернистский рассказ», проанализированы современные тенденции в его изучении и продемонстрированы исследовательские возможности, которые открывает его расширенная трактовка. Классическое понимание английского модернистского рассказа сформировалось под влиянием короткой прозы таких авторов, как В. Вулф, К. Мэнсфилд и Дж. Джойс, и к последним десятилетиям XX в. оно оформилось в импрессионистическую концепцию жанра. Согласно данной концепции предметом изображения в модернистском рассказе является раздробленное и субъективное восприятие мира человеком, которое определяет такие ключевые черты жанра, как незначительность фабулы, повышенное внимание автора к форме выражения, использование новаторских повествовательных техник и сосредоточенность на работе сознания. В первые десятилетия XXI в. импрессионистическое понимание модернистского рассказа и перенос его характеристик на современный рассказ в целом были подвергнуты критике. Одна из ведущих тенденций новейших исследований состоит в отказе от сведения сущности модернистского рассказа к подчеркнuto новаторским в формальном отношении текстам узкого круга канонических авторов и включении в поле зрения тех рассказов, в которых рефлексия о субъективности и сознании человека в условиях исторического перелома принимает менее радикальные формы. Краткий анализ особенностей поэтики наследующих повествовательной традиции рассказов М. Синклер позволяет показать продуктивность расширенного понимания модернистского рассказа.

Ключевые слова: рассказ; модернизм; английская литература; Мэй Синклер.

D.S. Tulyakov (Perm)

English Modernist Short Story Today: Concept and Research Issues**

Abstract. The article presents a critical analysis of the concept of the modernist short story, surveys contemporary directions in its study, and examines the research opportunities opened by a broader view of this concept. The classic understanding of the modernist short story has emerged under significant influence of such authors as

* Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (проект № 20 01 065) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2020–2021 гг. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

** The publication was prepared within the framework of the Academic Fund Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE) in 2020–2021 (grant № 20 01 065) and within the framework of the Russian Academic Excellence Project «5-100».

Joyce, Mansfield, and Woolf. By the last decades of the twentieth century, this understanding took the shape of the “impressionist” concept of the genre, which singles out such key traits as relative insignificance of the plot, foregrounding of the aesthetic form, innovative narrative techniques, and a focus on the perceiving consciousness. Since the beginning of the twenty first century, the impressionist concept of the genre and its extrapolation to the modern short story in general have been criticized. A major trend in contemporary studies is not to restrict the notion of the modernist short story only to a handful of overtly innovative texts by a small number of canonical authors but to consider a wider range of stories where a reflection on consciousness and subjectivity at a radical turn in history takes a less experimental form. A brief analysis of May Sinclair’s short stories, which follow preestablished narrative conventions, shows the value of the extended concept of the modernist short story.

Key words: the short story; modernism; English literature; May Sinclair.

В глазах большинства читателей и исследователей английской литературы рассказ остается второстепенным жанром. Сборники рассказов нечасто становятся бестселлерами или получают престижные литературные премии, и вряд ли существует такая история английской литературы, в которой рассказу было бы уделено столько же внимания, сколько роману. Несмотря на это, жанр рассказа привлекает к себе стабильный, пусть и нишевый, интерес, который в последние десятилетия лишь растет.

По словам А.-М. Айнхаус, критическая рефлексия о рассказе в XX в. «описывает полный круг от исторических исследований творчества отдельных авторов <...> через интенсивную фазу теоретизирования ко второй волне исторических, тематических и практических работ» [Einhäus 2016, 3]. Периодизация истории английского рассказа, его жанровые подвиды, а также институциональные и социокультурные контексты его публикации и рецепции продолжают оставаться в центре внимания [The Cambridge History 2016; The Cambridge Companion 2016], однако к ним добавляются исследования взаимосвязи рассказа и категорий национальной и гендерной идентичности [The Edinburgh Companion 2019], а также попытки взглянуть на рассказ с точки зрения активно развивающихся гуманитарных дисциплин, таких как когнитивное литературоведение [Brosch 2008] или корпусная стилистика [Toolan 2009; Leech 2013].

В данной статье рассматривается частный вопрос о содержании понятия «модернистский рассказ» в английской литературе и о том, как эстетика модернизма повлияла на современные представления о рассказе в целом. Часто высказывается мысль, что модернизм сыграл в становлении жанра рассказа определяющую роль. При этом огромное значение уделяется рассказам небольшого числа авторов (таких как В. Вулф, К. Мэнсфилд и Дж. Джойс), а поэтика современного рассказа интерпретируется через призму модернистских художественных установок и ценностей. Данная статья посвящена критическому разбору этого подхода и обоснованию ограниченности представлений об элитарно-экспериментальной, «бессюжетной» и субъективно-ориентированной поэтике модернистского

рассказа.

Причины, по которым английский рассказ прочно ассоциируется с модернизмом, можно условно разделить на две группы – исторические и эстетические. Исторические причины связаны с поздним формированием рассказа как жанра: считается, что в Великобритании его становление и начальное развитие пересекается по времени с периодом зарождения литературного модернизма. Историческая близость английского рассказа и модернизма означает, что эти феномены обладают общими культурными, социальными и технологическими предпосылками. Отталкиваясь от общих исторических факторов в развитии рассказа и модернизма, исследователи затем переходят к их эстетике и выделяют те черты, которые их роднят. Подобный ход рассуждений имеет под собой основания, однако он несет в себе опасность концептуального упрощения и сужения представлений как о рассказе, так и о модернизме, а также искусственной подстройки двух этих явлений друг под друга.

Большинство исследователей придерживаются точки зрения, что в Великобритании зарождение рассказа как самостоятельного жанра приходится на последние десятилетия XIX в. [Liggins et al. 2011, 6]. Согласно Д. Болдуину, «между 1880 и началом Первой мировой войны рассказ в Великобритании определился как жанр, затем занял место в общественном сознании благодаря взрывному росту журнальных публикаций после 1890 г., затем был втянут в раннюю полемику между традиционной и модернистской эстетикой» [Baldwin 2013, 65]. Историческая новизна рассказа как жанра действительно сближает его с модернизмом: оба эти явления объединяет реакционность по отношению к литературе XIX в. и к викторианскому роману в частности. Однако если модернисты мотивировали свое неприятие многотомного викторианского романа эстетическими соображениями, то оппозиционность рассказа к нему объясняется скорее экономическими причинами, а именно тем, что в условиях растущего рынка многотиражных журнальных изданий, спрос на которые неуклонно рос, писать короткие художественные тексты авторам становилось выгодно.

Новизна рассказа делала этот жанр привлекательным для модернистов, многие из которых были заняты поиском новых форм художественного выражения. Практически все писатели, которых сегодня причисляют к классикам английского модернизма (в т.ч. Джойс, Лоуренс, Вулф), писали рассказы, причем не только для «высококолых» малотиражных журналов. Настоячивый интерес модернистов к изначально популярно-ориентированному жанру рассказа подтверждает тезисы тех исследователей, что оспаривают жесткую оппозицию между элитарным искусством и массовой литературой, на которой настаивали сами модернисты [Rainey 1998; Jaillant 2017]. В целом рассказ действительно можно рассматривать как «литературную форму, которая в своем колебании между массовой культурой и высоким искусством воплощала сущность раннего модернизма» [Chan 2007, xi].

Определяющую роль в становлении эстетики рассказа XX в. сыграли

рассказы А.П. Чехова, переводы которых на английский начали появляться как раз в ключевое для английского модернизма десятилетие, 1910-е гг. У.С. Моэм отмечает, что именно под влиянием Чехова английские читатели в это время «отворачиваются от рассказов, хорошо скомпонованных по прежним канонам» [Моэм 1989, 258]. Моэм отсылает здесь к традиции, заложенной Э.А. По, который настаивал, что во главе рассказа должна стоять цельная и завершенная фабула, все элементы которой способствуют достижению единого эффекта [По 1977]. В рассказах Чехова читатель, напротив, сталкивается с открытостью и неопределенностью, с «ситуацией кризиса, утраченной стабильности, открытого спектра вариантов поведения в вероятностном мире» [Тюпа 2013, 106]. Эти качества чеховского рассказа были чутко восприняты модернистами. Так, В. Вулф соглашается с русским классиком, что «обычная жирная точка в конце рассказа совершенно не соответствует ощущению неопределенности и неразрешимости, которое сопровождает всю эту маету, именуемую жизнью», и приходит к выводу: «Чехов – наш единомышленник» [Вулф 2012, 404].

На протяжении большей части XX в. критики и литературоведы исходили из установки, что «современность» рассказа автоматически делает этот жанр близким модернистской прозе с ее новаторской поэтикой. Большое внимание уделялась не только новизне жанра, но и краткости формы, которая «давала (писателям-модернистам. – Д.Т.) большую свободу экспериментировать с формой и содержанием» [Gillies, Mahood 2007, 25]. Более того, краткость рассказа легко связать с обрывочным характером опыта современного человека (особенно горожанина) выразить и отразить который стремились многие модернисты. В этом отношении большое влияние оказала позиция Г.К. Честертона, который в 1906 г. предположил, что растущий интерес читателей и писателей к рассказу «означает, что для нас все преходяще и хрупко, что бытие – только ощущение, быть может, только обман. Современная новелла (в оригинале *short story*, «рассказ». – Д.Т.), как сон, полна неотразимого очарования мнимости. ... За этими кусочками жизни нет ничего окончательного, прочного. Словом, современники наши пишут короткие рассказы, потому что сама жизнь для них – короткий и, быть может, недостоверный рассказ» [Честертон 1982, 61–62].

Фокусируясь на эпизоде из жизни, отрывке, рассказ отражает фрагментацию опыта современного человека, который оказался оторванным от традиционного уклада жизни и устоявшейся системы ценностей, отразившейся в викторианском романе. Как следствие, в рассказе предмет изображения становится не стабильный миропорядок, а раздробленное и субъективное восприятие мира человеком.

Замечания Честертон легли в основу многих трактовок современного рассказа (*modern short story*), которые в целом можно охарактеризовать как «импрессионистические». Согласно данным теориям, импрессионизм (понимаемый широко – как наследующее романтизму акцентирование в искусстве субъективности и относительности мировосприятия) «возве-

щает повторное рождение рассказа на рубеже (XIX и XX. – Д.Т.) веков» [May 1995, 12]. В случае с современным рассказом, как и с живописью импрессионизма, «автора и его аудиторию объединяет обостренное восприятие формы» [Shaw 1983, 13]. Кроме того, современный рассказ, как и модернистский роман, характеризует сосредоточенность на работе сознания, использование новаторских техник в ее передаче, внимание к теме человеческого отчуждения и подчеркнута новаторский стиль повествования [Ferguson 1994, 219]. При этом, как правило, импрессионистические концепции рассказа подкрепляются ссылками в первую очередь на тех английских и американских авторов, чьи имена прочно ассоциируются с модернизмом (в процитированных источниках это Джойс, Вулф, Мэнсфилд, Хемингуэй и Фолкнер). Другими словами, под видом «современного рассказа» на деле рассматривается модернистский рассказ (*modernist short story*).

Позднейшие исследования собственно модернистского рассказа развивают импрессионистическую концепцию жанра с ее акцентом на субъективности, эстетическом формализме и проблематике отчуждения. Так, автор монографии «Модернистский рассказ» Д. Хэд одним из многих повторяет тезисы о «культивировании выразительности формы» в модернистском рассказе и его фиксации на «анализе личности, в особенности фрагментированной и дегуманизированной субъективности» [Head 1992, 7–8]. Отмечается, что субъективная направленность обуславливает отказ модернистского рассказа от традиционной фабулы (связной, последовательной и завершенной истории, чаще всего повествующей о знаменательном событии и несущей морально-дидактическое содержание), поскольку такая фабула «представляла собой фальсификацию дискретной и гетерогенной природы опыта» [Hansen 1985, 55]. Вместо нее в центре модернистского рассказа оказывается мгновение – заряженный противоречиями «значимый момент», который «стал воплощать попытку ухватить, пусть и вскользь, правду субъективного опыта» [Drewery 2016, 135]. Изменения на уровне фабулы зачастую находят отражение в «туманных, экспериментальных стилях повествования» [Drewery 2016, 135], что сближает рассказ с другими, не менее новаторскими в стилистическом отношении жанрами литературы модернизма. В результате в интерпретации модернистов рассказ превращается из популярного, но в художественном отношении малопрестижного жанра в «антикоммерческое, автономное произведение искусства, нарочитая сложность которого является выражением его символической ценности» [Hunter 2007, 48]. Более того, способность короткого рассказа оказывать на читателя особо интенсивное эстетическое воздействие, о которой писал Э.А. По [По 1977, 110–113], делает этот жанр в глазах некоторых исследователей квинтэссенцией модернизма в прозе, или «дистиллированной сущностью модернистского романа» [Head 1992, 6].

В последние годы переосмысливаются многие представления как о роли модернистской эстетики в истории жанра в целом, так и о месте мо-

дернистского рассказа в английской литературе конца XIX – начала XX в., а также о его жанровой специфике. Во-первых, многие исследователи подчеркивают необходимость скорректировать некритическое приравнение поэтики современного рассказа (или даже рассказа в целом) к поэтике модернистского рассказа. Так, М. Басслер отмечает, что «по сравнению с другими областями литературоведения, теория рассказа является достаточно консервативным и старомодным делом, в котором модернистские позиции все еще доминировали во времена постструктуралистского и постмодернистского обновления литературной теории» [Bassler 2011, 42]. В данном случае под модернистскими позициями подразумевается не реальная поэтика рассказов конкретных писателей, а скорее эстетический формализм, сформулированный и теоретически обоснованный еще в начале XX в. самими модернистами, и охарактеризованный выше импрессионизм.

Некритическая ориентация теории на модернистские позиции означает, что при прочтении, например, рассказа XX в. исследователь будет в первую очередь обращать внимание на то, как в нем проявилась формалистская и импрессионистическая поэтика. Здесь важно не только то, что анализируемый текст может получить неполную, искаженную или неверную интерпретацию, но и то, что приоритет в глазах исследователей, критиков и читателей будут получать те рассказы, которые ближе всего соотносятся с «модернистской» (в этом смысле) эстетикой. Э. Хантер добавляет, что практика написания рассказов также оказывается подвержена этому влиянию, указывая, что «массовая профессионализация креативного письма с 1970-х гг. лишь поощряла эту тенденцию превозносить фрагментарную, импрессионистическую, минималистскую эстетику формы, производную, в конечном счете, от модернизма» [Hunter 2016, 205–206].

Во-вторых, современные исследователи все настойчивее оспаривают «имплицитное приравнение короткой художественной прозы начала XX в. к модернизму и / или формальному экспериментаторству» [Einhaus 2016, 103]. Помимо того что признанный корпус модернистских рассказов на английском языке в целом не очень обширен, по сравнению с огромным количеством рассказов, выходящих в популярных изданиях, он практически ничтожен [Baldwin, 2013]. Негласная предпосылка, что лишь «экспериментальные» модернистские рассказы узкого круга авторов представляют собой глубокое и оригинальное художественное осмысление современности, опровергается анализом более популярно-ориентированных произведений этого жанра [Einhaus 2016; Hunter 2016; Eggermont, D’Hoker 2016]. Как показывают подобные исследования, поляризация модернистского и популярного рассказа не столько отражает действительность, сколько некритически дублирует оппозицию между старым (поверхностным, клишированным и упрощающим сложное) и новым (глубоким, новаторским и ставящим вопросы) искусством, которую культивировали сами модернисты (классический в этом отношении текст – «Мистер Беннет и миссис Браун» В. Вулф). На практике провести грань между модернистскими и не модернистскими в отношении поэтики рассказами не всегда

просто, ведь «большая часть художественной прозы, написанной модернистской школой, на деле рассказывает последовательную историю, точно так же, как рассказы не модернистов ... в действительности исследуют загадки человеческой психологии» [Baldick 2004, 141].

В-третьих, импрессионистическая концепция модернистского рассказа и ее универсальность также ставятся под вопрос. В последние десятилетия каноническая история модернизма все больше подвергается критике за «тенденцию сглаживать сложную картину конкурирующих стилей и подменять ее картой, на которой отдельные формы художественного эксперимента отмечены как наиболее истинные выражения своего исторического момента» [Shiach 2004, 135]. Одно из проявлений этой тенденции – стратегия выводить сущностные характеристики модернистского рассказа из относительно небольшого числа произведений узкого круга авторов, таких как Вулф, Мэнсфилд и Джойс. При этом одна ведущая характеристика (повышенный интерес автора к переживанию опыта и работе сознания героя в условиях радикально изменившегося современного мира) призвана объяснить остальные особенности рассказа (его кажущуюся бессюжетность, фиксацию на значимом моменте, использование новаторских повествовательных техник). Этот подход оставляет за скобками рассмотрения огромное количество короткой прозы начала XX в., новаторство которой проявлялось в иных, менее явно экспериментальных формах. Кроме того, данная точка зрения ставит во главу угла рассказы, максимально явно оторванные от повествовательных традиций XIX в., и оставляет в тени те рассказы, в которых эта традиция обыгрывается или переосмысливается.

Проиллюстрировать вкратце ограничения охарактеризованного выше понимания модернистского рассказа можно, обратившись к рассказам английской писательницы Мэй Синклер (1863–1946). Синклер имела связи с модернистскими кругами (Паундом, Элиотом, имажистами), защищала в печати «сложную» модернистскую поэзию и первой применила к модернистской прозе понятие «поток сознания» (в рецензии на «Паломничество» Д. Ричардсон). Она также одной из первых в Великобритании проявила интерес к психоанализу и подсознанию, который отразился в ее психологических романах (таких как «Мэри Оливер», 1919), где Синклер, подобно другим модернистам, искала форму языкового выражения, адекватную внутреннему опыту. Несмотря на это, ее творчество лишь недавно стали упоминать в исследованиях английского модернизма. Одна из главных причин этого в том, что в свое время Синклер была известна не как литературный новатор, а как автор популярных романов (таких как «Божественное пламя», 1904), становившихся бестселлерами по обе стороны Атлантики. Несмотря на возрождение интереса к поздним романам Синклер, они сохраняют маргинальное положение в истории английского модернизма [Marshik, Pease 2019, 31]. Соответственно рассказы Синклер еще менее известны и практически всегда игнорируются в обсуждениях модернистского рассказа.

Между тем, как показывает цикл «Рассказы Симпсона» (1930), Син-

клер была автором короткой прозы, в которой представлена оригинальная модернистская трактовка человеческого сознания и субъективности. В центре внимания Синклер находится рассказчик Симпсон – преуспевающий лондонский художник, рассказывающий серию историй своему неназванному слушателю. Повествовательная форма рассказов Синклера нарочито традиционна и далека от экспериментальных ассоциативных зарисовок Вулфа или изощренных в плане речевой организации новаторских рассказов Мэнсфилда или Джойса. Тем не менее Синклер не перенимает инстанцию рассказчика из викторианского рассказа без изменений: из авторитетной фигуры, обеспечивающей достоверный доступ к истории, Синклер превращает рассказчика в ненадежного повествователя, чья мотивация и сознание представляют собой загадку, которую нужно разгадать. Постепенно читателю становится ясно, что за его высокомерием и презрительным снобизмом скрывается полная неспособность к сопереживанию и сочувствию и что неспособность Симпсона понять другого приводит к его абсолютной слепоте по отношению к самому себе. В конечном счете, рассказывание историй играет для него терапевтическую роль: рассказы позволяют ему не видеть собственной внутренней пустоты и неполноценности. В интерпретации Синклера сознание человека недоступно для понимания (или изображения) «изнутри» – это замкнутая система, задача которой не в познании истины о человеке, а в обеспечении его психологически комфортного существования (см. подробнее [Туляков 2021]).

В основе английского модернизма и модернистского рассказа в частности лежит «двойной кризис репрезентации и субъективности» [Gašiorek 2015, 9], ставший реакцией на революционные изменения в науке, технике, политике, культуре и обществе в целом. Фрагментарность, обрыванность, импрессионизм, минимализм, а также повествовательная и стилистическая изощренность классических рассказов Вулфа, Мэнсфилда и Джойса в разных вариациях воплощают этот кризис (а именно дестабилизацию представлений о человеке и его месте в мире, убежденность в неспособности устоявшихся жанровых форм быть выражением его сущности и скептицизм в отношении возможностей человеческого познания и самопознания). Рассказы менее известных английских модернистов, таких как М. Синклер, преследуют схожие художественные цели, несмотря на то, что их поэтика вступает в диалог с традицией и имеет мало общего с импрессионистической версией модернистского рассказа. В целом творчество «неканонических» модернистов показывает, что концепция модернистского рассказа должна быть расширена и дополнена, чтобы точнее отражать историко-литературную действительность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вулф В. Чеховские вопросы / пер. Н.И. Рейнгольд // Обыкновенный читатель. М.: Наука, 2012. С. 404–407.
2. Моэм У.С. Искусство рассказа / пер. И. Бернштейн // Моэм У.С. Искусство

слова. О себе и других. М.: Художественная литература, 1989. С. 244–282.

3. По Э. Новеллистика Натаниела Готорна / пер. З.Е. Александровой // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 110–113.
4. Туляков Д.С. Английский модернизм за пределами канона: повествовательная традиция и новаторство в «Рассказах Симпсона» М. Синклера // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 70. (В печати).
5. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013.
6. Честертон Г.К. Чарльз Диккенс / пер. Н. Трауберг. М.: Радуга, 1982.
7. Baldick Ch. The Modern Movement. Oxford: Oxford University Press, 2004.
8. Baldwin D. Art and Commerce in the British Short Story, 1880–1950. London: Pickering & Chatto, 2013.
9. Basseler M. Theories and Typologies of the Short Story // A History of the American Short Story. Genres – Periods – Developments. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011. P. 41–64.
10. Brosch R. The Secret Self: Reading Minds in the Modernist Short Story: Virginia Woolf's "The Lady in the Looking Glass" // Yearbook of Research in English and American Literature. 2008. Vol. 24. P. 195–214.
11. Chan W. The Economy of the Short Story in British Periodicals of the 1890s. New York; London: Routledge, 2007.
12. Drewery C. The Modernist Short Story: Fractured Perspectives // The Cambridge History of the English Short Story. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 135–151.
13. Eggermont S., D'Hoker E. The Short Fiction of New Woman Writers in Avant-Garde, Mainstream, and Popular Periodicals of the Fin de Siècle // Middlebrow and Gender, 1890–1945. Leiden: Brill Rodopi, 2016. P. 19–38.
14. Einhaus A.-M. Introduction // The Cambridge Companion to the English Short Story. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 1–12.
15. Ferguson S. Defining the Short Story: Impressionism and Form // The New Short Story Theories. Ohio: Ohio University Press, 1994. P. 218–230.
16. Gašiorek A. A History of Modernist Literature. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.
17. Gillies E., Mahood A. Modernist Literature. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
18. Hansen C. Short Stories and Short Fictions, 1880–1980. Basingstoke: Macmillan, 1985.
19. Head D. The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
20. Hunter A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
21. Hunter A. The Rise of Short Fiction // Late Victorian into Modern. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 204–217.
22. Jaillant L. Cheap Modernism. Expanding Markets, Publishers' Series and the Avant-Garde. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
23. Leech G. Style in Interior Monologue: Virginia Woolf's "The Mark on the Wall" // Leech G. Language in Literature. New York; London: Routledge Taylor & Fran-

cis Group, 2013. P. 136–161.

24. Liggins E., Maudner A., Robbins R. *The British Short Story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

25. Marshik C., Pease A. *Modernism, Sex, and Gender*. London: Bloomsbury Academic Press, 2019.

26. May Ch. *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York: Twayne, 1995.

27. Rainey L. *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*. Yale: Yale University Press, 1998.

28. Shaw V. *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Longman, 1983.

29. Shiach M. *Modernism, Labour and Selfhood in British Literature and Culture, 1890–1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

30. *The Cambridge Companion to the English Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

31. *The Cambridge History of the English Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

32. *The Edinburgh Companion to the Short Story in English*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

33. Toolan M. *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 2009.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Brosch R. The Secret Self: Reading Minds in the Modernist Short Story: Virginia Woolf's "The Lady in the Looking Glass". *Yearbook of Research in English and American Literature*, 2008, vol. 24, pp. 195–214. (In English).

2. Tulyakov D. Angliyskiy modernizm za predelami kanona: povestvovatel'naya traditsiya i novatorstvo v "Rasskazakh Simpsona" M. Sinclair [English Modernism beyond the Canon: Narrative Tradition and Innovation in May Sinclair's "Tales Told by Simpson"]. *Vestnik Tomskogo universiteta. Filologiya*, 2021, no. 70. (In press). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Basseler M. Theories and Typologies of the Short Story. *A History of the American Short Story. Genres – Periods – Developments*. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011, pp. 41–64. (In English).

4. Drewery C. The Modernist Short Story: Fractured Perspectives. *The Cambridge History of the English Short Story*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 135–151. (In English).

5. Eggermont S., D'Hoker E. The Short Fiction of New Woman Writers in Avant-Garde, Mainstream, and Popular Periodicals of the Fin de Siècle. *Middlebrow and Gender, 1890–1945*. Leiden, Brill Rodopi, 2016, pp. 19–38. (In English).

6. Einhaus A.-M. Introduction. *The Cambridge Companion to the English Short Story*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 1–12. (In English).

7. Ferguson S. Defining the Short Story: Impressionism and Form. *The New Short Story Theories*. Ohio, Ohio University Press, 1994, pp. 218–230. (In English).

8. Hunter A. The Rise of Short Fiction. *Late Victorian into Modern*. Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 204–217. (In English).

9. Leech G. Style in Interior Monologue: Virginia Woolf's "The Mark on the Wall". Leech G. *Language in Literature*. New York; London, Routledge Taylor & Francis Group, 2013, pp. 136–161. (In English).

(Monographs)

10. Baldick Ch. *The Modern Movement*. Oxford, Oxford University Press, 2004. (In English).

11. Baldwin D. *Art and Commerce in the British Short Story, 1880–1950*. London, Pickering & Chatto, 2013. (In English).

12. Chan W. *The Economy of the Short Story in British Periodicals of the 1890s*. New York; London, Routledge, 2007. (In English).

13. Gąsiorek A. *A History of Modernist Literature*. Chichester, Wiley Blackwell, 2015. (In English).

14. Gillies E., Mahood A. *Modernist Literature*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. (In English).

15. Hansen C. *Short Stories and Short Fictions, 1880–1980*. Basingstoke, Macmillan, 1985. (In English).

16. Head D. *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992. (In English).

17. Hunter A. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007. (In English).

18. Jaillant L. *Cheap Modernism. Expanding Markets, Publishers' Series and the Avant-Garde*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017. (In English).

19. Liggins E., Maudner A., Robbins R. *The British Short Story*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011. (In English).

20. Marshik C., Pease A. *Modernism, Sex, and Gender*. London, Bloomsbury Academic Press, 2019. (In English).

21. May Ch. *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York, Twayne, 1995. (In English).

22. Rainey L. *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*. Yale, Yale University Press, 1998. (In English).

23. Shaw V. *The Short Story: A Critical Introduction*. London, Longman, 1983. (In English).

24. Shiach M. *Modernism, Labour and Selfhood in British Literature and Culture, 1890–1930*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. (In English).

25. *The Cambridge Companion to the English Short Story*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016. (In English).

26. *The Cambridge History of the English Short Story*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016. (In English).

27. *The Edinburgh Companion to the Short Story in English*. Edinburgh, Edinburgh

University Press, 2019. (In English).

28. Toolan M. *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*. Amsterdam, John Benjamins Publ., 2009. (In English).

25. Тура V. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, Intrada Publ., 2013. (In Russian.)

Туляков Дмитрий Сергеевич, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков. Область научных интересов: литературный модернизм, рассказ, стилистика, корпусные методы.

E-mail: dstuliakov@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-3272-6925

Dmitriy S. Tulyakov, National Research University Higher School of Economics. Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages. Research interests: literary modernism, the short story, stylistics, corpus methods.

E-mail: dstuliakov@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-3272-6925

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00006

N.A. Bakshi (Moscow)

TRANSLINGUALISM IN THE LIGHT OF SEMIOTICS (“*Maybe Esther*” by *Katja Petrowskaja*)

Abstract. Translingualism emerged during the 2000s as a new concept, alongside polylingualism and metrolingualism, that is clearly distinct from the guiding concept of multilingualism. The concept relativizes rigid connections between language, people and territory on the one hand, whilst also calling into question the notion of languages as closed and clearly distinguishable units. It is predicated upon “dynamic bilingualism”, whereby the languages involved each represent their own respective system. Translingualism thus brings a new aspect of linguistic reflexion into play. Thus understood, translingualism will be explicated in relation to Katja Petrowskaja’s novel. The German author of Ukrainian extraction was awarded the Ingeborg-Bachmann-Prize in 2014 for her debut work “*Maybe Esther*” in which she describes, in a language that is foreign to her, the story of her family during the World War II, in the course of which a number of her Jewish relatives were murdered. For the purposes of the current paper, the prime interest is not the content of this quite typical 20th century story, but its linguistic conception. Petrowskaja is a professional philologist who graduated from the University of Tartu and its renowned semiotic school led by Jurij Lotman and Boris Uspenskij. Her text is deliberately constructed according to semiotic principles and can be read as a literary demonstration of Lotman and Uspenskij’s academic concepts. Behind the linguistic peculiarities, a hidden semiotic approach to language is evident, which regards language as a system of symbols. Translingualism in Petrowskaja’s writing, which purports to transcend linguistic boundaries by mixing languages and crossing over associatively from one language to the other, does not in fact dissolve linguistic boundaries. Rather, it activated reflexive processes across such boundaries. In the light of Lotman’s work on culture and cultural memory, Petrowskaja’s novel appears not only as a linguistic experiment but also, above all, as an experiment in engaging with diverse cultural codes. The translingual aspect illustrates the reflexion across apparently different and historically unconnected languages and cultures. On the other hand, the concept also contains a conscious denial of power structure associated with to the monolingualism of a national language.

Key words: translingualism; Katja Petrowskaja; World War II; semiotic; Lotman; cultural memory.

Н.А. Бакши (Москва)

Транслингвизм в свете семиотики («*Возможно Эстер*» Кати Петровской)

Аннотация. Транслингвизм возник в 2000-х гг. как новая концепция, наряду с полилингвизмом и метролингвизмом, которая четко отличается от общеприня-

той концепции многоязычия. Концепция размывает жесткие связи между языком, людьми и территорией, с одной стороны, и в то же время ставит под сомнение понимание языков как закрытых и четко различимых единиц. Она основывается на «динамичном двуязычии», когда каждый из задействованных языков представляет свою собственную систему. Таким образом, транслингвизм привносит новый аспект лингвистической рефлексии. Понимаемый таким образом транслингвизм будет объяснен в связи с романом Кати Петровской. Немецкий автор украинского происхождения была награждена в 2014 г. премией Ингеборг Бахманн за свою дебютную работу «Возможно Эстер», где она на чуждом ей языке описывает историю своей семьи во время Второй мировой войны, во время которой были убиты несколько ее еврейских родственников. Для целей настоящей работы наибольший интерес представляет не содержание этой вполне типичной истории XX в., а ее лингвистическая концепция. Петровская – профессиональный филолог, окончившая Тартуский университет и его известную семиотическую школу под руководством Юрия Лотмана и Бориса Успенского. Ее текст сознательно построен по семиотическим принципам и может быть прочитан как литературная демонстрация академических концепций Лотмана и Успенского. За языковыми особенностями стоит скрытый семиотический подход к языку, рассматривающий язык как систему символов. Транслингвизм в тексте Петровской, целью которого является преодоление языковых границ путем смешивания языков и ассоциативного перехода от одного языка к другому, на самом деле не размывает лингвистические границы. Скорее, он активизирует рефлексивные процессы, пересекающие эти границы. В свете работ Лотмана о культуре и культурной памяти роман Петровской кажется не только лингвистическим экспериментом, но и, прежде всего, экспериментом по взаимодействию с различными культурными кодами. Транслингвистический аспект иллюстрирует рефлексии через различные и исторически не связанные языки и культуры. С другой стороны, концепция также содержит сознательное отрицание структуры власти, соотношенной с монолингвизмом национального языка.

Ключевые слова: транслингвизм; Катя Петровская; Вторая мировая война; Лотман; семиотика; культурная память.

Katja Petrowskaja, German author of Ukrainian heritage, was awarded the Ingeborg-Bachmann-Prize in 2014 for a debut novel “Maybe Esther”, in which she describes, in a language foreign to her, the story of her family during the Second World War, in the course of which many of her Jewish relatives were murdered. For the purposes of the current paper, the prime interest is not the content of this quite typical 20th century story, but its linguistic conception. The author not only decides to write in a foreign language that she only learnt at the age of 27 but also to use the “language of the perpetrators,” as her family perceived it. On the one hand, writes the author, she locks jaws with this language like an “occupational power”, on the other hand she enables a reconciliation in this language between the perpetrators and the victims. For Petrowskaja, writing in German also signifies an attempt to distance herself from her family’s history and thus to find personal freedom. “He who speaks German understands

much better what conscience, historical memory, responsibility towards the world mean. He understands it better than anyone in Russia or in the Ukraine” [Интервью / Interview], the author said in an interview. Her language is imperfect and out of this imperfection, out of the error, fiction emerges. And out of the fiction grows literature.

This is the reason her novel has the title “Maybe Esther”. It is about a real story and at the same time a language game, where literature emerges from everyday mistakes, which themselves create another reality. The novel has no coherent, uniform subject. Rather, it consists of numerous small stories that are linked with one another through associative, multilingual connections. These associations create the stories. One example is that various generations of the family had members who were teachers who worked with the deaf and dumb. The Russian word for “dumb”, German “stumm”, is “nemoj”; the “German” is called “Nemec”. This sketches out the first internal connection between Russian and German.

Petrowskaja’s writing technique can be described as translanguaging, which is clearly distinguishable from multilingualism. The concept of translanguaging emerged in the English-speaking world and is associated with the Cuban-American researcher Ofélia Garcia (2009) and the Bangladeshi-American linguist Sureth Garanjanara (2013). It first appeared in the course of the 2000s as a new concept alongside polylingualism and metrolingualism. It differentiates itself on the one hand from rigid connections between language, people and territory and on the other from the notion of language as a self-contained, clearly defined unit. “Recent discourse rejects multilingual research that (often only implicitly) orients itself against the ideological linguistic backdrop pertaining to the nation state” [Androutsopoulos 2017, 197]. The relationship between language and power is regarded critically. “Current [linguistic research] sees the reification of national languages as the basis for practices of exclusion and degradation of linguistic proficiency that do not fulfil the ideal of perfect mastery of a ‘self-contained’ language.” [Androutsopoulos 2017, 199] Translanguaging presupposes “dynamic bilingualism” where the languages involved constitute one single system [García 2014, 14]. This brings a new aspect of linguistic reflexion into play. “Overall, translanguaging is to be understood as an overriding concept that starts out by crossing linguistic, semiotic, medial and disciplinary boundaries and focuses on the process of mediating between and in various different languages” [Androutsopoulos 2017, 202].

Petrowskaja’s novel cannot be explained solely with reference to language games. Petrowskaja is a professional philologist and graduate of the renowned school of semiotics at the University of Tartu led by Jurij Lotman and Boris Uspenskij. Her text – according to my hypothesis – is inscribed with semiotic theories from this school. To a certain extent, it can be seen as a literary demonstration of Lotman’s and Uspenskij’s academic concepts.

In “Maybe Esther”; Petrowskaja tries to connect the semiotic school of Moscow with the Tartu school. The framework of the Moscow-Tartu school unites two different traditions: the linguistic tradition from Moscow and the lit-

erary studies tradition from Leningrad, as practiced by Jurij Lotman and Sara Minz. The linguistic tradition was based on structural methodologies. For Lotman, in contrast, the text was the central concept that he used to describe the entire sphere of culture. The most important notion is the semiosphere, which Vernadskij developed in analogy to the term “biosphere”. According to Lotman, the semiosphere “is not a sum of individual languages, but a condition for their existence and their functioning. To a certain extent it precedes them and interacts with them. In this regard, language is a function, a clot in semiotic space, and the border between languages, which seem so clear in grammatical self-definitions of language, are blurred in semiotic space and rife with transitional forms” (“Это семиотическое пространство не есть сумма отдельных языков, а представляет собой условие их существования и работы, в определенном отношении, предшествует им и постоянно взаимодействует с ними. В этом отношении язык есть функция, сгусток семиотического пространства, и границы между ними, столь четкие в грамматическом самоописании языка, в семиотической реальности представляются размытыми, полными переходных форм”) [Лотман / Lotman 2000, 250]. Thus he does not conceive of language as solely grammatical structure but above all as cultural units. The semiosphere brings dynamics and inherent ambivalence into structural descriptions of cultural processes. It is a space where significant content is produced and reproduced, where no text or symbol can exist in isolation but they exist together with other texts and form a textual unit. According to Lotman, semiosis is precisely this intertextual communication and the connection between diverse cultural processes. In the semiosphere, interpretation is infinite. Here, the translatability and simultaneous untranslatability of texts reveal themselves in their asymmetry.

Descriptions of Petrowskaja’s novel tend primarily to address its linguistic particularity [Bürger-Koftis 2009; Rutka 2016], but behind this particularity we find a hidden semiotic approach to language which sees languages as a cultural system of symbols where each interpretant has an associated designatum.

Petrowskaja unites linguistic and semiotic approaches to culture as text, whereby the linguistic approach brings with it a new ontological viewpoint and creates new connections, whilst the semiotic approach implies a new perceptive method that opens up new horizons.

In the following section, aspects of the novel will be highlighted that are significant in their demonstration of the problematics pertaining to translanguaging such as *language and power* and *borders and border-crossing*, in order to arrive at a conclusive semiotic and epistemological perspective in relation to the continuous process of semiotization.

The topos of *language and power* is a prominent issue throughout the novel. The majority of the narrator’s relatives speak accent-free German and thus demonstrate their belonging to German culture. On the other hand, the mix of languages is equally central – English, Russian, Polish, Jewish names, cities

and associations. This translanguaging contains reflexions between apparently diverse and historically unconnected languages and cultures. It also expresses a conscious denial of the power connected to monolingualism or a single national language. The obverse of linguistic homelessness is cosmopolitan openness.

The topos of language and power pertains not only to German but also to the Russian language. “First, there was an end to the prayers, to Hebrew and Yiddish, then to Ozjel’s unconventional curriculum. Later, sign language was forbidden – it was seen as the visible sign of a minority, a closed society, but there could no longer be any minorities in the Soviet Union.” [Petrowskaja 2014, 100]. Thus the majority language became power.

A further aspect of the problematic notions of language and power that runs throughout the novel as a central theme is *silence* in dumbness. The great-grandfather was known for combatting dumbness by teaching deaf and dumb children the language. The narrator feels herself to be silenced in Poland, where she has no mastery of any of the languages of her ancestors – Polish, Yiddish, Hebrew or the language of the deaf and dumb. Silence also pervades the stones from the Jewish cemetery that plaster the streets of Kalisz. This silence is not linguistic but rather a semiotic event, a symbol of a lost history waiting to be translated and interpreted. A symbol of conscious powerlessness.

To a certain extent, this novel can be seen as a continuation of the harrowing thoughts of Adorno and Celan about the possibility of poetry after Auschwitz. In the course of seventy years, this language and cultural memory have undergone profound changes. “The language of the perpetrators” became a language of remorse. For this reason, Petrowskaja’s question is quite different: how can one stop the blame? In the aftermath of the war, it seemed that the only possible way out of the linguistic and cultural crisis was to purify the language and to mistrust. This gave rise to a maximal objectivity and dryness of the language. Seventy years later, Petrowskaja has another answer. The language should be enriched by foreign languages and from an awareness of foreign cultures. Thus the language takes up its own and foreign elements and seems to separate itself from the narrated story. “Grandmother”, “Oma” in German, remains the Russian “Babushka” throughout the German text, which serves to accentuate her alterity. The “Yellow Pages” in New York, where the narrator tries to find her relatives named Stern, turn into yellow stars in the telephone directory. Petrowskaja uses translanguaging methodology in the broad palette of her constructions, thus changing language.

Petrowskaja’s translanguaging, which supposedly transcends language boundaries by mixing languages and switching associatively from one language to another does not, in fact, give up on *borders*. Rather, it activates process of reflexion across these borders. The chapter “Recipe” begins with the basin that Don Quichotte wore as a helmet and in which, hundreds of years later, her Jewish grandmother cooked plum compôte. Her aunt has worked all her life for the deaf and dumb children; at the end of her life, she herself becomes deaf and dumb. This physical silence conceals a significant history of death and suffering. The narrator interprets the Russian abbreviation “евр.” that appears

in a recipe both as “evrejskij” (Jewish) and as “evropejskij” (European), which leads her to thoughts about Jews as the last Europeans. These musings bring us back to the beginning of the chapter and to Don Quichotte, the bearer not just of the basin but also of all European values. As a student of Lotman, Petrowskaja transforms the everyday space surrounding her deceased aunt into the semi-sphere in which every detail becomes a symbol, starting with the basin and continuing to the abbreviation “evr.” that creates a connection between Jews and Europeans. This language leaves the reader no choice but to consider the etymology of both words, which draws attention to the fact the “Jew” comes from the Hebrew “ivri”, “standing on the other side” (q.v.: https://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwords/), whilst the etymology of “Europe” is not quite as clear but the prevailing notion is that it signifies “darkness”, and “the land of the sunset” [Люсев / Losev 1957, 194]. Most of the stories are constructed in this tension between attraction and repulsion, the familiar and the foreign. The main event, Esther’s death, is interrupted by the childhood story about the underworld and Achilles, who was dipped into the waters of the Styx, the river of death. Not only the Russian words for “Jewish” and “Europe” sound similar; the same is true of the Yiddish and German languages. The grandmother, who speaks Yiddish, encounters a German soldier in the hope of forging a contact in a similar language. She overlooks, in so doing, that she is one of those who “stand on the other side” and as such belong to the underworld. This underworld itself, the world of darkness, leads us back to the land of the sunset, Europe.

In the light of Lotman’s work on culture and cultural memory, Petrowskaja’s novel seems to be not just a linguistic experiment but above all an experiment engaging with diverse cultural codes. “The productivity of the creation of meaning in the process of engaging with the texts that are retained in cultural memory, and with contemporary codes, is dependent on the semiotic turn” (“Продуктивность смыслообразования в процессе столкновения хранящихся в памяти культуры текстов и современных кодов зависит от меры семиотического сдвига”) [Лотман / Lotman 1992, 202]. This is precisely what Petrowskaja does. She engages with diverse cultural codes – with the code of the victims of the second world war and the code of modern German culture, the code of repentance and recognition of guilt. These codes exist in contemporary society parallel to and independently of one another, to the extent that the German admission of guilt has no effect on the Russian code of the victims. In fact, every attempt to rethink the victims’ code crashes against the broader problematics of national identity that do not tolerate rethinking in this regard. Engaging with these in a flow of shifting languages brings the author to the fruitful “semiotic turn” [Демин / Demin 2018], which brings unexpected connections to light (deaf and dumb children as connection to the German, “nemye”).

Lotman also describes the origins of translanguaging in semiotics: “The situation of the diversity of languages is the primary condition” [Лотман / Lotman 2000, 13] in the semiosphere. “The recognition of a foreign culture does not mean translating its ‘termini’ into the own cultural language, but requires looking for a common language” [Демин / Demin 2017].

Communication for Lotman is inseparably connected with *translation*, which is seen as the most basic act of thought. “The nature of the intellectual act”, writes Lotman, “can be described in the termini of translation” [Лотман / Lotman 2000, 16]. This is precisely what Petrowskaja does by translating her story into a foreign language. She described it in an interview thus:

If you write war stories in Russian, there is in some way an implicit moral right in the language itself, because one identifies oneself with the victims and the victors, “we are right”. Although we know about the Molotov-Ribbentrop Pact, we have a discourse of suffering and winning. If you tell the same story in German, it obviously doesn’t make it Beckett, but a strange alienation happens when these stories free themselves from psychological and biographical concreteness and are filled with something anthropological. The text that I read at the competition is called ‘Maybe Esther’ and it’s about my great grandmother, about whom we know that she was killed next to our house, but we do not know exactly what her name was or how exactly she was killed. I try to tell the story of my family in such a way that every reader could ‘adopt’ them, take my grandmother as their own, protect her. When you tell the story not in Russian but in another language, it makes it unclear who you are. This kind of story must be told in Russian to be true. The only fictional thing in my story is the language exchange, and this switching evokes alienation, where we find ourselves in a situation where the reader no longer knows who they are identifying with. In this way, my Jewish grandmother lends herself to every German reader. [Беседа... / Conversation...].

The author sees the story of Judas Stern as an act of translation. He was a relative who assassinated the counsellor of the German embassy in 1932. The Polish Jew was named Jehuda, like one of Jacob’s sons in the Book of Genesis, indeed like a number of prophets, yet in the Russian translation he became Judas, the betrayer of Christ and in this case a betrayer of the Russian people and a disturber of the peace.

Petrowskaja’s translanguaging conceals another far more important epistemological question pertaining to historical processes and their interpretation. “When Lida, my mother’s older sister, died, I understood what the word history means” [Petrowskaja 2014, 30]. For the first-person narrator, *history* means not being able to ask, not being able to experience anything, that one will never know for sure. Thus history means no exact knowledge, but instead an interpretation of events. It can only be experienced through fiction or through literature. This gives rise to the emergence of a different truth that replaces historical truth. This is just how Boris Uspenskij describes semiotics: “Cultural semiotic approaches to history appeal to the internal perspective of participants in historical processes. Significant is that which is recognized as being significant from their perspective. This is about reconstructing those subjective motives which portray and immediate impulse for a given event (which determine the course of history). This necessarily presupposes that subjective motivations reflect more general principles”. [Успенский / Uspenskiy 1994, 5]. In this way, the historical process becomes an ongoing process of interpretation from the internal

perspective of the participant and their communication, which give rise to a given event. Thus the author tries to reconstruct the history of Esther, who was killed during the murder of Jews of Kiev. For Petrowskaja, the story is not the fact that Esther was murdered but the internal process that preceded the event; i.e. Esther's refusal to hide, her wilful resolution to join all the other Jews in going to Babij Jar despite her age and her inability to move, and her attempt to communicate with the German officer. Petrowskaja's book grows out of history as seen from a semiotic perspective.

Uspenskij compares history to a dream as a boundary space between the visible and invisible world. The boundary is one of the central concepts in Lotman's semiotics. "Both in perceiving a dream and in perceiving history, one has symbols from another reality" [Успенский / Uspenskiy 1994, 7]. This is precisely how Petrowskaja compares history to symbols from her own dreams. In the chapter "Lost Letters", she describes the gravestones from the Jewish cemetery that were sawn off during the war and laid into the plaster with the letters face-down in order to eliminate memories of Jews. Later, though, when they wanted to lay new pipes, they dug up the stones and when they put them back, some of them had the letters facing upwards, and so individual letters suddenly appeared underfoot. This is reflected in an old dream the author describes, where instead of a long-sought book, she finds a single letter from an unknown alphabet in a post office, and this letter is a symbol that connects the visible and invisible world, and awaits interpretation.

The book ends with a kind of day-dream. After many years, the first-person narrator returns to her home town and at the crossroads in front of her own house, she encounters an old lady dressed entirely in white, who smiles and says "I have been meeting you here somewhat too often recently"; upon which the lady disappears without a trace. In this finale, all the major themes come back together – at these crossroads of streets, cultures, languages and fortunes, of the past and the future, of the visible and the invisible, of history and literature.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Беседа с Катей Петровской на радио Свобода: Спасительный фикус. URL: <https://www.svoboda.org/a/25064431.html> (дата обращения 12.12.2020).
2. Дёмин И.В. Семиотический поворот в науках о культуре // Семиотический поворот в социально-гуманитарном познании: истоки, предпосылки, культурный контекст. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2018. С. 5–17.
3. Дёмин И.В. Семиотическая интерпретация исторического познания в концепции Ю.М. Лотмана // Философия и культура. 2017. № 11. С. 85–96.
4. Интервью с Катей Петровской в программе «Вечер с Николаем Княжицким». URL: https://ru.espresso.tv/article/2015/08/29/pysatelnycya_katya_petrovskaya_v_ukrayne_net_obschestva (дата обращения 12.12.2020).
5. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Часть 2 // Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2000.
6. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типоло-

гии культуры. Таллин: Александра, 1992.

7. Успенский Б. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994.
8. Androutsopoulos J. Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit // Neuland E., Schlobinski P. (Hrsg.). Handbuch Sprache in sozialen Gruppen. Berlin; Boston: de Gruyter, 2017. (Handbücher Sprachwissen 9). S. 193–217.
9. Bürger-Koftis M. "Die Sprache verändert sich, und WIR VERÄNDERN SIE MIT". (Alma Hadzibeganovic) Anregungen zur Untersuchung der Sprache bei Autorinnen und Autoren mit "Migrationshintergrund" // Bürger-Koftis M. (hrsg.). Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation. Wien: Praesens Verlag, 2009. S. 239–247.
10. García O., Li Wei. Translanguaging: Language, Bilingualism, and Education. New York, NY: Palgrave MacMillan, 2014.
11. Petrowskaja K. Vielleicht Esther. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014.
12. Rutka A. "Wünschelrute" Deutsch: Über Sprachkritik und Sprachreflexion als Modi der Erinnerungshandlungen in Katja Petrowskajas "Vielleicht Esther" (2014) // Colloquia Germanica Stetinesia. 2016. Bd. 25. S. 85–99.

REFERENCES (Articles from Academic Journals)

1. Demin I.V. Semioticheskaya interpretatsiya istoricheskogo poznaniya v kontseptsii Yu.M. Lotmana [The Semiotic Interpretation of Historical Knowledge in the Concept of Ju.M. Lotman]. *Filosofiya i kul'tura*, 2017, no. 11, pp. 85–96. (In Russian).
2. Rutka A. "Wünschelrute" Deutsch: Über Sprachkritik und Sprachreflexion als Modi der Erinnerungshandlungen in Katja Petrowskajas "Vielleicht Esther" (2014). *Colloquia Germanica Stetinesia*, 2016, vol. 25, pp. 85–99. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Androutsopoulos J. Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit. Neuland E., Schlobinski P. (eds.). *Handbuch Sprache in sozialen Gruppen*, Series: Handbücher Sprachwissen 9. Berlin, Boston, de Gruyter, 2017, pp. 193–217. (In German).
4. Bürger-Koftis M. "Die Sprache verändert sich, und WIR VERÄNDERN SIE MIT". (Alma Hadzibeganovic) Anregungen zur Untersuchung der Sprache bei Autorinnen und Autoren mit "Migrationshintergrund". Bürger-Koftis M. (ed.). *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Wien, Praesens Publ., 2009, pp. 239–247. (In German).
5. Demin I.V. Semioticheskij povorot v nauках o kul'ture [The Semiotic Turn in the Culture Sciences]. *Semioticheskij povorot v sotsial'no-gumanitarnom poznanii: istoki, predposylki, kul'turnyy kontekst* [The Semiotic Turn in the Social and Humanitarian Cognition: Sources, Origins, Cultural Context]. Samara, Samara State Academy of Social Sciences and Humanities Publ., 2018, pp. 5–17. (In Russian)
6. Lotman Yu.M. Vnutri myslyashchikh mirov. Chast' 2 [Inside the Thinking

Worlds. Part 2]. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb. Publ., 2000. (In Russian).

(Monographs)

7. García Ofelia, Li Wei. *Translanguaging: Language, Bilingualism, and Education*. New York, NY: Palgrave MacMillan Publ., 2014. (In English).

8. Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat'i: v 3 t. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected Articles: in 3 vols. Vol. 1. Articles about Semiotic and Typology of Culture]. Tallin, 1992. (In Russian).

9. Uspenskiy B. *Izbrannyye trudy. T. 1. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury* [Selected Works. Vol. 1. The Semiotics of History. The Semiotics of Culture]. Moscow, Gnozis Publ., 1994. (In Russian).

Бакши Наталия Александровна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, лицензиат теологии, профессор кафедры германской филологии Института филологии и истории РГГУ, директор Российско-Швейцарского учебно-научного центра, член президиума Российского союза германистов. Область научных интересов: немецкоязычная литература XIX–XXI вв., религиозная тематика в литературе, культурный трансфер, русско-немецкие связи.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4282-2606

Natalia A. Bakshi, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, licentiate of Theology, professor at the Department of German philology, Institute for Philology and History, RSUH, Director of the Russian-Swiss Centre, member of Presidium of the Russian Association of Germanists. Research area: the 19th – 21st centuries literature in German, religious themes in literature, cultural transfer, cultural relations between Russia and Germany.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4282-2606

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00007

Н.П. Дворцова (Тюмень)

ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗ ССЫЛКИ: ОПЫТ ПАНКРАТИЯ
СУМАРОКОВА

Аннотация. В статье впервые на основе документальных и литературно-художественных произведений 1801–1810-х гг. реконструируется опыт возвращения из ссылки поэта, переводчика, редактора П.П. Сумарокова, находившегося в Сибири четырнадцать лет (1787–1801). Возвращение из ссылки понимается как лиминальная ситуация, биографическое событие и система мотивов. Исследование построено на сравнительном анализе системы мотивов возвращения из ссылки в документе «Прошение Панкратия Платоновича Сумарокова на Высочайшее имя о восстановлении его в сословных и имущественных правах» (1801) и литературно-художественных произведениях писателя. Методология исследования является интегративной: мотивный анализ текстов возвращения сосуществует с биографическим анализом, а также с методикой интерпретации обрядов перехода А. ван Геннепа. Показано, что ссылка в текстах возвращения связана с мотивами дома как внешнего и внутреннего пространства жизни; страдания / слез / травмы, а также с ситуацией «творчество как спасение», в основании которой – библиофилический культурный миф эпохи Просвещения. Сюжет возвращения из ссылки представлен тремя основными мотивами: дома (утраты сибирского и создания нового в родовом имени), превращения (метаморфоз), обновления / новизны. Установлено, что «включение» в новый порядок жизни после возвращения было для Сумарокова не только воссозданием тех форм творчества (журналы, переводные повести, стихотворения, домостроительные книги), которыми он занимался в Сибири, но и критическим переосмыслением библиофилического культурного мифа: в лиминальной ситуации «между книгами и жизнью» творчество жизни становится для него важнее сочинения книг.

Ключевые слова: Панкратий Сумароков; бытие-в-ссылке; возвращение из ссылки; лиминальность; тексты возвращения; мотив.

N.P. Dvortsova (Tyumen)

Return from Exile: Pankratiy Sumarokov's Experience

Abstract. This article takes a look at the 1801–1810 documentary and literary works and, for the first time, reconstructs P.P. Sumarokov's experience of returning from exile. P.P. Sumarokov was a poet, translator, and editor who spent fourteen years (1787–1801) of his life in Siberia. His return from exile is considered as a liminal situa-

tion, a biographical event and a system of motives. The study is based on a comparative analysis of the system of motives for his return from exile in the document “Petition of Pankratiy Platonovich Sumarokov to the Highest Name for a Restoration in his Estate and Property Rights” (1801) and the writer’s literary works. The integrative research methodology comprises a motivational analysis of the ‘return-from-exile’ texts, biographical analysis, and interpretation of A. van Gennepe’s rites of passage. The author argues that, in the “return-from-exile” texts, his exile is connected with the motives of home as an external and internal living space; suffering/tears/injuries as well as with the situation of “creativity as salvation” based on the bibliophilic cultural myth of the Enlightenment. The return-from-exile plot is represented by three main motives: home (the loss of the Siberian and the creation of a new family estate), transformation (metamorphosis), and renewal/novelty. It is established that Sumarokov’s “inclusion” in the new order of life upon the end of exile meant recreation of the creativity forms (magazines, translated novels, poems, books on the art of living) he was engaged in in Siberia and critical rethinking of the bibliophilic cultural myth: in a liminal situation “between books and life”, creation of his own life outweighed creative writing.

Key words: Pankratiy Sumarokov; in-exile being; return from exile; liminality; “return-from-exile” texts; motive.

1. Возвращение из ссылки как биографический и литературно-художественный феномен

Ссылка, помимо наказания и / как преступления, утраты дома, бытия-в-ссылке, включает в себя, очевидно, и момент возвращения домой.

Значимость этого явления была подтверждена в 2017 г., когда городской совет Рима отменил решение императора Августа, вынесенное в 8 г. н.э., об изгнании Овидия. Символическим возвращением поэта на родину в Италии отметили две тысячи лет со дня его смерти [Овидию разрешили вернуться в Рим 2017].

Статья посвящена возвращению из ссылки поэта, переводчика, редактора П.П. Сумарокова, находившегося в Сибири 14 лет: с 1787 г. по 1801 г. Биографы Сумарокова, начиная от сына поэта Петра Панкратьевича Сумарокова до В.Д. Ларковича, создавшего на сегодняшний день наиболее обоснованную документально историю его жизни и библиографический путеводитель по его творчеству [Ларкович 2007], так или иначе выделяют в ней три главных периода: до ареста, приговора и ссылки; бытие-в-ссылке; жизнь после ссылки. Из 48 лет жизни Сумарокова самый большой период его жизни (22 года, 1765–1787) предшествовал ссылке. Почти 13 лет (1801–1814) Сумароков прожил после возвращения домой. Биографы поэта не наделяют его возвращение из ссылки каким-то особым смыслом и, что естественно, не ставят перед собой задачи изучения этого феномена, который понимается в статье как лиминальная ситуация, сюжет и, соответственно, система сюжетных мотивов.

Цель статьи – реконструкция опыта возвращения из ссылки П.П. Сумарокова на основе документальных и литературно-художественных тек-

стов, созданных им в 1801–1810-х гг.: от «Прошения Панкратия Платоновича Сумарокова на Высочайшее имя о восстановлении его в сословных и имущественных правах» от 28 сентября 1801 г., переводной повести «Любовники: соперники в авторстве, или Наставление писателям 19 века» (1802) до последней опубликованной книги «Истинный способ быть здоровым, долговечным и богатым» (1809) и стихотворных произведений, возникших в этот период. Все эти тексты интерпретируются в работе как тексты возвращения. В качестве контекста анализируются произведения периода ссылки: домостроительные книги 1799–1800 гг., переводные повести «Училище любви» (1789) и «Варбек» (1793), стихотворные тексты. Произведения, изданные Сумароковым во время и после ссылки, представляют собой сегодня не просто редкие издания, но литературные и книжные памятники и хранятся в Российской национальной библиотеке, Библиотеке Академии наук (Санкт-Петербург), Музее книги Российской государственной библиотеки.

В литературно-художественных текстах Сумарокова нет прямых упоминаний о ссылке и возвращении из нее. Тема эта представлена в них инносказательно. Это определяет логику исследования: оно построено на сопоставительном анализе системы мотивов, характеризующих ссылку и возвращение из нее в «Прошении» Сумарокова, где вещи называются своими именами, и литературно-художественных произведениях.

Методология исследования базируется на интегративном подходе: мотивный анализ сосуществует в нем с биографическим анализом, включающим в себя, в частности, изучение правовых, финансово-экономических, жизнетворческих аспектов возвращения, редакторской деятельности Сумарокова. Инструментом анализа в работе является также теория обрядов перехода А. ван Геннепе и, в частности, понятие о схеме перехода («отделение», «промежуток», «включение»), обрядах отправления в путь и возвращения [Геннеп 1999].

2. Возвращение из ссылки как система сюжетных мотивов

В тексте «Прошения», хранящемся в Российском государственном историческом архиве (РГИА) и опубликованном Д.В. Ларковичем, при всей риторичности его стиля отчетливо выделяется система мотивов сюжета возвращения из ссылки.

Ссылка в тексте «Прошения» связана с тремя основными мотивами: преступление, страдание, дом. О своем *преступлении* («нарисование асигнации») Сумароков пишет: «Оно велико», хотя «не от злодейского умысла, но единственно от неопытной молодости произошло». В наказании для него важно то, что он «лишен был по суду чинов и дворянского достоинства и послан в Сибирь» [Ларкович 2007, 163]. Сумароков не упоминает при этом, что ссылка в Сибирь по указу Екатерины II была заменой смертной казни.

В России «до начала XIX в. общего законодательства о ссылке и ее

квалификации не существовало» [Жалсанова, Жамбалов 2017]. Вопрос о ссылке Сумарокова в 1787 г. решался лично Екатериной II, а о его возвращении – Александром I [Ларкович 2007, 54–55, 156].

В «Прошении» Сумароков называет свою ссылку страданием («страдал четырнадцать лет»), себя – «злополучнейшим из смертных», свое положение – бедственным [Ларкович 2007, 163, 164].

Главное же, о чем пишет Сумароков в «Прошении» – о «доме родительском» и «бедственном положении» своего «семейства»: «Благословите оправдать надежду несчастнейшей из матерей! Осушите горькие слезы беззащитного одиночества, беспрестанно ею проливаемые... Возвратите ей во мне единственного сына» [Ларкович 2007, 163, 164].

Ссылка в «Прошении», таким образом, – это прежде всего разрушение дома, горькие слезы. Возвращение из ссылки мыслится как восстановление разрушенных связей матери и сына, возвращение в родительский дом. Биографическое событие в данном случае генетически восходит к своим мифологическим истокам.

Как древнейшая форма наказания ссылка связана, очевидно, с отношениями человека и пространства, противопоставлением родины и чужбины, культом Матери-Земли.

В связи с почитанием Матери-Земли в славянской традиции Г.П. Федотов подчеркивает, что «между миром и человеком та же неразрывная связь, что между организмом матери и сына <...> Он не царь земли, а сын ее» [Федотов 1991, 67]. С мифологической точки зрения, ссылка – разрыв сакральных связей человека с родившей его землей, эсхатологическое событие; возвращение из ссылки – восстановление разрушенного мира, новое миро-творение.

Лейтмотив сюжета возвращения из ссылки в «Прошении» – освобождение. Указ императора об освобождении Сумароков называет проявлением «милости», «высочайшего милосердия», дарованием свободы, обновлением жизни и «беспримерным счастьем».

В освобождении ссылкеного в «Прошении» есть три основных аспекта: правовой, финансово-экономический, житейский (где и на что, на какие средства жить) и лиминальный, связанный с ситуацией обновления (как жить).

Возвращение оказывается для ссылкеного драматичным и болезненным, пока он не восстановлен в сословных (в Сибири Сумароков был приписан к мещанскому сословию города Туринска) и имущественных правах, связанных, в частности, с «правом вступаться в распоряжение», как пишет Сумароков, делами родительского имения в селе Кунеево Каширского уезда Тульской губернии. «Не имея никакого состояния, не имея даже имени, вижу себя в страшной пустыне посреди столицы... не знаю я, что мне начать, не знаю, какими средствами продолжить несчастное бытие мое», – пишет Сумароков [Ларкович 2007, 164]. Состояние ссылкеного в ситуации возвращения, таким образом, предстает в «Прошении» амбивалентным: «беспримерное счастье» сосуществует в его сознании с «не-

счастливым бытием».

Итак, если ссылка в «Прошении», что очевидно и обусловлено биографической ситуацией, связана прежде всего с мотивами преступления, страдания / слез и утраты дома, то возвращение – с мотивами освобождения, милосердия, обновления и обретения дома. Подчеркнем, что системы мотивов, связанных со ссылкой и возвращением, в «Прошении» и литературно-художественных произведениях Сумарокова в целом совпадают.

3. Ссылка: новый дом, творчество и травма

Биография Сумарокова, созданная его сыном Петром, свидетельствует о том, что в сибирской ссылке поэт пережил все стадии «перехода»: от «отделения», разрыва с прежней жизнью; промежуточного, лиминального состояния до «включения» в новую для себя жизнь. Как и многие его современники, Сумароков испытывал страх перед Сибирью. «С отчаянием души ехал он туда», – писал Петр Сумароков [Сумароков 1832, XXII]. Однако в Сибири он открыл для себя родину и создал новый, свой собственный дом. «Там он пользовался известностью и почетом и привык смотреть на этот край, так приветливо принявший и приютивший его, как на родину», – утверждает Петр Сумароков [Сумароков 1871, 722]. В Тобольске Сумароков смог «купить собственный дом, собрать небольшую библиотеку и кабинет минералов» [Сумароков 1832, XXIII–XXIV]. В 1789 г. он женился на С.А. Казабе, в 1800 г. у него родился сын Петр, впоследствии не раз писавший о теплых отношениях родителей с сибиряками [Сумароков 1871, 727]. В Сибири, по сути, Сумароков находит второго отца, которым становится для него Александр Васильевич Алябьев, тобольский губернатор. «Он полюбил несчастного, как сына, и всячески старался облегчить его участь», – пишет об этом сын Сумарокова [Сумароков 1832, XXIII]. Образ уютного сибирского дома возникает, например, в сказке-были «Альнаскар», сочиненной Сумароковым в ссылке.

Дом становится для Сумарокова лейтмотивом творчества, причем понимается он не только в прямом смысле как устройство жизни семьи, но и в смысле символическом – как устройство внутренней жизни (дома собственной души), важнейшую роль в котором играет его литературная и журнальная деятельность.

Приехав в Сибирь автором одного напечатанного стихотворения [Ларкович 2007, 26], Сумароков в Тобольске не только продолжает писать стихи, но и создает журналы («Иртыш, превращающийся в Ипокрену» 1789–1791; «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей» 1793–1794), публикует две переводных книги («Училище любви» 1789; «Варбек» 1793), а после указа Екатерины II о закрытии частных типографий (1796) начинает печатать в Москве домостроительные книги (1799, 1800). В сущности, это экзистенциальная ситуация «творчество как спасение», характерная для ссылкеных из ближайшего окружения Сумарокова: в

Тобольске судьба свела его с А.Н. Радищевым и А. фон Коцебу.

Важен тот факт, что Сумароков причастен к феномену, который принято называть библиофильским культурным мифом эпохи Просвещения, связанным с представлением «об исключительном влиянии книги на нравственно-эстетическое самосознание и развитие человека» [Приказчикова 2009, 74].

В биографическом контексте главные переводные книги Сумарокова «Училище любви» и «Варбек» прочитываются как тексты самосознания и покаяния, знаки внутреннего домостроительства. Герои этих книг граф Рочельфильд и Варбек – молодые люди, которые проходят путь нравственного становления, преодоления собственных слабостей и разрушительных страстей. Мотив превращений (метаморфоз) в заглавии нового сибирского журнала «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» в биографическом контексте также приобретает новые оттенки смысла.

Наиболее полно мотив дома представлен в так называемых домостроительных книгах Сумарокова «Совершенный лакировщик» (1799) и «Источник здравия» (1800). Книги эти, сравнительно мало изученные, можно интерпретировать как личный Домострой Сумарокова, восходящий, помимо других источников, к памятнику русской литературы XVI в. «Книга глаголемая Домострой», но воссоздающий опыт частной жизни человека XVIII в., связанный с устройением дома (в том числе «дома» собственной души) и искусством управления им [Дворцова 2016].

Вместе с тем бытие-в-ссылке Сумарокова предстает как явление амбивалентное, лиминальное: создание нового дома не отменяет и не заменяет утрату родительского дома, а жизнь в Сибири, несмотря ни на что, воспринимается им как страдание «несчастливого».

Обычай называть ссыльных несчастными широко распространен в Сибири. Факт этот зафиксирован во множестве источников. Так, А. Коцебу в воспоминаниях «Достопамятный год моей жизни» (1801) пишет: «Я не слышал ни разу, чтобы ссыльных звали иначе» [Коцебу 2001, 27]. В книге С.В. Максимова «Сибирь и каторга» (1871) часть первая так и называется – «Несчастные».

Поэтическим свидетельством травмы ссылки и формой ее преодоления являются, очевидно, два стихотворения Сумарокова: «Гордость» и «Кедр», которые объединяет то, что М.М. Бахтин назвал «слезным аспектом мира».

Лейтмотивы стихотворения «Кедр», своего рода плача над судьбой человека, оказавшегося во власти «злого рока», – «скорбь, слезы и страданье» [Аонида 1798–1799, 303–306].

«Гордость» (1789) воссоздает опыт самосознания человека, изживающего потрясение, вызванное фактом совершения преступления и переменной судьбы. Человек предстает здесь как «бренная былинка», «одушевленная пылинка», «червь», «прах надменный», «горсть земли» и, главное, «кукла Фортуны» (своего рода интертекстуальная отсылка к «Законам» Платона: «люди – куклы богов») [Сумароков 1832, 109, 110]. Вместе с тем,

как в «Училище любви» и «Варбеке», это изживание собственного инфантильного сознания: «Тебя одолевают страсти, / Ты столько не имеешь власти, / Чтоб их рассудку покорить» [Сумароков 1832, 111].

Главное же, это открытие подлинной сути человека как я-для-другого, которому вняты сострадание, поддержка ближнего и для которого слезы – свидетельство богоподобия человека: «Хотя б ты был и на Престоле; / Но Царь такой же человек. / Тогда лишь смертных превышает, / Когда их слезы осушает, / Снисходит утешать их сам <...> / Тогда – подобен он богам» [Сумароков 1832, 117].

Ситуация, когда ссыльные предстают в собственных глазах и в глазах окружающих как несчастные, вызывающие сочувствие, сострадание и желание поддержать, может быть понята, с нашей точки зрения, в контексте книги М. Фуко «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы». Фуко, в частности, пишет о причинах отмены жестоких публичных казней преступников. В ряду этих причин ситуация, когда наказание, становящееся насилием, в своей жестокости превосходит преступление и вместо его осуждения, презрения и ненависти вызывает сочувствие к преступнику и даже восхищение им. Характеризуя общее положение с практиками наказания в конце XVIII – начале XIX в., Фуко подчеркивает, что в это время «наказание постепенно перестает быть театром. И все, что остается в нем от зрелища, отныне воспринимается отрицательно» [Фуко 1999, 15].

Необходимо подчеркнуть, что «театр наказания» в России в конце XVIII в. сохранился в целом ряде моментов. Так, А. Коцебу пишет о наказании преступников, приговоренных к каторжным работам в керченских рудниках: «Их доставляют туда пешком, закованными, страдания их хуже смерти. Предварительно их наказывают обыкновенно кнутом и вырывают им ноздри» [Коцебу 2001, 127]. Сумарокову, потомку в одиннадцатом колене древнего русского дворянского рода, суждено было пережить свой «театр наказания»: «унизительный ритуал лишения чинов и дворянского достоинства» [Ларкович 2007, 14, 30].

Травма ссылки в случае Сумарокова преодолевается в творчестве, а также через освобождение и возвращение домой, восстановление родственных, семейных и профессиональных связей.

4. Возвращение из ссылки как лиминальный опыт

В ссылку в Сибирь уезжал лишенный звания 22-летний корнет Лейб-Гвардии Конного полка, возвращался из нее – 36-летний известный поэт, редактор, переводчик.

«Включение» в старую / новую жизнь становится для Сумарокова прежде всего продолжением тех форм творческой деятельности, которые он начал в Сибири: он редактирует журналы, пишет и печатает стихи, создает домостроительные книги.

Почти сразу после возвращения из Сибири Сумароков становится редактором нового еженедельного литературно-художественного «Журнала

приятного, любопытного и забавного чтения». Как и большинство журналов того времени, он просуществовал недолго: в 1802–1804 гг. вышло четыре его части и 12 номеров. Журнал издавался в частной типографии В.С. Кряжева, возникшей в апреле 1802 г. Кряжев известен, в частности, тем, что переводил А. Коцебу, в частности, его книгу «Достопамятный год жизни Августа Коцебу, или Заключение его в Сибирь и возвращение оттуда» [Рак 1999, 158–160]. Возможно, связи Сумарокова и Кряжева объясняются общим для них интересом к Коцебу, с которым Сумароков встречался в Тобольске в 1800 г.

В создании «Журнала», очевидно, сказался сибирский опыт Сумарокова-редактора. «Журнал», с нашей точки зрения, типичен для своего времени и карамзинского направления русского литературы, которое он представлял. Не случайно в конце 1803 г. Сумароков, как пишет его сын, «по желанию» Карамзина «принял на себя издание “Вестника Европы”» [Сумароков 1832, XXVIII]. Работа Сумарокова на посту редактора этого журнала продолжалась в течение 1804 г., и на этом его журнальная деятельность после ссылки заканчивается. Сын Сумарокова объясняет это трудностями руководства московским журналом из деревни Кунеево, где семейство Сумароковых поселилось, «возвратившись в Россию». Он писал об отце: «В 1804 начал было издавать “Вестник Европы”, но не имея сотрудников и по жительству своему в деревне затрудняясь получением нужных материалов изнурил себя неумеренною работою, занемог и бросил все» [Сумароков 1832, XXVIII].

С нашей точки зрения, отказ Сумарокова от редакторско-журнальной деятельности связан и с изменениями в системе его ценностей: книги и журналы начинают соперничать в его сознании с творчеством жизни. В русской культуре XVIII в. был опыт более чем десятилетнего редактирования журналов из деревни: А.Т. Болотов из своей тульской деревни Дворяниново редактировал домостроительные журналы «Сельский житель» (1778–1779) и «Экономический магазин» (1780–1789).

В 1809 г. в издательстве Московского университета вышла главная домостроительная книга Сумарокова «Истинный способ быть здоровым, долговечным и богатым» [Сумароков 1809]. Это была последняя из опубликованных Сумароковым книг и, как ясно из ее длинного заглавия, автор-домостроитель обращает ее читателям-домостроителям. Тот факт, что в ссылке и после возвращения из нее Сумароков занимается одними и теми же видами творческой деятельности, свидетельствует о внутреннем единстве его жизни и творчества. Но уже в 1802 г. в его художественной аксиологии появляются черты новизны. Этой теме Сумароков посвящает стихотворение «Новизна». С наибольшей очевидностью черты новизны проявляются в двух произведениях: переводной повести «Любовники: соперники в авторстве, или Наставление писателям XIX века» и «Ода в громко-нежно-нелепом-новом вкусе». Переводчиком повести, по мнению Д.В. Ларковича [Ларкович 2007, 61], был сам Сумароков. Напечатана она в первом номере «Журнала приятного, любопытного и забавного чтения»

и потому явно носит программный характер.

«Ода» Сумарокова вышла во втором номере этого «Журнала». Связь произведений очевидна и не раз была предметом рефлексии исследователей, трактующих их обычно как сатирическое изображение эпигонов классицизма и сентиментализма [Ларкович 2007, 60–62].

В контексте нашей темы произведения могут быть поняты иначе: как критическое осмысление Сумароковым библиофильского культурного мифа эпохи Просвещения и свидетельство кризиса его творческого сознания в ситуации выбора между библиофильским мифом и идеей домостроительства как творчества жизни.

В основе сюжета повести «Любовники» – история Кларвиля, который был в армии, «отличился там» [Любовники 1802, 68], а вернувшись в Париж, увидел здесь новую, незнакомую жизнь. Его «любовница» Эйлалия вместо привычных для него занятий, связанных с гитарой, кистями и красками, «почти все время читает да пишет». О новой жизни Парижа ему рассказывают так: «Теперь все стали такие охотники до чтения! У нас появилось такое множество новых книг!» [Любовники 1802, 27]. Более того, в столице стало «почти столько писателей, сколько жителей», а искусство сочинения романов стало «всеобщим» [Любовники 1802, 41].

Эйлалия тоже «сочинила книгу» и поставила Кларвилю условие: она выйдет за него замуж, если он напишет роман об их любви в пяти томах. Кларвилю ничего не остается делать, как воспользоваться «очень легким способом сделать весьма приятный роман не более как в три недели» [Любовники 1802, 44]. Роман Кларвиля, созданный в соответствии с «новым наставлением писателям 19 века», хвалят критики, что вызывает зависть Эйлалии, в результате чего «любовники поссорились и – навсегда», а Кларвиль женился на «молодой и прелестной вдове» [Любовники 1802, 54].

Гротескный этот сюжет, в котором усматривается событие возвращения домой самого Сумарокова, с нашей точки зрения, – свидетельство того, что он дистанцируется и от новых, и от старых наставлений писателям, «легкий способ сделать приятный роман» конкурирует в его сознании с «истинным способом быть здоровым, благополучным и богатым», а реальное домостроительство становится для него важнее неизбывной страсти к чтению и книгам.

Эту же мысль можно усмотреть в эпиграфе к «Оде в громко-нежно-нелепо-новом вкусе», взятом из комедии Мольера «Мизантроп».

Жизнь в родовом имении Кунеево после возвращения из ссылки становится для Сумарокова важнейшим опытом домостроительства как житнетворчества. Сумароков вновь строит свой дом, в нем соединяется опыт создания родительского и сибирского домов, но возникает новая жизнь. «Желая устроить усадьбу свою, которую нашел в величайшем беспорядке, – пишет Петр Сумароков, – отец его завел лазорную фабрику, суричную, поташную и еще некоторые другие» [Сумароков 1832, XXIX].

Закономерно, что производство лазури, сурика и поташа заставило его, как отмечает Петр Сумароков, «познакомиться с химией, к которой он совершенно пристрастился», так что «химические опыты составляли любимое его занятие» [Сумароков 1832, ХХІХ]. Важно подчеркнуть, что «последним трудом его был перевод: “Разговор о химии” Лавуазье, которого он не успел уже кончить» [Сумароков 1832, ХХХІ].

Интерес Сумарокова к французскому химику, его старшему современнику, занимавшемуся, в частности, изучением химических превращений, например, превращений воды в землю, и казненного по решению Революционного трибунала, представляется нам неслучайным. С ним Сумарокова объединяет и интерес к тайне превращений, например, Иртыша в Иппокрену, и опыт человека, приговоренного к смертной казни, но, в отличие от Лавуазье, ее избежавшего благодаря ссылке.

Роковым в судьбе Сумарокова, как, впрочем, и всей России, стал 1812 г. В «Воспоминаниях 1812 года» Петр Сумароков воссоздает детальную – по датам – картину жизни деревни Кунеево и окрестностей во время наполеоновского нашествия. Здесь и «многим памятная комета 1812 года», и взятие Москвы, и Бородинское сражение, и бегство помещиков из Тульской губернии в более безопасные места и т.п. Сумароков, как пишет его сын, принадлежал к тем, кто «вовсе не хотел уезжать». «Я не могу и не хочу в такое время бросить именье, – говорил он, – мы должны теперь ободрять людей, а не бросать их на произвол судьбы» [Сумароков 1856, 327].

События 1812 г. привели к тому, что дела Сумарокова, как отмечает его сын, «совершенно расстроились». И хотя французы не входили в Кунеево, «все заведения остановились и пустить их в ход было почти невозможно. Он много задолжал, не имел средств сделать никакого оборота: думал, беспокоился и это, может быть, ускорило преждевременную кончину его» [Сумароков 1832, ХХХ], – пишет сын Сумарокова.

5. Итоги

Возвращение Сумарокова из ссылки самым тесным образом связано с его бытием-в-ссылке. Возвращение стало не только освобождением и «отделением» от ссылки с ее страданием, но и продолжением жизненного (создание дома как внешнего и внутреннего пространства жизни) и художественного (журналы, переводные повести, домостроительные книги, стихи) опыта, который Сумароков приобрел в Сибири.

Ссылку и возвращение из нее объединяет интерес Сумарокова к превращениям (метаморфозам) как механизму обновления. Механизм этот воссоздан в басне «Новизна», в которой Богиня Новизна проходит через ряд превращений (смену внешнего облика), сохраняя при этом внутреннюю суть. В ссылке Иртыш превращался для Сумарокова в Иппокрену, после возвращения Сибирь превратилась в Богиню по имени Новизна.

Обновление жизни Сумарокова после возвращения является лиминальной ситуацией, связанной с противостоянием систем ценностей: кни-

ги и / или жизнь. Сумароков критически переосмысляет библиофильский культурный миф, творчество жизни делается для него важнее сочинения книг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. М.: Университетская типография, у Ридигера и Клаудия, 1798–1799. Кн. 3. С. 303–306.
2. Жалсанова Б.Ц., Жамбалов Д.З. Правовая регламентация ссылки в Сибирь как уголовного наказания в Российском государстве в XVII – первой половине XIX вв. // Власть. 2017. № 10. С. 141–147.
3. Геннеп А. ван. Обряды перехода. М.: Восточная литература, 1999.
4. Дворцова Н.П. Книжное домостроительство Панкратия Сумарокова // Филологический дискурс. 2016. № 13. С. 139–147.
5. Коцебу А. Достопамятный год моей жизни: воспоминания. М.: Аграф, 2001.
6. Ларкович Д.В. Литературная судьба Панкратия Платоновича Сумарокова (опыт семантического анализа). Сургут: Сургутский государственный университет, 2007.
7. Любовники: соперники в авторстве, или Наставления писателям 19 века // Журнал приятного, любопытного и забавного чтения. 1802. Ч. I. № 1. С. 25–54.
8. Овидию разрешили вернуться в Рим // Год литературы. URL: <https://godliterary.ru/events/ovidiyu-razreshili-vernutsya-v-rim> (дата обращения 15.01.2020).
9. Приказчикова Е.Е. Культурный миф о романе-развратителе и способы его преодоления в русской литературе эпохи Просвещения // Филологические науки. 2009. № 4. С. 74–86.
10. Рак В.Д. Кряжев Василий Степанович // Словарь русских писателей XVIII века. СПб.: Наука, 1999. С. 158–163.
11. Стихотворения Панкратия Сумарокова. СПб.: тип. Плюшара, 1832.
12. Сумароков А. [Сумароков Петр Панкратьевич]. Записки отжившего чело- века // Вестник Европы. 1871. № 8. С. 691–728.
13. Сумароков П. Воспоминания 1812 года // Отечественные записки. 1856. Т. CVIII. Кн. 10. С. 313–339.
14. Сумароков П.П. Истинный способ быть здоровым, долговечным и богатым... Ч. I–II. М.: Университетская типография, 1809.
15. Федотов Г.П. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс; Гнозис, 1991.
16. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Dvortsova N.P. Knizhnoye domostroitel'stvo Pankratiya Sumarokova [Pan-

kratiy Sumarokov's Books on the Art of Living]. *Filologicheskii diskurs*, 2016, no. 13, pp. 139–147. (In Russian).

2. Prikazchikova E.E. Kul'turnyi mif o romane-razvratitele i sposoby ego preodoleniya v russkoy literature epokhi Prosveshcheniya [The Cultural Myth of the Corrupting Novel and How to Overcome it in Russian Literature of the Enlightenment]. *Filologicheskiiye nauki*, 2009, no. 4, pp. 74–86. (In Russian).

3. Zhalsanova B.Ts., Zhambalov D.Z. Pravovaya reglamentatsiya ssylki v Sibir' kak ugolovnoye nakazaniye v Rossiiskom gosudarstve v 17 – pervoy polovine 19 vv. [Legal Regulation of Exile in Siberia as a Criminal Punishment in the Russian State in the 17th – First Half of the 19th Centuries]. *Vlast'*, 2017, no. 10, pp. 141–147. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Rak V.D. Kryazhev Vasilii Stepanovich [Kryazhev Vasily Stepanovich]. *Slovar' russkikh pisateley 18 veka* [Dictionary of Russian Writers of the 18th Century]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, pp. 158–163. (In Russian).

(Monographs)

5. Fedotov G.P. *Stikhi dukhovnye (Russkaya narodnaya vera po dukhovnym stikhham)* [Spiritual Verses (Russian Folk Faith in Spiritual Verses)]. Moscow, Progress Publ., Gnosis Publ., 1991. (In Russian).

6. Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'* [Discipline and Punish. The Birth of the Prison]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. (Translated from French to Russian).

7. Genep A. van. *Obryady perekhoda* [Rites of Passage]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1999. (Translated from French into Russian).

8. Larkovich D.V. *Literaturnaya sud'ba Pankratiya Platonovicha Sumarokova (opyt semanticheskogo analiza)* [The Literary Fate of Pankratiy Platonovich Sumarokov (An Experience of Semantic Analysis)]. Surgut, Surgut State University Publ., 2007. (In Russian).

Дворцова Наталья Петровна, Тюменский государственный университет.

Доктор филологический наук, профессор, профессор кафедры журналистики. Научные интересы: русская литература XX–XXI вв., книжная культура XVIII–XXI вв.

E-mail: n.p.dvorcova@utmn.ru

ORCID: 0000-0001-5586-0575

Natalia P. Dvortsova, University of Tyumen.

Doctor of Philology, Professor, Department of Journalism. Research interests: Russian literature of the 20th – 21st centuries, book culture of the 18th–21st centuries.

E-mail: n.p.dvorcova@utmn.ru

ORCID: 0000-0001-5586-0575

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00008

В.Ш. Кривонос (Самара)

ВЕРНЕР В «КНЯЖНЕ МЕРИ» ЛЕРМОНТОВА КАК ДОКТОР И ПРИЯТЕЛЬ

Аннотация. В статье изучаются сюжетные роли Вернера, одного из ключевых персонажей «Княжны Мери». Автор стремится выяснить, как эти роли определяют способы и формы участия Вернера в сюжетных событиях. Специальный анализ позволяет понять их значение для развития действия. Автор подробно рассматривает роли доктора и приятеля, которые выполняет Вернер в разных эпизодах, и показывает, как в сюжетно значимых ситуациях эти роли совмещаются. Вернер, как доказывает автор, не просто доктор, т.е. персонаж, обладающий определенным профессиональным статусом, но курортный доктор. Печорин вовлекает Вернера в интригу, чтобы использовать возможности доктора узнавать и сообщать ему о циркулирующих на курорте слухах и новостях, а также об интересующих его пациентах. Нарушение доктором врачебной тайны, когда он делится с Печориным сведениями о состоянии здоровья и личной жизни пациентов, свидетельствует о его нравственном релятивизме. Вернер предстает в повести не только как курортный доктор, но и как курортный Мефистофель, напоминающий внешним обликом и речевым поведением героя Гёте. С прозвищем, данным ему молодежью, соотносятся окружающие его фигуру демонические коннотации. Прозвище выделяет его из курортной толпы, но не уподобляет духу отрицания. Печорин отмечает способность Вернера к высоким движениям души. В основе взаимной симпатии Печорина и Вернера, ставших приятелями, лежит не эмоциональная близость и не общность интересов, а сознание собственной исключительности. Себя и Вернера Печорин, следуя универсальной романтической антитезе, причисляет к избранным, противостоящим непосвященной толпе. Однако, манипулируя всеми, с кем он встречается, Печорин не делает исключение и для Вернера. В комедии, режиссером которой выступает Печорин, Вернер должен играть по предложенным им правилам. Но ее развязка служит для Вернера знаком исчерпанности приятельских отношений. Роли доктора и приятеля, как доказывает автор, сужают границы личности Вернера, для которого этические категории сохраняют свое абсолютное значение.

Ключевые слова: Лермонтов; Печорин; Вернер; доктор; приятель; сюжет; курорт; поединок.

V.Sh. Krivonos (Samara)

Werner in “Princess Mary” by Lermontov as *Doctor and Mate*

Absract. The article examines the plot roles of Werner, one of the key characters in “Princess Mary”. The author seeks to find out how these roles determine the ways and forms of Werner's participation in the plot events. A special analysis allows us to un-



derstand their importance for the development of action. The author examines in detail the roles of doctor and mate, which Werner performs in different episodes, and shows how these roles are combined in the significant situations of plot. Werner, as the author proves, is not just a doctor, that is, a character with a certain professional status, but a spa doctor. Pechorin involves Werner in an intrigue in order to use the doctor's ability to find out and inform him about rumors and news circulating at the spa, as well as about patients he is interested in. The doctor's violation of medical confidentiality when he shares information with Pechorin about the state of health and personal life of patients, testifies to his moral relativism. Werner appears in the story not only as a spa doctor, but also as a spa Mefistophele, reminiscent of the appearance and speech behavior of the hero of Goethe. The demonic connotations surrounding his figure correspond to the nickname given to him by the youth. The nickname sets him apart from the spa crowd, but does not equate to the spirit of denial. Pechorin notes Werner's ability to high movements of the soul. The mutual sympathy of Pechorin and Werner, who became mates, is based not on emotional closeness and not on common interests, but on the consciousness of their own exclusiveness. Pechorin, following the universal romantic antithesis, ranks himself and Werner among the elect, opposed to the uninitiated crowd. However, manipulating everyone with whom he meets, Pechorin does not make an exception for Werner. In a comedy directed by Pechorin, Werner must play according to the rules he proposed. But her denouement is for Werner a sign of the exhaustion of mates relations. The roles of doctor and mate, as the author proves, narrow the boundaries of Werner's personality, for whom ethical categories retain their absolute meaning.

Key words: Lermontov; Pechorin; Werner; doctor; mate; plot; spa; duel.

Цель предлагаемой статьи – рассмотреть сюжетные роли такого важного для развертывания действия в повести персонажа, как Вернер, определяющие способы и формы его участия в изображаемых событиях. В разных эпизодах Вернер ведет себя то как доктор (в соответствии со своим профессиональным статусом), то как приятель Печорина (что отвечает характеру их отношений), но в сюжетно значимых ситуациях (когда ход событий получает определенное направление, а затем и ускоряется) выполняемые им функции *доктора* и *приятеля* совмещаются. Это позволяет резко высветить оставшиеся в тени особенности его поведения и скрытые до поры черты его личности, существенные прежде всего для восприятия и оценки происходящего автором дневника.

Вернер «умен», что сближает его с Печориным, но, в отличие от главного действующего лица, которому принадлежит сюжетная инициатива, не имеет «своих целей в жизни», а потому, видимо вполне удовлетворенный своим положением, отнюдь не стремится нарушить status quo; делая приятеля непосредственным участником режиссируемого им спектакля, Печорин «пишет» не только собственную, но и его «историю» [Пумпянский 2000, 643]. Правда, отыграв назначенную ему роль до конца, Вернер предпочитает завершить свою историю по-иному, чем рассчитывал Печорин.



Курортный доктор

Больные, приехавшие на воды и обратившиеся к Вернеру за медицинской помощью, служат признаком подчеркнутой локальной приуроченности доктора; его личная история, как представляется Печорину, неотделима от свойственного именно курортному доктору образа жизни. Недаром замечание Вернера о «московской привычке» княжны Мери, которая смотрит на молодых людей «с некоторым презрением» [Лермонтов 1957, 272], вызывает у Печорина удивление; на последовавший далее вопрос, был ли он в Москве (выражающий сомнение, действительно ли он там был), Вернер отвечает, что «...имел там некоторую практику» [Лермонтов 1957, 273]. По мнению комментатора, Печорин «...не ожидал, что провинциальный врач Вернер мог быть в одной из столиц...» [Манулов 1966, 191]. Однако Печорин, сблизившись с Вернером и регулярно общаясь с ним, воспринимает его не как типичного провинциала, которого трудно вообразить навсегда москвичом и тем более знатоком столичных нравов, а как незаурядного человека, для которого *своим* местом является курорт, а не столичный город; здесь, на курорте, где у него не *некоторая*, а постоянная практика, он встречается со своими пациентами, как и они друг с другом, «случайно и на короткое время» [Flaker 2003, 119].

Представляя собой «spatium временного пребывания» [Flaker 2003, 126], курортное пространство накладывает отпечаток и на отношения Печорина и Вернера, тоже встретившихся *случайно* и, что они сознают, *на короткое время*. Между тем Печорин, затеяв интригу, в которую он вовлекает Вернера, стремится использовать возможности доктора узнавать и сообщать ему о циркулирующих на курорте слухах, сплетнях и новостях, а также об интересующих его пациентах. Будучи посредником между Печориным и другими персонажами, а также вольным и невольным (в силу своего положения) соглядатаем, Вернер «...является важной связующей сюжетной фигурой» [Неклюдова 1999, 64]. Его посредничество, чреватое этически небезупречными поступками, коррелирует со склонностью Печорина подсматривать и подслушивать, объясняемой не только и не просто желанием «постоянно быть в курсе событий» [Набоков 1993, 243]. Подглядывания и подслушивания он мотивирует «как уступки Судьбы, позволяющие ему эстетически конструировать судьбы других...» [Исупов 2014, 59]. Сведения, которые он получает от Вернера, помогают ему в этом.

Откликаясь на просьбу Печорина описать княгиню и ее дочь, знакомство с которой тому только предстоит, доктор рассказывает о медицинских назначениях, которые служат и выразительной характеристикой персонажей: «Княгиня лечится от ревматизма, а дочь бог знает от чего: я велел обоим пить по два стакана в день кислосерной воды и купаться два раза в неделю в разводной ванне» [Лермонтов 1957, 272]. Вернер, делаясь с Печориным информацией о состоянии здоровья пациентов, нарушает очевидным образом врачебную тайну. Сюжетную инициативу Печорина, легко переступающего через этические запреты, так или иначе питают энергии

разлитого в мире зла, с которым он себя (размышляя о любви Веры к нему) прямо отождествляет: «Неужели зло так привлекательно?...» [Лермонтов 1957, 292]. Нравственный релятивизм курортного доктора, использующего не во благо пациентов свою осведомленность об их болезнях и личной жизни, как и печоринская демоническая игра с окружающими, тоже «подпитывается источниками темных, деструктивных сил...» [Исупов 2014, 70].

В случае Вернера силы эти репрезентирует сам Печорин, провоцирующий нарушение доктором врачебной этики. Правда, Вернер (что не оправдывает, но объясняет его поступок, в противном случае превращающий его еще и в обычного городского сплетника) понимает, что Печорина, обратившегося к нему с просьбой, волнует отнюдь не медицинский диагноз и выбранная им тактика лечения княгини и ее дочери. Для него они, что становится ясно из его ответа, мнимые больные, озабоченные исключительно устройством личной жизни; на курорт они приехали не для того, чтобы лечиться, почему и лечение он прописал им «явно пустяковое» [Дурылин 2006, 199]. Это как раз то, что хотел бы узнать Печорин и что ему нужно знать. Дав себя вовлечь в печоринский план, не все детали которого ему известны, Вернер пытается понять расстановку действующих лиц и угадать вероятное развитие событий.

Курорт, о чем свидетельствует его опыт проживания здесь, служит и местом ловли женихов; подобный сценарий он не исключает и для Печорина, ссылаясь в разговоре с ним на «важную новость», которой «заняться» все его «больные»: «— Правда ли, — спросил он, — что вы женитесь на княжне Лиговской?» [Лермонтов 1957, 305]. Печорин опровергает выдумки о своей скорой женитьбе, но Вернер, не знающий замысла Печорина и его истинных намерений относительно княжны, все же советует ему (предостерегая, как бы ни уехать «отсюда прямо под венец») «быть осторожнее» [Лермонтов 1957, 306]. Если Печорин относится к услышанной новости с иронией и самоиронией, то Вернер сохраняет, как и положено доктору, думающему о возможных последствиях курортного романа, полную серьезность.

Фамилия и прозвище

Автор наделяет Вернера немецкой фамилией, что не выглядит простой случайностью: врачи немецкого происхождения занимали заметное место в жизни русского общества [Семенова, Смагина 2004, 76–95; Чижова, Светозарский 2014, 74–77]. Однако от немца у него только фамилия, что считает нужным зафиксировать Печорин: «...его имя Вернер, но он русский. Что тут удивительного? Я знал одного Иванова, который был немец» [Лермонтов 1957, 268]. О родословной Вернера в романе не говорится; сюжетная история этого не требует. Он, судя по фамилии, потомок ассимилировавшихся обрусевших немцев, каковых было немало, и считается русским; что до немца Иванова, то тот скорее исключение из правил, пото-

му и *один Иванов*. В случае Вернера его «...немецкая маркированность — лишь сигнал о приеме обманутого ожидания: ничего именно немецкого в нем нет» [Жуковская, Мазур, Песков 1998, 45]. Это и подчеркивает своим замечанием Печорин: Вернера по фамилии можно принять за немца, но он не немец. В этом действительно нет ничего удивительного.

Изображение Вернера (описание его внешности и характеристика его личности) и далее сигнализирует о приеме обманутого ожидания, причем обманываться (по мере развития действия) предстоит не одним лишь воображаемым читателям дневника, но и его автору, самому Печорину.

Так, Вернер предстает не только как курортный доктор, но и как курортный Мефистофель: «Его сертук, галстук и жилет были постоянно черного цвета. Молодежь прозвала его Мефистофелем; он показывал, будто сердился за это прозвание, но в самом деле оно льстило его самолюбию» [Лермонтов 1957, 269]. Основанием для прозвища, уподобившего доктора злему духу, явившемуся Фаусту в обличье черного пуделя, служит выбор Вернером черного цвета в одежде, вызывающего соответствующие ассоциации и пробуждающего негативные эмоции (черный цвет является символом траура, горя, смерти).

С прозвищем так или иначе соотносятся и окружающие фигуру Вернера, наделенного аномальными чертами внешности, демонические коннотации: он был «мал ростом и худ и слаб, как ребенок; одна нога была у него короче другой, как у Байрона; в сравнении с туловищем голова его казалась огромна», а «маленькие черные глаза, всегда беспокойные, старались проникнуть в ваши мысли» [Лермонтов 1957, 269]. Ведь именно по телесным аномалиям (таким, как «большая голова при малом теле», «хромота» и «чрезмерная худоба», «необычный взгляд» [Виноградова 2005, 20]) прежде всего и распознаются в народных демонологических представлениях демонические свойства человека.

Вернер хром на одну ногу, как и Мефистофель; правда, Печорин сравнивает его не с персонажем Гёте, а с английским романтиком. Но не только общий физический недостаток служит основанием для сравнения: «Он скептик и матерьялист, как все почти медики, а вместе с этим поэт, и не на шутку, — поэт на деле всегда и часто на словах, хотя в жизнь свою не написал двух стихов» [Лермонтов 1957, 268]. Вернер, как и Байрон, *поэт*; не обладая поэтическим даром, он поэт в смысле знания и понимания людей, которых, однако, воспринимает не как поэт, а как медик, чуждый идеалистическим порывам и со скептицизмом относящийся к человеческой природе. Ср.: «У него был злой язык: под вывескою его эпиграммы не один добряк прослыл пошлым дураком...» [Лермонтов 1957, 268]. Эпиграммы, которые пишет Вернер, Печорин стихами не считает; они для него не поэтический, а бытовой жанр, проявления *злого языка*.

Своим речевым поведением Вернер действительно напоминает Мефистофеля, но, в отличие от духа отрицания, не является носителем зла. Язвительная насмешливость, свойственная его эпиграммам, служит лишь маской напускного демонизма. И отрицает он, в сравнении с гётевским

персонажем, не *всё*. Ср.: «Обыкновенно Вернер исподтишка насмехался над своими больными, но я раз видел, как он плакал над умирающим солдатом» [Лермонтов 1957, 268]. Ничего мефистофельского нет ни в его поступках, ни в его внешности: «Его наружность была из тех, которые с первого взгляда поражают неприятно, но которые нравятся впоследствии, когда глаз выучится читать в неправильных чертах отпечаток души испытанной и высокой» [Лермонтов 1957, 269].

Прозвище, данное доктору молодежью, потому льстит его самолюбию, что выделяет его из курортной толпы: он не такой, как все. Оставаясь скептиком и материалистом, он, будучи *поэтом*, и не такой, как все медики. Прозванный Мефистофелем, доктор Вернер не только никого не искушает, но и, нарушая неприятные ожидания, связанные с его внешним обликом, обнаруживает способность к высоким движениям души.

Приятель Печорина

Печорин, сблизившись с Вернером, выбирает привычную для себя модель личных взаимоотношений: «Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе неспособен» [Лермонтов 1957, 269]. Они стали не друзьями, что подчеркивает Печорин, а именно приятелями; при этом выбор, какой тип взаимоотношений предпочесть, он оставил за собой. Так устроен внутренний мир Печорина: места для *друзей* в нем нет. Вернеру суждено было занять в нем пустующее место *приятеля*.

Между тем приятельство это особого рода: в основе взаимной симпатии лежит здесь не эмоциональная близость и не общность интересов, а сознание собственной исключительности. Описывая встречу с Вернером в кругу молодежи, послужившую началом приятельства, Печорин вспоминает разговор об убеждениях, обнаруживший их насмешливо-скептическое отношение к «философско-метафизическому направлению», которое тот принял: «С этой минуты мы отличили в толпе друг друга» [Лермонтов 1957, 269–270]. Себя и Вернера Печорин, следуя универсальной романтической антитезе, причисляет к избранным, противостоящим непосвященной толпе. Как «двое умных людей», знающих «почти все сокровенные мысли друг друга», они отражаются один в другом, как в зеркале: «Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя». Чуждые общепринятым представлениям и склонные разрушать все возможные презумпции, они, будучи приятелями, сосредоточенными прежде всего на себе, знают «...один о другом всё, что хотим знать, и знать больше не хотим» [Лермонтов 1957, 270]. И не просто знают, но, в чем всякий раз убеждает Печорина разговор с Вернером, читают «в душе друг у друга» [Лермонтов 1957, 271].

Обладая сходным психологическим складом личности, Печорин и Вернер действительно «психологические двойники» [Виноградов 1990, 255]. С той, однако, существенной оговоркой, что «...их знания друг о друге простираются до определенного предела, переступать который они

не хотят» [Савинков 2004, 230]. При этом ограниченный опыт личного общения, которым довольствуется Печорин, ставит предел и возможностям взаимного понимания. К тому же, характеризуя Вернера, он приписывает ему те же черты, какими наделяет себя, что весьма симптоматично, поскольку в мире Печорина «нет Другого» [Исупов 2014, 66]. Вернер для него никоим образом не Другой; он соотносит себя с ним, как оригинал с двойником, безусловно зависящим от оригинала. Идентифицировать себя с Вернером и тем более признать его как личность равным себе Печорин не может; это изначально делает их приятельство непрочным, чреватым взаимным отчуждением.

Впрочем, Печорин, называя Вернера не другом, а приятелем, не собирается, что приятельские отношения и не предполагают, «открывать ему душу», но зато подразумевают «удовольствие, получаемое от общения с ним» [Вежбицкая 2001, 124]. Недаром отношения эти ассоциируются обычно «...с чем-то *приятным* (*приятель* тот, с кем приятно проводить время)...» [Шмелев 2004, 707]. Вернер для Печорина и есть приятель в том смысле, что они могут приятно проводить время за разговорами и обсуждением общих знакомых и курортных новостей: «Скажите же мне какую-нибудь новость!» [Лермонтов 1957, 270]. Правда, функцией слушателя Печорин не ограничивается – и приятелю своему он отводит в сюжетных событиях не одну лишь роль рассказчика новостей. Тем более что рассказывание новостей становится для Вернера формой участия в интриге, в которую его вовлекает Печорин.

Вот как реагирует Печорин, услышав, что княжна уверена, будто Грушницкий «разжалован в солдаты за дуэль», и что Вернер оставил ее «в этом приятном заблуждении»:

«– Завязка есть! – закричал я в восхищении: – об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно.

– Я предчувствую, – сказал доктор, – что бедный Грушницкий будет вашей жертвой...» [Лермонтов 1957, 271].

Согласившись участвовать в *комедии*, Вернер не считает для себя возможным уклониться от поддержки приятеля; его не останавливает даже предчувствие роковой развязки (причастность к которой объединит его с Печориным: *мы похлопочем*), хотя лично на него (чтобы и ему *не было скучно*) забота судьбы не распространяется. Ссылаясь на судьбу, Печорин словно забывает о Вернере и говорит только о себе, но без помощи Вернера не было бы ни завязки *комедии*, ни ее развязки. Печорин (таков *демонический* стиль его поведения) стремится манипулировать всеми, с кем встречается, ни для кого не делая исключений, в том числе и для Вернера. Эту его установку отражает и распределение ролей в приятельских отношениях. В комедии, о подлинном замысле которой он не догадывается, Вернер должен играть по правилам Печорина, игнорируя возможные негативные последствия своего поведения.

В воображении княжны, узнавшей из рассказа матери об «истории»

Печорина, наделавшей в Петербурге «много шума», тот, как сообщает ему Вернер, сделался «героем романа в новом вкусе»; доктор, приняв участие в разговоре, «...не противуречил княгине, хотя знал, что она говорит вздор» [Лермонтов 1957, 271–272]. В этой, как и в других подобных ситуациях, Вернер, умалчивая об истинном положении дел, поступки свои, продиктованные его ролью в печоринской игре с княжной, моральной оценке не подвергает. Причем цель и смысл игры он не понимает, предположив, будто Печорин хочет «волочиться за княжной», что «огорчает» приятеля, никогда не открывающего своих «тайн» и любящего, «чтоб их отгадывали», сохраняя возможность «при случае от них отпереться» [Лермонтов 1957, 272].

Печорин, предпочитая держать внутреннее пространство закрытым от других, сам определяет границы и степень самораскрытия в своих отношениях со всеми, в том числе и с доктором. Свойственное ему желание доминировать, подчеркивающее подчиненное положение Вернера, не ведающего, что задумал Печорин и какую тайну скрывает, неизбежно ведет к прекращению приятельских отношений, когда они перестанут быть для них *приятными*.

Поединок

Приятельство, в отличие от дружбы, не предполагает «...возможности всегда рассчитывать на помощь и поддержку со стороны другого человека» [Вежбицкая 2001, 124]. Но Печорин, обратившись к Вернеру с просьбой быть его секундантом, нуждается именно в помощи и поддержке; доктор, обладая *душой испытанной и высокой*, ему в этом, разумеется, не отказывает. Побывав с визитом у Грушницкого, Вернер предупреждает Печорина о заговоре против него; Печорин, не желая, вопреки совету Вернера, показать, «что догадались», план свой от приятеля скрывает: «Это моя тайна» [Лермонтов 1957, 320].

Печорин, реагируя на печальный вид Вернера перед дуэлью, предлагает смотреть на себя, «как на пациента, одержимого болезнью» (ожиданием «насильственной смерти»), доктору «еще неизвестной» и потому способной возбудить профессиональное любопытство: «Эта мысль поразила доктора, и он развеселился» [Лермонтов 1957, 323]. Сюжетные роли приятеля и доктора, таким образом, совмещаются; Печорин же, оставаясь приятелем, превращается еще и в пациента.

Предложение, изменившее эмоциональное состояние доктора, исследователь рассматривает как эксперимент, который ставит над Вернером Печорин «перед отправлением к месту дуэли» [Виноградов 1990, 258]. Посредством эксперимента демонстрируется парадоксальная смена точки зрения, обнажающая восприятие и оценку происходящего самим Печориным. Продолжением эксперимента служит его поведение на дуэли: он не считает нужным заранее посвятить Вернера, испытывающего беспокойство за ее исход (и называющего приятеля, как будто забывшего о

заговоре, «странным человеком»), в свой режиссерский замысел: «Я всё так устрою, что на их стороне не будет никакой выгоды» [Лермонтов 1957, 326].

Дуэль для Печорина – это и эксперимент над самим собой; Вернер оказывается его наблюдателем и невольным участником, чья задача «не мешать» [Лермонтов 1957, 328]. Оба эксперимента сопровождают ход поединка, придавая ему особый драматизм. Обнаружив неожиданно для всех осведомленность о заговоре, Печорин просит доктора снова зарядить свой пистолет, в который секунданты Грушницкого «забыли положить пулю» [Лермонтов 1957, 330]. Отметив сильную бледность Вернера, не случайно названного им *бедным доктором*, Печорин не мог не вспомнить о его предчувствии судьбы Грушницкого. Результат дуэли подтверждает верность этого предчувствия:

«– Finita la comedia! – сказал я доктору.

Он не отвечал и с ужасом отвернулся» [Лермонтов 1957, 331].

Сбывшееся предчувствие, что Грушницкий будет жертвой Печорина, объясняет реакцию Вернера на его гибель: он, что называется, напророчил, вовсе не желая такого исхода. Ужаснула же его не только кровавая развязка *комедии*, но и замкнувшая ее финал фраза. Печорин, как и обещал, подключил Вернера к *хлопотам* о развязке (*мы похлопочем*), не предупредив, однако, что решил поменять жанр пьесы. Случившееся стало для Вернера знаком исчерпанности приятельских отношений. Сделав как доктор все, чтобы причиной смерти можно было считать несчастный случай, он в переданной Печорину записке если и не осудил его поведение прямо, но упрек, несомненно, бросил: «Доказательств против вас нет никаких, и вы можете спать спокойно, если можете. Прощайте» [Лермонтов 1957, 332].

Гибель Грушницкого прекращает приятельство Печорина и Вернера и устанавливает разделяющую их теперь границу. Доктор, зашедший к Печорину предупредить, что о дуэли догадываются и даже знают, «против обыкновения не протянул» тому «руки» – демонстративный жест, спровоцировавший ответный и тоже демонстративный жест Печорина. Когда Вернер, уходя, «на пороге остановился», т.к. «ему хотелось пожать» Печорину «руку», то последний «остался холоден, как камень – и он вышел» [Лермонтов 1957, 335].

Если в отношениях с княжной и с Грушницким Печорин чувствует себя демиургом и ведет себя как демиург, то неожиданные для него поступки Вернера подчеркивают предел «его как бы неограниченной суверенности» [Дрозда 2014, 337]. Пытаясь объяснить (прежде всего самому себе, на что указывает направленность его рефлексии) психологические причины поведения Вернера, Печорин прибегает к общим рассуждениям о людях вообще, что выражает степень его разочарования в конкретном человеке: «Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, – а потом умывают руки и отворачиваются с негодовани-

ем от того, кто имел смелость взять на себя всю тяжесть ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!...» [Лермонтов 1957, 335].

Холодность Печорина вызвана отнюдь не чувством обиды: все люди ведут себя так, как он описал, и доктор, казавшийся ему человеком не только умным и добрым, но самостоятельным и независимым, повел себя, как *все*. Если, впервые встретившись, они сразу *отличили в толпе друг друга*, то, как стало ясно для него после дуэли, Вернер – человек толпы; таким видит его теперь Печорин. Но таков ли он на самом деле?

Сюжетные роли Вернера, роли доктора и приятеля сужают границы его личности; он не укладывается полностью «в своем положении», определенном ему замыслом и режиссурой Печорина, и оказывается (по известной формуле М.М. Бахтина) «меньше своей человечности» [Бахтин 1975, 479]. Отсюда видимая двойственность чувств и поведения Вернера, неприятно поразившая Печорина, но свидетельствующая в действительности о не проявлявшейся прежде так резко его «несовпадении с самим собою» [Бахтин 1975, 480]. И если уверенность Печорина, что Вернер поддержит его и после поединка, как поддерживал до сих пор, не оправдывается, то была ли она обоснована? Ведь он, пережив чувство ужаса и испытывая чувство вины (почему и не может *стать спокойно*: реплика эта, адресованная Печорину, явно имеет в виду и самого доктора), смотрит теперь по-другому не только на бывшего приятеля, но и на самого себя.

Так автор, вновь прибегнув при изображении Вернера к приему обманутого ожидания, указывает на особое место доктора – скептика, иронически относящегося к «отвлеченным предметам» [Лермонтов 1957, 269–270], что не означает, однако, внутреннюю готовность к практической «отмене этических категорий» [Jørgensen 1995, 333], сохранивших для него свое абсолютное значение, – как в системе персонажей «Княжны Мери», так и среди печоринских двойников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
2. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / пер. с англ. М.: Языки славянской культуры, 2001.
3. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: от Карамзина до Гоголя. М.: Наука, 1990.
4. Виноградова Л.Н. Телесные аномалии и телесная норма в народных демонологических представлениях // Телесный код в славянских культурах. М. Институт славяноведения РАН, 2005. С. 19–29.
5. Дрозда М. Повествовательная структура «Героя нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ, 2014. С. 319–346.
6. Дурьлин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова: комментарий.

2-е изд., с доп. М.: Мультилитра, 2006.

7. Жуковская А.В., Мазур Н.Н., Песков А.М. Немецкие типажи русской беллетристики (конец 1820-х – начало 1840-х гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 34. С. 37–54.
8. Исупов К.Г. Метафизика Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ, 2014. С. 53–72.
9. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. VI. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1957.
10. Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: комментарий. М.; Л.: Просвещение, 1966.
11. Набоков В.В. Романы. Эссе. Рассказы. СПб.: Энтар, 1993.
12. Неклюдова Е. Образ доктора в русской литературе XIX века // Русская филология. 10. Тарту: Tartu University Press, 1999. С. 63–69.
13. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературе. М.: Языки славянской культуры, 2000.
14. Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004.
15. Семенова А.Б., Смагина Г.И. Немецкие врачи и аптекари // Немцы в России: историко-документальное издание. СПб.: Лики России, 2004. С. 76–95.
16. Чижова Е.А., Светозарский С.Н. Немецкие имена в российской медицине // Архив в внутренней медицине. 2014. № 2 (16). С. 74–77.
17. Шмелев А.Д. Дружба в русской языковой картине мира // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 704–715.
18. Flaker A. Курорт как хронотоп // Russian Literature. 2003. Vol. 54. Issues 1–3. P. 119–127.
19. Jørgensen K. Эстетическое и этическое в *Герое нашего времени* М.Ю. Лермонтова // Russian Literature. 1995. Vol. 38. Issue 3. P. 313–348.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Chizhova E.A., Svetozarskiy S.N. Nemetskiye imena v rossiyskoy meditsine [German Names in Russian Medicine]. *Arkhir vnutrenney meditsiny*, 2014, no. 2 (16), pp. 74–77. (In Russian).
2. Flaker A. Kurort kak khronotop [Spa as a Chronotope]. *Russian Literature*, 2003, vol. 54, issues 1–3, pp. 119–127. (In Russian).
3. Jørgensen K. Esteticheskoye i eticheskoye v Geroye nashego vremeni M.Yu. Lermontova [Aesthetic and Ethical in the Hero of Our Time M.Yu. Lermontov]. *Russian Literature*, 1995, vol. 38, issue 3, pp. 313–348. (In Russian).
4. Zhukovskaya A.V., Mazur N.N., Peskov A.M. Nemetskiye tipazhi russkoy belletristiki (konets 1820-kh – nachalo 1840-kh gg.) [German Types of Russian Fiction (Late 1820s – Early 1840s)]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1998, no. 34, pp. 37–54. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Drozda M. Povestvovatel'naya struktura "Geroya nashego vremeni" [The Narrative Structure of the "Hero of Our Time"]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2014, pp. 319-346. (In Russian).
6. Isupov K.G. Metafizika Lermontova [Metaphysics of Lermontov]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2014, pp. 53-72. (In Russian).
7. Neklyudova E. Obraz doktora v russkoy literature 19 veka [The Image of a Doctor in Russian Literature of the 19th Century]. *Russkaya filologiya. 10* [Russian Philology. 10]. Tartu, Tartu University Press, 1999, pp. 63-69. (In Russian).
8. Semenova A.B., Smagina G.I. Nemetskiye vrachi i aptekari [German Doctors and Pharmacists]. *Nemtsy v Rossii: istoriko-dokumental'noye izdaniye* [Germans in Russia: Historical-documentary Edition]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2004, pp. 76-95. (In Russian).
9. Shmelev A.D. Druzhba v russkoy yazykovoy kartine mira [Friendship in the Russian Linguistic Picture of the World]. *Sokrovennyye smysly: Slovo. Tekst. Kul'tura* [Secret meanings: Word. Text. Culture]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004, pp. 704-715. (In Russian).
10. Vinogradova L.N. Telesnyye anomalii i telesnaya norma v narodnykh demonologicheskikh predstavleniyakh [Bodily Anomalies and Bodily Norms in Folk Demonological Representations]. *Telesnyy kod v slavyanskikh kul'turakh* [Bodily Code in Slavic Cultures]. Moscow, Institute of Slavic Studies of the RAS, 2005, pp. 19-29. (In Russian).

(Monographs)

11. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. (In Russian).
12. Durylin S.N. "Geroy nashego vremeni" *M.Yu. Lermontova: kommentarii* ["A Hero of Our Time" M.Yu. Lermontov: Comments]. 2nd ed., with add. Moscow, Mul'tiratura Publ., 2006. (In Russian).
13. Manuylov V.A. *Roman M.Yu. Lermontova "Geroy nashego vremeni": kommentariy* [Roman M.Yu. Lermontov's "A Hero of Our Time": Commentary]. Moscow; St. Petersburg, Prosveshcheniye Publ., 1966. (In Russian).
14. Pumpyanskiy L.V. *Klassicheskaya traditsiya: sobraniye trudov po istorii russkoy literature* [Classic Tradition: Collected Works of the History of Russian Literature]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2000. (In Russian).
15. Savinkov S.V. *Tvorcheskaya logika Lermontova* [Lermontov's Creative Logic]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2004. (In Russian).
16. Vezhbitskaya A. *Ponimaniye kul'tur cherez posredstvo klyuchevykh slov* [Understanding Cultures through Key Words]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2001. (Translated from English into Russian).
17. Vinogradov V.V. *Izbrannyye trudy. Yazyk i stil' russkikh pisateley: ot Karamzi-*

na do Gogolya [Selected Works. The Language and Style of Russian Writers: From Karamzin to Gogol]. Moscow, Nauka Publ., 1990. (In Russian).

Кривонос Владислав Шаевич, Самарский государственный социально-педагогический университет.

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

E-mail: vkrivonos@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

Vladislav Sh. Krivonos, Samara State Social Pedagogical University.

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

E-mail: vkrivonos@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00009

Хешам Мохаммед Махмуд МОХАММЕД (Каир, Египет)

КОРАНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX В.

Аннотация. Целью данной статьи является попытка исследовать коранические мотивы и образы в творчестве ряда русских поэтов, таких как Лукьян Якубович (1805–1839), Яков Полонский (1819–1898), Николай Греков (1807–1866), Михаил Михайлов (1829–1862) и Лев Кобылинский-Эллис (1879–1947). Анализируя вопрос заимствования содержания аятов Корана и интерпретации их смысла как способа выражения коранических мотивов в творчестве отмеченных поэтов, автор статьи выявляет точное следование стихов кораническому смыслу и коннотации. Методология работы определяется теорией системно-комплексного подхода к изучаемому материалу, позволяющего рассматривать определенные стихотворения указанных поэтов как образец ориентальной поэзии с ярко выраженной коранической тематикой. Новизна исследования заключается в том, что в нем предпринята попытка детального анализа коранической тематики в восточной лирике названных поэтов, чьи отдельные сочинения на коранические темы не введены в научный оборот, недостаточно разработаны в критике и остаются малоисследованными. Автор статьи приходит к выводу, что в творчестве русских поэтов, чьи стихотворения служили объектом анализа в настоящей статье, кораническая литература сыграла важную роль.

Ключевые слова: русская литература; восточная поэзия; ориентальная форма; Коран; заимствования; мотивы; образы; Л. Якубович; Я. Полонский; Н. Греков; Н. Карабчевский; М. Михайлов; Л. Кобылинский-Эллис.

Hesham Mohammed Mahmoud MOHAMMED (Cairo, Egypt)

The Quranic Motifs in the Works of the Russian Poets of the 19th Century

Abstract. The purpose of this article is an attempt to analyze the Quranic motifs and plots in the works of a number of Russian poets, such as Lukyan Yakubovich (1805–1839), Yakov Polonsky (1819–1898), Nikolai Grekov (1807–1866), Nikolai Karabchevsky (1852–1925), Mikhail Mikhailov (1829–1862) and Leo Kobylinsky-Ellis (1879–1947). Analyzing the issue of borrowing the content of the verses of the Quran and interpreting their meaning, as a way of expressing Quranic motifs in certain poems of the above-mentioned poets, the author of the article reveals that their poetry exactly follows the Quranic meanings and connotations. The methodology of this article is determined by the theory of a complex approach to the studied material, which allows us to consider certain verses of these poets as an example of oriental poetry with a pronounced Quranic theme. The novelty of the study lies in the fact that it attempt to analyze in detail the Quranic themes in the eastern lyrics of the named poets, whose works on Quranic themes have neither been put into scientific circulation, nor

sufficiently developed in criticism and remain understudied. The author of the article concludes that Quranic literature played an important role in the works of Russian poets, whose poems were the object of analysis in this article.

Key words: Russian literature; oriental poetry; oriental form; Quran; borrowings; motives; images; L. Yakubovich; Y. Polonsky; N. Grekov; N. Karabchevsky; M. Mikhailov; L. Kobylinsky-Ellis.

Тема мусульманского Востока всегда привлекала внимание русских путешественников и художников слова. Результатом постоянного обращения к этой теме стало формирование понятия «мусульманского текста русской литературы» [Алексеев 2009, 2013]. Особенный интерес к поэтическому памятнику Ислама подтверждает, что Коран является «ядерным текстом русского ориентализма» [Алексеев 2015] и «кодом» к русской ориентальной литературе [Каменева 2014].

Пиком массового интереса к мусульманскому Востоку традиционно считается XIX в. Вслед за «Подражаниями Корану» А.С. Пушкина к Священной Книге мусульман обращаются разные поэты, что в конечном счете породило так называемую русскую «кораническую поэзию» [Коганович 2013]. Появляется целый ряд подражаний Корану – А. Ротчева, И. Пожарского, Н. Кельша и др. [Меджидова 2005]. Не стали исключением и поэты Л. Якубович, Я. Полонский, Н. Греков, М. Михайлов, Л. Кобылинский-Эллис. Их стихотворения носят общее название «Из Корана», что само по себе указывает на то, что они написаны под непосредственным воздействием Корана. В данной статье мы рассмотрим параллели между Священной книгой мусульман и данными стихотворениями, выявим в них своеобразие восприятия и специфику отражения коранических мотивов и образов, раскроем особенности переложения сур Корана.

Стихотворение Л. Якубовича «Из Ал-Корана, глава ХСІ» [Якубович 1829] представляет собой поэтическое переложение 91-й суры Корана «Аш-Шамс» («Солнце»). Здесь следует выделить мотив клятвы, важный для поэтики Священного Писания. Этим риторическим приемом изобилуют многие суры (главы). 15 сур из 114 начинаются с клятвенных зачинов (37, 51, 52, 53, 77, 79, 85, 86, 89, 91, 92, 93, 95, 100, 103).

Л. Якубович открывает свое стихотворение с анафоры «Клянусь», которая повторяется в тексте пять раз. Этот клятвенный мотив сближает его с Кораном. И. Крачковский рассматривал данный прием (клятвы) в памятниках арабской литературы как кораническое влияние [Крачковский 1956, II, 234]. Поэт не только строит клятвы на основе коранических текстов, но и заимствует их стилистические формы.

Риторической особенностью Корана является использование парного словосочетания, которое часто встречается в формуле клятвы в различных тематических сюжетах. Л. Якубович также использует указанную формулу коранической клятвы. Однако следует отметить, что формула клятвы в стихотворении поэта относительно сжата по сравнению с коранической:

«Клянусь солнцем и луною» [Л.Я.], «Клянусь солнцем и его утренним сиянием! Клянусь луной, когда она следует за ним!» [Коран 2004, 619]; «Клянусь ночью и днем» [Л.Я.], «Клянусь днем, когда он делает его (солнце) ясным! Клянусь ночью, когда она скрывает его (солнце)!» [Коран 2004, 619]; «Клянусь небом и землею» [Л.Я.], «Клянусь небом, и Тем, Кто его воздвиг! Клянусь землей и Тем, Кто ее распростер!» [Коран 2004, 619].

Кораническая сура не случайно начинается с клятвы, обращенной к природным явлениям. Одной из функций этого приема является раскрытие божественного всемогущества, доказательство величия Создателя, Творца мироздания и человека, и Его безграничной власти. Это один из основных мотивов, пронизывающих весь Коран. В суре «Аз-Зумар» («Толпы») читаем: «Аллах – Творец всякой вещи. Он Попечитель и Хранитель всякой вещи» [Коран, 2004, 489]. Этот аят воспроизведен в стихотворении Л. Якубовича: «Клянусь Тем, кто нам от века // Способность умственную дал, Кто создал все – и человека // Для наслаждения создал...». Здесь поэт выделяет «благо ума» среди тех многочисленных благ, которые Бог щедро даровал человеку. Понятие «умственная способность» в различных его вариациях («ум», «разум», «разумное сердце») упоминается в Коране очень часто. Согласно Корану, именно разум, как высшая способность человека, отличает его от других живых существ на Земле.

В последующих строках стихотворения также обнаруживаются прямые текстуальные переключки со Священным Писанием Ислама. По Корану, праведники попадают в рай, где будут вечно наслаждаться благами, уготованными им Богом. Упомянув о вечном блаженстве рая, обещанном Аллахом, поэт использует выражение «блажен на веки», которое указывает на 21-ый аят из 9-ой суры «Ат-Тауба» («Покаяние»): «Господь обрадует их вестью о Своей милости, Своем довольстве и Райских садах, в которых им уготовано вечное блаженство» [Коран 2004, 214]. Согласно Корану, эта награда обещана людям, следовавшим в земной жизни «Правде». В Коране часто упоминается слово «Правда» («Истина»), которое толкуется, в том числе, как все предписание Корана, книга Аллаха и Его Закон. В суре «Аль-Бакара» («Корова») читаем: «Истина – от твоего Господа» [Коран 2004, 47] и «Мы отправили тебя [Мухаммада. – Х.М.] с истиной» [Коран 2004, 42]. Вечным блаженством рая будут награждены и те, которые «<...> сражались на пути Аллаха своим имуществом и своими душами <...>» [Коран 2004, 213]. Эти коранические представления находят свое художественное воплощение в стихотворении поэта: «Что будет тот блажен на веки // Кто правду здесь всегда любил, Хранил закон, молился в Мекке // И жизни в битвах не щадил».

Коран содержит в себе большое количество повествовательных фрагментов. М. Пиотровский верно отмечает, что «повествовательные отрывки, сказания, рассказы занимают большое место в коранических текстах всех хронологических периодов. Даже в самых ранних сурах есть упоминания неких древних героев, народов, намеки на какие-то легенды» [Пиотровский, 1991, 25]. В Священной Книге мусульман приводятся

рассказы о некогда процветавших народах, которые по причине их грехопадения и ослушания пророков были погублены и стерты с лица Земли. То, что бывает с непокорными Аллаху, отражено в Коране в сюжетах о Нухе (Ное), Худе (Евере), Луте (Лоте), Шуйабе (Иофоре) и Салихе [см. Пиотровский, 1991]. В этой же суре «Аш-Шамс» в качестве назидания упоминается народ племени Самуд, отказавшийся признать миссию посланного им пророка Салиха, за что этот народ постигла суровая кара в виде полного истребления. В стихотворении Л. Якубовича нашла художественное отражение воспроизведенная в Коране история о пророке Салихе. И хотя поэт не цитирует аяты Корана, каждая деталь художественного текста соотнесена с ним. Так, в стихотворении упоминается чудесная верблюдица, посланная Богом в качестве знамени, чтобы подтвердить истинность пророческой миссии Своего посланника и подкрепить его призыв. Коран называет это животное «Божьей верблюдицей», а поэт описывает его как «Вышнего любимец Верблюдов». Хотя в Коране нет упоминания об имени человека, который взялся убить эту верблюдицу, согласно некоторым источникам толкователей Священного текста, он носил имя Кедар, как у русского поэта. Такое точное совпадение дает основание полагать, что Л. Якубович использовал именно эти источники при воспроизведении коранической истории: «Тамуд-колени почитало // Лжецом Пророка своего» [Л.Я.], «Самудяне сочли лжецом (пророка Салиха) из-за своего беззакония» [Коран 2004, 619]; «За то, что злобный нечестивец // Кедар Пророку не внимал, За то, что Вышнего любимец // Верблюдов, от рук убийца пал» [Л.Я.], «и тогда самый несчастный из них вызвался убить верблюдицу» [Коран 2004, 619]; «И где ж Тамуд-колени? Пало... // Бог истребил до одного» [Л.Я.], «Они сочли его лжецом и подрезали ей поджилки, и за этот грех Господь их подверг их наказанию, которое было одинаковым для всех (или сровнял над ними землю)» [Коран 2004, 619].

С точки зрения композиции, здесь также наблюдается характерная для Корана черта. Считая свое стихотворение поэтической иллюстрацией к указанной суре и в какой-то степени сохраняя ее структуру, поэт по своему воспроизвел одну из жанровых особенностей Корана: быстрый переход от одной темы к другой. Стихотворение начинается с характерного для Корана риторического оборота (клятвы), затем приводятся строки, восхваляющие Бога, рассказывается о праведниках, которые вечно будут блаженствовать в Раю, а в конце стихотворения повествуется об истории взаимоотношений пророка Салиха со своим народом.

В стихотворении Я. Полонского «Из Корана» [Полонский 1896, I, 25] звучат традиционные для коранического текста мотивы: возложение пророческой миссии на Мухаммеда, напоминание о неизбежной смерти, изображение положения, в котором окажутся неверующие в Судный день. Попытаемся установить точки соприкосновения стихотворения и коранического текста: «Скажи строптивым, малодушным // Коварнозлым и непослушным» [Я.П.], «Скажи тем, которые не уверовали <...>»

[Коран 2004, 75]; «*Что в неразумии своем // Меня слепы лишь не находят*» [Я.П.], «*Глухие, немые, слепые! Они не вернутся на прямой путь*» [Коран 2004, 28]; «*И не идут прямым путем*» [Я.П.], «*Таков Мой прямой путь. Следуйте по нему и не следуйте другими путями, поскольку они собьют вас с Его пути <...>*» [Коран 2004, 173]; «*А оцупью в потемках бродят*» [Я.П.], «*Воистину, тем, которые не веруют в Последнюю жизнь <...> они блуждают в растерянности*» [Коран 2004, 401]; «*Не спрячут их заборы башен // Везде найдет их Азраил*» [Я.П.], «*Смерть наступит вас, где бы вы ни находились, даже если вы будете в возведенных башнях <...>*» [Коран 2004, 114]; «*Пророк, напомни маловерным // Что Я приду нелicenseмерным Судом судить <...>*» [Я.П.], «*Наставляй же [напоминай Пророк о Дне Суда и Вечной жизни – Х.М.], ведь ты – наставник*» [Коран 2004, 616]; «*<...> и будет течь // Река огня в тот день, – и будут Их на цепях железных жечь*» [Я.П.], «*Мы приготовили для неверующих цепи, оковы и пламя*» [Коран 2004, 76] и «*В тот день ты увидишь грешников, закованных в цепи*» [Коран 2004, 285].

На структурно-стилистическом уровне поэт использует форму стиха, близкую к стиху Священного Писания. Одним из стилистических инструментов, часто используемых в Коране, являются обращения. Более 200 обращений, которые относятся к пророку Мухаммаду, в Коране начинаются со слова «Скажи» (5 из 114 сур открываются этим словом: 72, 109, 112, 113, 114). Первая строфа стихотворения Я. Полонского начинается с этого ключевого слова. Аллах говорит от первого лица, обращаясь к пророку Мухаммеду. Такое построение вполне соответствует стилистическим особенностям коранических текстов. Более того, поэтом использованы традиционные образы Корана: слепцы (не знающие веры), возведенные башни (в целях отдалиться от смерти), страшный ангел смерти (безымянный в Коране и «Азраил» у Я. Полонского, как этого ангела именует традиция), Огонь (Ад) и железные цепи грешников. Строки «*Что я приду нелicenseмерным // Судом судить <...>*» наталкивают на мысль об одном из основных мотивов коранического текста – мотиве Суда.

В анализируемом стихотворении отметим поэтические выражения, включающие в себя метафоры, заимствованные из Корана. Так, слова «*глухие*», «*немые*», «*слепые*» в Священной Книге мусульман встречаются много раз – это характеристика неверующих, которые глухи (к истине), немые (чтобы говорить правду), слепы (чтобы видеть ясные доказательства). Описывая «*строптивых*», «*малодушных*», «*коварно-злых*» и «*непослушных*», Я. Полонский прибегает к кораническим метафорам: «*Что в неразумии своем // Меня слепы лишь не находят*». Обращает на себя внимание и кораническое понятие «*прямой путь*», использованное поэтом в строке «*И не идут прямым путем*». В Коране так обозначается верная, правильная дорога, которая приводит к Аллаху. Метафорическое выражение «*А оцупью в потемках бродят*», звучащее в последней строке первого отрывка стихотворения, созвучно со многими кораническими аятами. В конце стихотворения поэт описывает эпизоды

эсхатологической картины Судного дня, когда неверные после смерти ввергаются в Огонь (Ад), и их вешают на железные цепи: «*Их на цепях железных жечь*». Мы считаем, что Я. Полонский заимствовал этот образ из коранических текстов, в которых упоминается наказание цепями.

Согласно Корану, человек познает своего Господа при помощи знамений и творений, которые указывают на величие Создателя, сотворившего природу. Среди этих знамений – ночь и день, солнце и луна, а из числа творений – небеса, земля, моря, горы и, конечно же, люди. В кораническом духе выдержано и стихотворение Н. Грекова «Из Корана» [цит. по Взаимопроникновение культур..., 2006, 54–55], имеющее своим первоисточником несколько аятов из различных сур, которые объединены общей идеей. Вот как начинается это стихотворение: «*Всесильный рек, и светом дня // Все озарилось в миг единый*».

Попытаемся проследить развитие мотива творческой мощи Аллаха в стихотворении и его взаимосвязь со Священным Писанием. Так, строки: «*Он создал духов из огня // Он создал смертного из глины*» поэтически воссоздают аяты Корана: «*Он создал человека из сухой (или звенящей) глины, подобной гончарной, и создал джиннов из чистого пламени*» [Коран 2004, 555]. Последующие строки: «*Он звезды с бледною луной // И солнце с яркими лучами, Заставил в тверди голубой // Ходить воздушными путями*» восходят к аяту: «*Разве ты не видишь, что Аллах <...> подчинил солнце и луну, которые движутся к назначенному сроку <...>*» [Коран 2004, 438] и к аяту: «*Солнце и луна движутся согласно рассчитанному порядку*» [Коран 2004, 555]. Строки: «*Он двух востоков властелин // И двух закатов Он Зиждитель*» переключаются с аятом: «*Господь обоих востоков и Господь обоих западов!*» [Коран 2004, 556].

Далее поэт развивает тему всеилия Бога, утверждения Его величия и ничтожности всего, создаваемого Им. Строки: «*Но все, что видишь ты, пройдет // И пред лицом Его сотрется*» поэт взял из аята: «*<...> Всякая вещь погибнет, кроме Его Лица*» [Коран 2004, 420]. Строки: «*Один останется лишь Он // С своею вечною державой. Премудр, всесилен, окружен // Своим могуществом и славой*» созвучны с аятами: «*Все на ней (Земле) смертно. Вечен лишь лик Господа твоего, обладающий величием и великодушием*» [Коран 2004, 556].

Своеобразной иллюстрацией эсхатологической картины Судного дня является следующий отрывок стихотворения. Здесь можно привести примеры соответствия этих строк кораническому тексту. Ср.: сура «Ад-Духан» («Дым»): «*Подожди же того дня, когда небо принесет ясный дым*» [Коран 2004, 520], у Н. Грекова: «*И в день тот вспыхнет неба твердь*»; сура «Аль-Анбийа» («Пророки»): «*В тот день мы свернем небо, как сворачивают свитки для книг <...>*» [Коран 2004, 355], у Н. Грекова: «*И в свиток пламенный совется*; сура «Аль-Фуркан» («Различение»): «*В тот день небо разверзнется <...>*» [Коран 2004, 386] и сура «Ат-Тур» («Гора»): «*В тот день небо содрогнется от колебаний*» [Коран 2004, 547], у Н. Грекова: «*И треснет надвое*».

Следуя положениям Корана, поэт обращается к одной из его основных тем – описаниям адских мук и райских наслаждений. Интересно, что этот фрагмент стихотворения построен как противопоставление Ада и Рая, что вполне созвучно с их описаниями в пределах одной суры. Н. Греков уловил и точно передал эту характерную черту Корана.

Коранический аят о том, что в Судный день «*грешников будут узнавать по их признакам <...>*» [Коран 2004, 557], под пером Н. Грекова преобразовался: «*И на неверном ляжет знак // Его лукавств и ухищрений*». Источником стихотворных строк: «*И будет ввержен он во мрак // Иль в пламень вечный для мучений*» является коранический аят: «*В тот день они [грешники – Х.М.] будут нещадно ввергнуты в огонь Геенны*» [Коран 2004, 547].

В следующем фрагменте стихотворения изображается коранический Рай, в основу описания которого лег 57-ой аят из суры «Ан-Ниса» («Женщины»): «*А тех, которые уверовали и совершали праведные деяния, Мы введем в Райские сады, в которых текут реки. Они пребудут там вечно. У них там будут очищенные супруги. Мы введем их в густую тень*» [Коран 2004, 111]. У Н. Грекова читаем:

*Но Правосверный в этот день
Возьмет от Господа награду:
Двух вертоградов темных сень
И двух источников прохлады.
И будут двух родов плоды
Висеть на ветвях там зеленых,
И течь струи живой воды
Из двух источников студень;
И в ночь чудесных снов рои
К его слетятся изголовью.
И примут гурии с любовью
Его в объятия свои.*

Воспроизводя различные детали описания рая, поэт обращается к таким кораническим образам, как райская тень (сень), прохлада, плоды, живая вода и гурии, которые, согласно Корану, обитают в раю.

Стихотворение Л. Кобылинского-Эллиса «День облакающий (из Корана)» [цит. по: Взаимопроникновение культур..., 2006, 106–107] представляет собой свободное переложение 100-ой суры «Аль-Адийат» («Скачущие») и ряда других сур. Первое четверостишие стихотворения восходит к 1–4 аятам отмеченной выше суры Корана, содержащей следующие клятвы: «*Клянусь скачущими, запыхаясь! Клянусь высекающими искры копытами! Клянусь нападающими на заре! Тем самым они поднимают столб пыли*» [Коран 2004, 623]. У Эллиса эти коранические аяты приняли следующий вид: «*Клянусь горячими, степными скакунами // Что задыхаются не бешеном бегу, и брызжут*

искрами, взметая пыль волнами // и утром близятся к беспечному врагу!».

Первая строка второго четверостишия является вольной передачей 6-ого аята, в котором идет речь о том, что люди неблагодарны по отношению к своему Господу, Который даровал им множество благ: «*Воистину, человек неблагодарен своему Господу*» [Коран 2004, 623]. У Эллиса слово «человек» заменено словом «мир»: «*Клянусь от века – мир Творцу неблагодарен*». Далее поэт использует коранический мотив порока человека, который не только «*Творцу неблагодарен*», но и «*жажду низких благ затаил*», а также мотив «трубного гласа», возвещающего Конец света и наступление Судного дня. Этот мотив является сквозным в Коране и упоминается в различных его сурах (18, 20, 23, 36, 39, 50, 74, 78). У Эллиса данный мотив переплетен с мотивом неизбежной смерти, воплощенным в образе ангела Азраил: «*но близок трубный день... И страшно-лучезарен // уж к миру близится печальный Азраил*». В Коране об ангеле смерти (Азраиле) говорится: «*Скажи: «Ангел смерти, которому вы поручены, умертвит вас, а затем вы будете возвращены к своему Господу*» [Коран 2004, 439].

Среди коранических мотивов, к которым обращается поэт, можно назвать эсхатологический мотив Конца света, приобретающего характер космической катастрофы. Последующие строки стихотворения являются поэтическим изложением многих аятов Корана, где описываются природные катаклизмы, которые должны произойти ближе к Концу света. Отметим, что в анализируемом произведении, как и в Коране, повествуется о главных событиях, которые положат конец существованию привычного для нас мира, и после них наступит Судный день. В стихотворении говорится о судьбе Вселенной, о ее переходе в качественно новое состояние и о крушении трех основных элементов мироздания: гор, неба и земли.

Так, согласно кораническим представлениям, в день, когда наступит Конец света, горы сдвинутся с места и станут перемещаться подобно тому, как движутся облака. В Коране читаем: «*когда горы сдвинутся с мест (или приведены в движение)*» [Коран 2004, 610] и «*В тот день Мы заставим двигаться горы <...>*» [Коран 2004, 323]. В Священной Книге говорится, что горы, хотя и твердо стоят на земле, чтобы сделать ее устойчивой, подобны облакам: «*И ты увидишь, что горы, которые ты считал неподвижными, придут в движение, словно облака <...>*» [Коран 2004, 408]. Содержание этих аятов Эллис передает в следующей поэтической форме: «*Но близок трубный день... и вдруг помчатся горы // быстрее стада коз и легче облаков*».

Далее в Коране сказано, что моря взорвутся: «*когда моря запыхают*» [Коран 2004, 610]. У Эллиса: «*Вдруг закипят моря, как дно огромных чаш*». Согласно кораническим положениям, дикие животные, подобно людям, будут воскрешены в Судный день: «*когда дикие звери будут собраны*» [Коран 2004, 610], т.е. для отчета и воздаяния, и после недолгого ответа тела этих животных будут обращены в прах. Описывая картину ужасающих моментов Судного дня, Эллис придает животным человеческие свойства, они у него рыдают: «*по-человечески вдруг зарыдают звери*».

В доисламскую эпоху среди арабов-язычников существовал обычай заживо закапывать новорожденных дочерей, т.к. рождение дочери считалось позором и тяжелым бременем, тогда как рождение мальчика, продолжателя рода, было радостным событием. Когда арабу-язычнику сообщали о рождении дочери, от негодования лицо его становилось черным. Об этом в Коране сказано: *«Когда кому-нибудь из них сообщают весть о девочке [о ее рождении – Х.М.], лицо его чернеет, и он сдерживает свой гнев. Он прячется от людей из-за дурной весты. Оставит ли он себе ребенка с позором или же закопает ее в землю? Воистину, скверны их решения!»* [Коран 2004, 297]. Подобное явление решительным образом осуждается в Коране, согласно которому несчастным жертвам в Судный день будет предоставлена возможность сказать, за что их убили, т.е. предъявить обвинение тем, кто содейл это с ними [см. Свет Священного Корана..., 2008, V, 227–228]. В Коране читаем: *«когда зарытую живьем спросят, за какой грех ее убили»* [Коран 2004, 610]. Этим аятом навеяна следующая строка из стихотворения: *«восстанут заживо закопанные дочери»*.

Одним из эпизодов Судного дня является то, что к каждому человеку будут приставлены два ангела, один из них будет вести его к месту величайшего сбора для отчета и не позволит ему сбежать. Об этом в Коране сообщается: *«И подуют в рог. Это – День угрозы! И каждая душа явится с погонщиком и свидетелем»* [Коран 2004, 543]. Мы считаем, что Эллис заимствовал образ ангела-погонщика из данного аята, но русский поэт назвал его *«стражем»*: *«и душу каждую постигнет темный страж»*.

«В тот день Мы свернем небо, как сворачивают свитки для книг <...>» [Коран 2004, 355]. В данном аяте говорится о том, что в день Суда Аллах свернет небо, подобно тому как писарь сворачивает свитки с письменами. Этот эпизод творчески воспроизводится в следующей строке стихотворения: *«и трубный глас совет, как свиток, небеса»*.

В суре «Аз-Залзала» («Сотрясение»), посвященной описанию некоторых событий, которые произойдут в Судный день, сказано: *«когда земля извергнет свою ношу»* [Коран 2004, 814]. Смысл данного аята заключается в том, что в этот день Земля выбросит изнутри, извергнет из себя все, что находилось в ее чреве, свои сокровища и мертвецов, похороненных в ней. Этот аят находит свое отражение в следующей строке стихотворения: *«И вдруг земля из недр все трупы изрыгнет»*.

Описывая масштабные изменения, которым будет подвергнут земной мир, Коран рассказывает о явлениях, связанных с небесными телами и предвещающих приближение Конца света: *«когда звезды осыплются»* [Коран 2004, 793]; *«когда погаснут звезды»* [Коран 2004, 781]; *«когда падут звезды»* [Коран 2004, 791]. Такими событиями являются скручивание солнца: *«Когда солнце будет скручено»* [Коран 2004, 791] и затмение Луны: *«луна затмится»* [Коран 2004, 775]; *«Приблизился Час [Судный день – Х.М.], и раскололся месяц»* [Коран 2004, 694]. Мы полагаем, что данные аяты поэт положил в основу стихотворного переложения коранических

сказаний о наступлении Конца света: *«и трубный глас прервет вращенье зодиаков // и расцепит луну, и солнца диск согнет»*.

Согласно вероучению Ислама одним из признаков грядущего Конца света станет появление существа под именем «даббат аль-ард» («земной зверь»). В Коране говорится: *«Когда же свершится над ними Слово, Мы выведем к ним из земли животное, которое скажет им, что люди не были убеждены в Наших знамениях»* [Коран 2004, 488]. По преданию, вместе с этим звероподобным существом «Даббат аль-ард» появятся жезл пророка Мусы (Моисея) и перстень с печаткой пророка Сулеймана (Соломона). Эллис обращается к образу «даббат аль-ард», о котором в хадисах (изречениях пророка Мухаммеда) говорится как о существе, наделенном сверхъестественными способностями, однако ни Коран, ни хадисы не сообщают о том, как оно будет выглядеть. Вот как художественно описан этот «земной зверь» у поэта: *«И пробужден трубой, к нам выйдет из мечети // зверь <...>, Мыча, он каждого достигнет на пути // помчится бешено, чтоб по словам закона // в миг Моисеев жезл с печатью Соломона // к престолу Судии послушно донести»*.

В последнем четверостишии стихотворения Эллиса находим описание райских наслаждений: *«В тот День немногие да внидут в вечный свет // возлягут меж чинар божественного сада // где нега тихая, прохладная услада // мерцание очей и золотых браслет»*. В картине Рая у Эллиса преломляются такие коранические мотивы и образы, как вечно льющийся, неиссякаемый божественный свет и райские сады: *«возлягут меж чинар божественного сада»* (ср. в Коране: *«Воистину, богобоязненных ожидает успех, райские сады и виноградники»* [Коран 2004, 785]), блаженство в вечной жизни: *«где нега тихая, прохладная услада»* (ср. в Коране: *«Господь обрадует их вестью о Своей милости, Своем довольстве и Райских садах, в которых им уготовано вечное блаженство»* [Коран 2004, 229]). Строку о том, что обитателей Рая ждут *«золотые браслеты»*, поэт взял из аята: *«Именно им уготованы сады Эдема, в которых текут реки. Они будут украшены золотыми браслетами <...>»* [Коран 2004, 365]. Слово *«немногие»* в первой строке данного четверостишия вполне созвучно с кораническими аятами, в которых восхваляется меньшинство, характеризующееся верой, честностью и искренностью: *«<...> которые уверовали и совершают праведные деяния. Но таких мало»* [Коран 2004, 584]; *«<...> но среди Моих рабов мало благодарных»* [Коран 2004, 546]; *«<...> но уверовали вместе с ним лишь немногие»* [Коран 2004, 273] и др.

В стихотворении М. Михайлова «Из Корана» [Михайлов, 1969, 131] затрагивается один из важных социальных вопросов в Исламе – положение сирот. Ислам уделяет им особое внимание. Согласно мусульманскому законодательству, когда умирает отец, оставляя после себя несовершеннолетнего ребенка, тому достается в наследство определенная доля из имущества: *«Отдавайте сиротам их имущество <...>»* [Коран 2004, 101]. Ислам категорически запрещает опекуну присваивать и тратить в личных целях имущество сирот, считая это тяжким грехом, условно

названным «пожирание имущества сирот». В 10-ом аяте из суры «Ан-Ниса» («Женщины») сказано: *«Воистину, те, которые несправедливо пожирают имущество сирот, наполняют свои животы Огнем и будут гореть в Пламени»* [Коран 2004, 102]. К этому мотиву обращается М. Михайлов:

*Из рода в род Твой глас идет:
«Жестокосердные, внимлите!
Кормясь от трапезы сирот,
Вы пламень огненный ядите!»
Но, не спалив себе гортань,
Они не ведают боязни...».*

Обращает на себя внимание использование поэтом риторических оборотов, характерных для стилистики Корана. Поэт говорит о несправедливом использовании имущества сирот следующим образом: *«кормиться из их имущества»*, что вполне соответствует кораническому выражению *«пожирание имущества»*. Употребленный в стихотворении эпитет *«жестокосердные»* встречается в нескольких аятах: *«После этого ваши сердца ожесточились и стали, как камни, или даже жестче <...>»* [Коран 2004, 35] и *«<...> их сердца ожесточились <...>»* [Коран 2004, 156] и др.

Итак, в творчестве русских поэтов, как видно из нашего анализа, Коран был источником поэтического вдохновения. Здесь налицо традиция вовлечения в художественное произведение коранического текста, отражение коранического повествования, трансформация ряда мотивов и образов Священного Писания Ислама, своеобразие которых показано в настоящей статье. Затрагивая главные темы Корана, русские поэты ориентировались на характерные для его поэтики жанрово-стилистические особенности, использовали присущие «небесной книге» мусульман риторические обороты для усиления художественной выразительности. Проведенные нами параллели показывают, что поэты продолжают традицию освоения Корана и раскрытия его нарративного потенциала. Это позволило нам сделать вывод, что Коран является «кодом» к проанализированным стихотворениям, которые обнаруживают новые связи русской классической словесности с Кораном. Отсюда и значение этих произведений для осмысления «коранического текста» русской литературы и, следовательно, постижения духовного богатства мусульманского Востока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев П.В. Концептосфера ориентального дискурса в русской литературе первой половины XIX века: от А.С. Пушкина к Ф.М. Достоевскому. Томск: Издательство Томского университета, 2015.

2. Алексеев П.В. Мусульманский восток в русской литературе: проблемы исследования // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 6 (18). С. 45–49.

3. Алексеев П.В. Мусульманский текст русской литературы как объект структурного анализа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 6 (24): в 2 ч. Ч. 2. С. 21–24.

4. Взаимопроникновение культур: Коран в русской поэзии / авт.-сост. Ю.А. Гаврилов, А.Г. Шевченко. М.: Наука, 2006.

5. Каменева М.Б. Исламские мотивы и образы в русской литературе 20–30-х годов XIX века. Бишкек: Кыргызско-Российский Славянский университет, 2014.

6. Каганович С.Л. Диалог культур в русской художественной интерпретации Корана // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. Т. 1 (Гуманитарные науки). С. 272–275.

7. Коран / перевод смыслов и комментарии Э.Р. Кулиева. 3-е изд. М.: Умма, 2004.

8. Крачковский И.Ю. Диван Зу-р-Руммы и петроградская рукопись // Крачковский И.Ю. Избранные сочинения: в 6 т. Т. 2. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1956.

9. Меджидова Г.Э. Традиции «подражаний Корану» А.С. Пушкина в русской поэзии (опыт А.Г. Ротчева) // Научная мысль Кавказа. 2005. № 4. С. 78–82.

10. Михайлов М.Л. Собрание стихотворений. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1969. (Библиотека поэта; Большая серия).

11. Пиотровский М.Б. Коранические сказания. М.: Наука, 1991.

12. Полонский Я.П. Полное собрание стихотворений: в 5 т. Т. 1. СПб.: А.Ф. Маркс, 1896.

13. Свет Священного Корана: разъяснения и толкования. Т. 5. Санкт-Петербург: Фонд исследований исламской культуры, 2008.

14. Якубович Л. Из Ал-Корана, глава ХСІ // Атений. 1829. № 6. Ч. 2. С. 561.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Alekseyev P.V. Musul'manskiy vostok v russkoy literature: problemy issledovaniya [The Muslim East in Russian Literature: Issues of Research]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2009, no. 6 (18), pp. 45–49. (In Russian).

2. Alekseyev P.V. Musul'manskiy tekst russkoy literatury kak ob'yekt strukturnogo analiza [The Islamic Text of Russian Literature as an Object of Structural Analysis]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2013, no. 6 (24), in 2 parts, part 2, pp. 21–24. (In Russian).

3. Kaganovich S.L. Dialog kul'tur v russkoy khudozhestvennoy interpretatsii Korana [The Dialogue of Cultures in the Russian Artistic Interpretation of the Quran]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*, 2013, no. 4, vol. 1 (Gumanitarnyye nauki), pp. 272–275. (In Russian).

4. Medzhidova G.E. Traditsii “podrazhaniy Koranu” A.S. Pushkina v russkoy poezii (opyt A.G. Rotcheva) [The Traditions of “Imitations of the Quran” by A.S. Pushkin in Russian Poetry (The Experience of A.G. Rotchev)]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza*, 2005,

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Krachkovskiy I.Yu. Divan Zu-r-Rummy i petrogradskaya rukopis' [Dhū ar-Rumma's Dīwān and the Codex Petropolitanus]. Krachkovskiy I.Yu. *Izbrannyye sochineniya* [Selected Works]: in 6 vols. Vol. 2. Moscow, Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1956. (In Russian).

(Monographs)

6. Alekseyev P.V. *Kontseptosfera oriyental'nogo diskursa v russkoy literature pervoy poloviny 19 veka: ot A.S. Pushkina k F.M. Dostoyevskomu* [The Conceptual Sphere of Oriental Discourse in Russian Literature in the First Half of the 19th Century: From A.S. Pushkin to F.M. Dostoevsky]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2015. (In Russian).

7. Gavrilov Yu.A., Shevchenko A.G. (eds., comp.). *Vzaimoproniknoveniye kul'tur: Koran v russkoy poezii* [The Interpenetration of Cultures: the Quran in Russian Poetry]. Moscow, Nauka Publ., 2006. (In Russian).

8. Kameneva M.B. *Islamskiye motivy i obrazy v russkoy literature 20–30-kh godov 19 veka* [The Islamic Motifs and Images in the Russian Literature of the 1820–1830s]. Bishkek, Kyrgyz-Russian Slavic University Publ., 2014. (In Russian).

9. Piotrovskiy M.B. *Koranicheskiye skazaniya* [Quranic Legends]. Moscow, Nauka Publ., 1991. (In Russian).

10. *Svet Svyashchennogo Korana: raz'yasneniya i tolkovaniya* [The Light of the Holy Quran: Explanations and Interpretations]. St. Petersburg, Islamic Culture Research Foundation Publ., 2008. (In Russian).

МОХАММЕД Хешам Мохаммед Махмуд, Университет «Айн Шамс» (Каир, Египет).

Кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры русского языка, факультет «Аль-Альсун» (филологический). Научные интересы: русская литература XIX и XX вв.; литературная компаративистика; имагология.

E-mail: maro5@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7113-1110

Hesham Mohammed Mahmoud MOHAMMED, Ain Shams University (Cairo, Egypt).

PhD in Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of the Russian Language, Al-Alsun Faculty (philological). Research interests: Russian literature of the 19th and 20th centuries, comparative literary studies, imagology.

E-mail: maro5@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7113-1110

Рина АДЗИМА (Токио, Япония)

ОБРАЗ РУСАЛКИ-УТОПЛЕННИЦЫ В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. В данной статье рассматривается образ русалки-утопленницы в русской романтической литературе. Чтобы описать образ русалки в русском романтизме, мы сначала определили особенности образа фольклорной русалки, а потом сравнили литературную русалку с фольклорным первоисточником и проанализировали их сходства и различия. В результате сравнения и анализа образа русалки в фольклоре и литературе мы выяснили, что в каждом произведении литературная русалка имеет фольклорные отличительные особенности. Кроме того, произведения, в которых появляется русалка, делятся на два типа: в одних не изображается внутренний мир русалки, а в других показан подробно. В статье обращается особое внимание на три произведения, в которых фигурирует мотив мести – А.С. Пушкин «Русалка» (1832), О.М. Сомов «Русалка. Малороссийское предание» (1829) и Н.В. Гоголь «Майская ночь, или Утопленница» (1831). В этих трех произведениях то, что героиня бросается в воду, играет важную роль. С помощью этого мотива, заимствованного из фольклора и переосмысленного литературной традицией романтизма, девушки переходят из земного мира (мира живых) в водный (мир мертвых) и перевоплощаются в русалок. Это символизирует их освобождение от «правил». Здесь «правило» обозначает иерархию человеческих отношений. С помощью перевоплощения в русалок у девушек получается освободиться от «правил», которому они подчинялись при жизни.

Ключевые слова: русалка; русский романтизм; фольклор.

Rina AJIMA (Tokyo, Japan)

The Image of the *Rusalka*-Drowned Maiden in Russian Romantic Literature

Abstract. This article discusses the literary image of the *rusalka*-drowned maiden in the literary works of Russian Romanticism. In order to describe the image of the *rusalka* in Russian Romanticism, the author first defines the features the folklore *rusalka* image, further comparing it with the literary *rusalka* with the original source, and analyzes their similarities and differences. As a result of that procedure, it becomes evident that the literary *rusalka* has distinctive folkloric features in it. In addition, literary works where the *rusalka* appears can be divided into two types: the first one lacks the inside world of the *rusalka*, whereas the second one describes it in detail. The author of this article focuses on the following three works – A.S. Pushkin's "Rusalka" (1832), O.M. Somov's "Rusalka. The Southern Russia Legend" (1829), and N.V. Gogol's "May Night, or the Drowned Maiden" (1831), all of them having the female protagonist getting drowned. By help of this motif, borrowed from the folklore and later revisited by

Romanticists, the girls transcend from the earthly world (the world of the living) to the underwater world (the world of the dead), thus metamorphosing into the *rusalka*. That signifies their absolution from the “order” which stand here for the hierarchy of human relations. By transforming themselves into the *rusalka*, the girls make themselves free from the “order” they used to obey when they were human beings.

Key words: *rusalka*; Russian Romanticism; folklore

Русалка — один из восточнославянских мифологических персонажей, который, кажется, наиболее часто изображался в русской литературе. Начиная с первых десятилетий XIX в. и до сегодняшнего дня образ русалки активно используется в русской литературной традиции [см. Словарь-указатель... 2003, 117–124]. Можно сказать, что русалка имеет в ней привилегированное положение. В данной статье мы сконцентрируемся на образе русалки в эпоху романтизма, причем именно на русском материале.

В этот период (с 1810-х по 1830-е гг.) писатели и поэты часто изображали русалку в своих произведениях. Например, А.С. Пушкин описал ее в стихотворении «Русалка» (1819) [считается, что поэт переосмыслил так балладу «Рыбак» (1818) В.А. Жуковского, который в свою очередь переложил одноименную балладу (1778) И.В. Гете. См.: Борисова 2005, 30–31], поэме «Руслан и Людмила» (1820), «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826) и незавершенной драматической прозе «Русалка» (1829–1832). [Помимо этого, Пушкин использовал в своем творчестве и другие похожие образы и мотивы – например, изображал водную царицу в тексте «Яныш королевич» (1835) из цикла «Песни западных славян»]. М.Ю. Лермонтов тоже использовал этот образ в стихотворениях «Русалка» (1832) [уже за рамками обозначенного периода тему, связанную с русалкой, можно увидеть в его повести «Тамань» (1840) и стихотворении «Морская царевна» (1841)]. Русалки появляются также в повестях «Майская ночь, или Утопленница» (1831), «Страшная месть» (1832), «Вий» (1835) Н.В. Гоголя, в произведениях «Русалка. Малороссийское предание» (1829), «Купалов вечер» (1831) О.М. Сомова. Если рассматривать и переводы иностранной литературы, можно добавить в этот ряд немецкую повесть «Ундина» Фридриха де ла Мотт Фуке в переводе В.А. Жуковского, но в данной работе мы анализируем только образ русалки.

Прежде чем приступить к анализу этого образа в литературе, рассмотрим его основные фольклорные черты. Русалка появляется в фольклоре в обрядных песнях, быличках и бывальщинах [Померанцева 1975, 79]. В быличках и бывальщинах рассказывается о демонических существах: о духах природы (о лешем, водяном, русалках, горных духах и т.д.), о домашних духах (о домовом, ови́ннике, баннике и т.д.) и о черте [Померанцева 1975, 14]. Э.В. Померанцева описывает былички так: «своеобразие формы быличек определяется тем, что это рассказы о столкновении человека с потусторонним миром, рассказы не только о чем-то необыкновенном, но необъяснимом и страшном» [Померанцева 1975, 21–22]. Она также отмечает, что «быличка всегда носит характер свидетельского показания: рас-

сказчик либо сообщает о пережитом им самом случае, либо ссылается на авторитет того лица, от которого он об этом случае слышал» [Померанцева 1975, 22].

А на каком основании те, кто встретил это существо, считают его именно русалкой? Если обратить внимание на то, что «быличка всегда носит характер свидетельского показания», можно догадаться о том, что для идентификации требуются некоторые отличительные особенности или условия.

По народным поверьям, русалками становились заложные покойники: девушки, умершие до брака, некрещенные дети, самоубийцы, утопленницы. Русалка выглядит как женщина с длинными распущенными волосами. Представления об их внешности противоречивы. Некоторые русалки описываются как молодые красивые девушки, обнаженные или в белых одеждах, а другие – как вызывающие страх безобразные косматые бабы с отвисшей грудью. Считается, что русалки обитают в реках, прудах. Говорят также, что на Русальной неделе (или на Троицких праздниках, на Зеленых святках, в Духов день, на Ивана Купалу) они выходят из воды, появляются в лесу, поле, у воды. На суше русалки поют, водят хороводы, бегают во ржи. Они любят раскачиваться на растениях или в воде на волнах, а также расчесывать у воды свои волосы. Когда русалка встречает человека, она может зашепотать его до смерти или утопить [Зеленин 1995, 39–40, 166–171, 190–207; Славянские древности 2009, 495–500; Померанцева 1975, 70–75].

В данной работе мы называем эти элементы – происхождение, внешний вид, место обитания, сезон появления, место появления, поведение, вредоносные действия – фольклорными отличительными особенностями.

Итак, как же писатели воспринимали и переносили в литературу образ русалки, который до этого существовал в сфере устной традиции? А также чем отличается литературная русалка от фольклорной?

Отметим, что в каждом произведении литературная русалка сохраняет некоторые фольклорные отличительные особенности. Обычно в литературе описываются ее внешний вид, место появления, поведение или вредительство. Поэтому даже если не используется само название «русалка», как, например, в произведениях «Как счастлив я, когда могу покинуть...» Пушкина и «Майская ночь, или Утопленница» Гоголя, можно сказать, что изображенное существо – именно русалка. Также следует отметить, что произведения, в которых появляется такой персонаж, делятся на два типа: в одних не изображается внутренний мир русалки, а в других он представлен.

Внутренний мир русалки не показан в пушкинских произведениях «Русалка» (1819), «Руслан и Людмила» (1820), «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826), в лермонтовской повести «Тамань» (1840) и его же стихотворении «Морская царевна» (1841), в гоголевских повестях «Страшная месть» (1832) и «Вий» (1835), в повести Сомова «Купалов вечер» (1831). Пушкинские стихи «Русалка» повествуют о том, как русалка

своей соблазнительной красотой и поведением манит пожилого монаха к гибели. Монах чувствует страх, но одновременно восхищается русалкой, в конце концов он поддается искушению и тонет. В поэме «Руслан и Людмила» русалка появляется в посвящении, песнях второй и четвертой. Здесь русалка ничего не говорит. Повествователь изображает ее как опасного персонажа, который манит витязя. В стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть...» с точки зрения дворянина изображается, как он идет на встречу с русалкой, а потом, чувствуя радость от русалочьего прохладного лобзания и любовь, умирает. В повести «Тамань» из романа Лермонтова «Герой нашего времени» Печорин сравнивает девушку с русалкой либо ундиной и не отличает одну от другой. Как отмечает В.Ш. Кривонос, «своим видом (прежде всего распущенными косами) девушка и в самом деле напоминает русалку. Подобно ундине, она действительно завлекает героя пением и обворожительной внешностью. <...> В свою очередь девушка, разыграв перед Печориным представление, будто влюблена в него (мнимая влюбленность – такова используемая ею в игре с героем сюжетная маска), назначает ему встречу ночью на берегу, чтобы попытаться, как и подобает русалке, склонной к вредоносным действиям, утопить его» [Кривонос 2019, 42]. Можно сказать, что, помимо песен, кокетливость девушки, хитрость, заманивание героя к гибели также совпадают с атрибутами водной девицы – русалки или ундины. Эта повесть написана в виде записок, следовательно все события и девушка (русалка-ундина) показываются только с точки зрения героя-рассказчика. При этом морская царевна в одноименном стихотворении описывается с точки зрения повествователя. Внешне морская царевна совсем не похожа на русалку: у нее коса, зеленый хвост, покрытый змеиной чешуей. Ее общность с русалкой ограничивается лишь появлением из воды и женским полом. Героиня, морское чудо, манит царевича, но он не гибнет, а страшится ее. В повести «Страшная месть» из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя рассказчик изображает русалку как страшное, опасное для человека существо. В повести «Вий» из «Миргорода» Хома видит русалку, когда летит с ведьмой на спине. Здесь русалке дан подчеркнuto женственный эротический образ. Приводя пример Хомя Брута, В.Ш. Кривонос полагает, что женские черты подобных «красавиц» не даром внушают мужским персонажам чувство опасности и действуют на них разрушительно. Исследователь продолжает: «магически вызывая темное эротическое влечение, гоголевские женщины, если сами не являются нечистой силой, то обнаруживают явную или подразумеваемую связь с нечистой силой» [Кривонос 2006, 201–202]. В.Ш. Кривонос говорит именно о ведьмах, но можно включить в этот ряд также гоголевских русалок в повестях «Страшная месть» и «Вий». В рассказе «Купалов вечер» Сомова нам показаны мысли и эмоции только Кончислава, но не русалки Услады. До того, как Услава показала свою сущность, она была белокожей очаровательной красавицей. После того, как герой заметил, что она является русалкой, героиня изображается как злая и страшная, к тому же автор приписывает ей внешние черты, которые на-

поминают характерные для этого образа.

Между образами русалки в вышеприведенных произведениях есть некоторая общность. Русалка появляется в облике красивой, очаровательной девушки. Ее образ – эротический, опасный, вредоносный или страшный. Своей красотой она манит человека (мужчину) к гибели. По Е.Е. Левкиевской, «в народной традиции чрезвычайно слабо проявляется любовная сюжетная линия, которую так любят эксплуатировать писатели и поэты-романтики: русалки почти не занимаются соблазнением мужчин. Редкие тексты, в которых русалка все-таки соблазняет земного мужчину, как подозревает целый ряд фольклористов, спровоцированы именно книжностью, знанием литературных текстов, а не собственно народной традицией» [Левкиевская]. Можно сказать, что соблазнение мужчины русалкой является одной из романтических литературных черт. К тому же, происхождение русалки в произведениях такого типа покрыто тайной. Встреча с русалкой, ее внешний вид и поведение описываются исключительно с человеческой (обычно мужской) точки зрения.

Но есть произведения, в которых, наоборот, изображается эмоциональная сторона и личность русалки: таковы драматическая проза Пушкина «Русалка» (1832), стихотворение Лермонтова «Русалка» (1832), повесть Сомова «Русалка. Малороссийское предание» (1829) и повесть Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» (1831) из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». В лермонтовском стихотворении «Русалка» повествователь рассказывает, что он смотрел, как русалка плавает по реке под лунными лучами, и слышал, как она поет песню о любви. Если мы считаем это стихотворение рассказом с точки зрения свидетеля, можно сказать, что оно носит характер былички и при этом читатель играет роль слушателя. За исключением «Русалки» Лермонтова, в остальных трех произведениях – драматической прозе Пушкина «Русалка», повести Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» и Сомова «Русалка. Малороссийское предание» – намного подробнее и глубже описывается внутренний мир русалки, ее эмоции и мысли.

Следует отметить, что между этими тремя произведениями есть связь, общий сюжет: девушка, ставшая русалкой, мстит тому, кто мучил ее, когда она была жива. Хотя пушкинская драма «Русалка» не закончена, понятно, что в ней Дочь Мельника попытается отомстить Князю, который обольстил ее. [Установлены варианты продолжения и окончания этой драмы Д.П. Зуевым, А.Ф. Вельтманом, А. Крутогоровым (Антоном Штукенбергом), А.Ф. Богдановым, В. Набоковым, В. Рецепттером. см.: Пушкин плюс... 2008, 70–220, 357–382, 415]. В повести Сомова «Русалка. Малороссийское предание» Горпинка, дочь лесничего, мстит Казимиру, молодому польскому пану. В гоголевской повести «Майская ночь, или Утопленница» панночка, дочка сотника, карает мачеху-ведьму. Заметно, что между Дочерью Мельника и Князем существуют социально-классовые различия; между Горпинкой и Казимиром тоже возникает социальный конфликт, а между панночкой и мачехой-ведьмой есть иерархическое неравенство.

Помимо этого, во всех трех произведениях изображается жизнь девушек до того, как они стали русалками, а также описываются причины их самоубийства. Кроме того, показывается и то, как они совершают свою месть. Так мы узнаем, что личности героинь сохраняются после перевоплощений в русалок.

Писатели-романтики концентрируют свое внимание на одном, главном образе девушки, и с ее точки зрения описывается то, что происходило с ней при жизни и после смерти. Отметим также, что лишь перевоплотившись в русалок, подобные героини начинают мстить тем, кто мучил их при жизни.

Почему же после смерти, став русалкой, девушка впервые получает возможность отомстить? В книжной традиции, как и в народных поверьях, девушка бросается в воду и превращается в русалку. Этот процесс, как мы считаем, в литературном творчестве играет роль катализатора мести. Чтобы провести анализ этого процесса, обратим внимание на функцию мотива самоубийства или прыжка в воду.

Сначала рассмотрим образ пушкинской русалки в одноименной драматической прозе Пушкина, фокусируясь на Дочери Мельника, ставшей русалкой.

Как уже было отмечено, между Дочерью Мельника и Князем есть бинарное противопоставление в социальной иерархии, но после самоубийства Дочь Мельника становится Царицей русалок и ее классовая принадлежность кардинально меняется. Здесь, особенно концентрируясь на Дочери Мельника, русалке и водном мире, последуем анализу Карлы Соливетти, которая исследовала разные бинарные противопоставления и их перевоорачивание в драме «Русалка».

К. Соливетти обращает внимание на код языка: язык природы (язык чувств, прямой) и язык культуры (риторический, непрямой, выражающий социальную иерархию) [Соливетти 2005, 22]. Как пишет исследовательница, «поначалу Дочь Мельника говорит только на языке чувств и часто обращается к лексике, относящейся к миру природы. <...> Князь же, напротив, почти всегда говорит на языке культуры» [Соливетти 2005, 22].

К. Соливетти отмечает «переворот» в водном мире: «в значимой инверсии, реализующийся в мире русалок – мире “наоборот”, где смерть становится жизнью, бедная Дочь Мельника превращается в Царицу, отдавая предпочтение языку мира Князя» [Соливетти 2005, 30]. Согласно наблюдениям ученого, «в речах Дочери Мельника сначала преобладает язык природы, все больше смешивающийся к языку культуры, параллельно с осознанием ею разницы ее социального кода и кода Князя. Ее самоубийство завершает “переворот”: она превращается в Царицу русалок» [Соливетти 2005, 36–37]. Как указала К. Соливетти, мир русалок, другими словами, водный мир является миром «наоборот», однако она не затрагивала вопрос о том, почему самоубийство Дочери Мельника завершает «переворот». Это наблюдение важно для анализа функций самоубийства и прыжка в воду, потому что здесь четко видно русское фольклорное мировоззрение.

Чтобы выявить ценность приведенного замечания, воспользуемся статьей Н.И. Толстого в качестве примера.

Н.И. Толстой объясняет, что «переход покойника в другой мир обозначается действием переворачивания самого покойника или предметов. При этом под переворачиванием имеются в виду разного рода пространственные обращения: как по вертикали (сверху вниз, с ног на голову, вверх дном и т.п.), так и по горизонтали (справа налево, с запада на восток и т.п.) или по линии внутри-снаружи (выворачивание наизнанку)» [Толстой 1995, 213]. Ученый подтверждает: «вообще переворачивание предмета (тела) есть действие, включающееся в более широкую семантическую и семиотическую сферу действий преобразования, превращения, метаморфозы, принятия иного обличья, перехода из одного состояния в другое, наконец, в сферу общения “этого света” с “тем светом”» [Толстой 1995, 221].

По утверждению Толстого, переворачивание затрагивает два симметричных элемента и дает возможность перехода в иной мир. Если сопоставить это с фольклорным мышлением, можно считать «бросание в воду» в драме «Русалка» одним из видов переворачивания, которое помогает проникнуть в другую реальность. С помощью «бросания в воду» Дочь Мельника может «перейти» из живого мира в мертвый и «превратиться» из бедной девушки в Царицу русалок.

В драме «Русалка» мы ощущаем фольклорный фон благодаря внешнему виду, поведению, месту обитания русалок, но вместе с тем с неподдельной яркостью изображаются эмоции, внутренний мир русалки как вполне конкретной женщины, противодействие социальному либо классовому неравенству.

Также детально представлена сама ситуация самоубийства, чего нет в фольклоре. Дочь Мельника в гневе на Князя, изменившего ей, кончает с собой. Став русалкой, она семь лет ненавидит Князя. Ее эмоции меняются от горя к гневу, и наконец Царица русалок страстно устремляется к мести. Хотя Князь считает ее «несчастной» или «бедной», она сама никогда не называет себя так. Здесь мы замечаем проявление самосознания Дочери Мельника, ставшей Царицей русалок.

Посмотрим, можно ли обнаружить фольклорные аллюзии, связанные с переворачиванием, в повестях Сомова и Гоголя.

В повести Сомова «Русалка. Малороссийское предание» не рассказывается, как погибла Горпинка, и не описывается сам момент мести, но можно догадаться, что она бросилась в воду, перевоплотилась в русалку и защеконала Казимира до смерти, т.е. отомстила ему.

В примечаниях говорится: «простой народ в Малороссии думает, что русалки суть утопленницы и удавленницы, произвольно лишившие себя жизни. Они говорят, что у русалок зеленые волосы, другие просто наряжают их в больше зеленые венки. Сочинитель принял последнее из сих поверий, а для отличия русалок, одних из них покрыл венками из осоки, других – венками из древесных ветвей. Разумеется, что первые из них утопленницы, а вторые – удавленницы» [Сомов 1991, 124].

Горпинка носит зеленый венок из осоки – это дает нам понять, что она утопленница. Здесь тоже можно считать «бросание в воду» одним из видов переворачивания, которое позволяет переходить в иной мир и превращаться в русалку. В повести есть намеки на то, что Горпинка бросилась в Днепр.

Ставшая русалкой героиня понимает водный мир и земной мир совсем наоборот:

«<...> Брось напрасный страх и опустишь к нам на дно Днепра. Там весело! там легко! там все молодеют и становятся так же резвы, как струйки водяные, так же игривы и беззаботны, как молодые рыбки. У нас и солнышко сияет ярче, у нас и утренний ветерок дышит привольнее. Что в вашей земле? Здесь во всем нужды: то голод, то холод; там мы не знаем никаких нужд, всем довольны, плещемся водой, играем радугой, ищем по дну драгоценностей и ими утешаемся. Зимой нам тепло под льдом как под шубой; а летом, в ясные ночи, мы выходим греться на лучах месяца, резвимся, веселимся и для забавы часто шутим над живыми. Что в том беды, если мы подчас щекочем их или уносим на дно реки? разве им от того хуже? Они становятся так же легки и свободны, как и мы сами... <...>» [Сомов 1991, 121].

Как хорошо выражено в речах Горпинки, земной и водный мир находятся в отношениях бинарного противопоставления. Земной мир с ее точки зрения предстает отрицательным, а водный мир положительным или идеальным. Это значит, что водный мир по сравнению с земным миром представляет собой мир «наоборот». Помимо того, героиня также не считает себя «бедной» или «несчастной», как полагают другие персонажи.

В повести Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» панночка бросилась в пруд и стала утопленницей, причем главой русалок. «Майская ночь, или Утопленница» отличается от других двух произведений, в которых тоже есть мотив мести, тем, что в ней социальный статус панночки-русалки не переворачивается, как в случае с Дочерью Мельника – Царицей русалок, а водный и земной мир не находятся в отношениях симметрии, как в повести «Русалка. Малороссийское предание». Однако при жизни панночка во всем слушается отца и не делает мачехе ничего плохого — только после перевоплощения в русалку она решительно мстит мачехе. Левко и повествователь считают панночку-русалку «несчастной» или «бедной», и она тоже в своих словах, обращенных к Левко, выражает свое несчастье и страдание. Из ее эмоциональной речи мы узнаем, что панночка-русалка страстно стремится отомстить мачехе-ведьме.

При жизни у панночки был конфликт с мачехой в семейной вертикальной иерархии. Панночке нельзя было сопротивляться мачехе, занимающей более влиятельную позицию в семье, но с помощью прыжка в воду панночка, став главой русалок, «перешла» из состояния, в котором нельзя сопротивляться, в противоположное.

Следовательно, женщины в вышеупомянутых литературных сюжетах

мести сами выбрали самоубийство путем «бросания в воду» и перешли из земного мира (мира живых) в водный (мир мертвых), перевоплотившись в русалок. Можно также отметить, что самоубийство является символическим поведением, которое обозначает противодействие «правилу» этого мира. Здесь «правило» обозначает иерархию человеческих отношений. Когда девушки жили на земле, они подчинялись «правилу», а после «реинкарнации» в русалок им больше не надо подчиняться и можно мстить. С помощью этого получается освободиться от «правил», которому они подчинялись при жизни.

Как пишет Ю.В. Манн, «основа романтизма – идея личности. Романтическая личность – это идея единственного важного, ценного и реального, находимого романтиками в интроспекции, в индивидуальном самоощущении, в переживании своей души, как целого мира и всего мира» [Манн 2001, 342–343]. Так, в драме «Русалка», повестях «Русалка. Малороссийское предание» и «Майская ночь или Утопленница» авторы создали образ русалки, обладающей личностью. Кроме того, русские романтики придавали большое значение эмоциям, мыслям героини. В отличие от произведений, в которых не изображается внутренний мир русалки, там, где имеется сюжет мести, взгляд на русалку переходит от мужского к женскому – к точке зрения самой русалки. В таких произведениях показываются эмоции и мысли каждой героини – как романтические черты. В рассмотренных трех произведениях особенно заметны индивидуальность и личность каждой русалки, которые к тому же освобождаются от «правил». Также следует отметить, что в произведениях, где авторы особенно подробно изображали внутренний мир русалки и эмоциональную сторону, они представляли героиню не только как фольклорную русалку, но и как женщину, которой была дана новая свободная жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о русалке (источники, творческая эволюция, поэтика): дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Великий Новгород, 2005.
2. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. М.: Белый город, 2014.
3. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: умершие естественной смертью и русалки. М.: Индрик, 1995.
4. Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: пространство смысла. Самара: Самарский государственный педагогический университет, 2006.
5. Кривонос В.Ш. «Тамань» Лермонтова: пространство, персонажи, сюжет // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. Вып. 1. С. 40–44. DOI: 10.18500/1817-7115-2019-19-1-40-44
6. Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и драмы. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1989. (Библиотека поэта. Большая серия).
7. Левкиевская Е. Какими были русские русалки // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/129> (дата обращения 09. 09. 2020).

8. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма. М.: Аспект-Пресс, 2001.
9. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975.
10. Померанцева Э.В. О русском фольклоре. М.: Наука, 1977.
11. Пушкин А.С. Песни западных славян. СПб.: Изд. В.В. Комарова, 1899.
12. Пушкин А.С. Драматические произведения. Проза. М.: Художественная литература, 1981.
13. Пушкин А.С. Сказки А.С. Пушкина. М.: Олма Медиа Групп, 2015.
14. Пушкин А.С. Час невинного досуга. СПб.: Азбука-Классика, 2015.
15. Пушкин плюс...: незаконченные произведения А.С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX-XX вв. / сост., публ., коммент., послесл., библиогр. Е.В. Абрамовских. М.: РГГУ, 2008.
16. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009.
17. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы / отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2003.
18. Соливетти К. Природа, культура и судьба в «Русалке» Пушкина // Автор и его зеркало. СПб.: Алетейя, 2005. С. 13–62.
19. Сомов О.М. Купалов вечер: избранные произведения. Киев: Дніпро, 1991.
20. Толстой Н.И. Переворачивание предметов в славянском погребальном обряде // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 213–222.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Krivonos V.Sh. "Taman" Lermontova: prostranstvo, personazhi, syuzhet [Lermontov's Taman: Space, Characters, Plot]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya*. Series: Filologiya. Zhurnalistika [Philology. Journalism], 2019, vol. 19, issue 1, pp. 40–44, doi: 10.18500/1817-7115-2019-19-1-40-44. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Tolstoy N.A. Perevopachivanie predmetov v slavyanskom pogrebal'nom obryade [The Transformation of Objects in the Slavic Funeral Rites]. *Yazyk i narodnaya kul'tura. Ocherki po slavyanskoy mifologii i etnolingvistike* [Language and Popular Culture. Essays on Slavic Mythology and Ethnolinguistics]. Moscow, Indrik Publ., 1995, pp. 213–222. (in Russian).
2. Solivetti C. Priroda, kul'tura i sud'ba v "Rusalka" Pushkina [The Nature, Culture and Fate in Pushkin's "Rusalka"]. Solivetti C. *Avtor i ego zerkalo* [The Author and his Mirrors]. Saint-Petersburg, Aleteyia Publ., 2005, pp.13–62. (In Russian).

(Monographs)

3. Abramovskikh E.V. (ed.). *Pushkin plus...: nezakonchennyye proizvedeniya*

A.S. Pushkina v prodolzheniyakh tvorcheskikh chitateley 19–20 vv. [Pushkin plus...: A.S. Pushkin's Unfinished Works Continued by the Creative Readers in the 19th and 20th Centuries]. Moscow, RSUH Publ., 2008. (In Russian).

4. Krivonos V. Sh. *Povesti Gogolya: prostranstvo smysla* [Gogol's Stories: the Space of Meaning]. Samara, Samara State Pedagogical University Publ., 2006. (in Russian).

5. Mann Yu.V. *Russkaya literatura 19 veka: Epokha romantizma* [The Russian Literature of the 19th Century: The Age of Romanticism]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 2001. (In Russian).

6. Pomerantseva E.V. *Mifologicheskie personazhi v russkom fol'klore* [The Mythological Characters in Russian Folklore]. Moscow, Nauka Publ., 1975. (In Russian).

7. Pomerantseva E.V. *O russkom fol'klore* [About Russian Folklore]. Moscow, Nauka Publ., 1977. (In Russian).

8. Zelenin D.K. *Izbrannyye trudy. Ocherki russkoy mifologii: umershiye neyestestvennoy smert'yu i rusalki* [Selected Works. Essays on Russian Mythology: People Who Died of Unnatural Causes and Mermaids]. Moscow, Indrik Publ., 1995. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Borisova N.A. *Liricheskaya drama A.S. Pushkina o rusalke (istochniki, tvorcheskaya evolyutsiya, poetika)* [A.S. Pushkin's Lyric Drama about Rusalka (Sources, Creative Evolution, Poetics)]. PhD Thesis. Velikiy Novgorod, 2005. (In Russian).

(Electronic Resources)

10. Levkievskaya E. Kakimi byli russkie rusalki [What Were the Russian Mermaids Like?]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/129> (accessed 09.09.2020). (In Russian).

АДЗИМА Рина, Токийский университет международных исследований.

Магистр литературы, соискатель степени кандидата филологических наук на отделении языка и культуры. Научные интересы: русская литература XIX–XX вв., русский фольклор.

E-mail: rina.adzima@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2209-6088

Rina AJIMA, Tokyo University of Foreign Studies.

Master of Literature, postgraduate student at the Department of Language and Culture Studies. Research interests: Russian literature of the 19th and 20th centuries, Russian folklore.

E-mail: rina.adzima@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2209-6088

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00011

С.М. Пронченко (Новозыбков, Брянская область)

ПОЭТОНИМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА ГРАФА А.К. ТОЛСТОГО «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ»

Аннотация. В статье имена собственные, функционирующие в художественном тексте – историческом романе Алексея Константиновича Толстого (1817–1875) «Князь Серебряный» (конец 1840-х – 1861), – рассмотрены с учетом традиций и новаций литературной ономастики: системного подхода к языку художественного произведения и современных тенденций в поэтонимологии. В работе раскрываются результаты изучения функционирования поэтонимов с точки зрения парадигматической составляющей системного подхода. В частности, выявлен и систематизирован полный состав ономастического пространства романа с частотной характеристикой каждого элемента; массив собственных имен описан типологически; учтены все способы номинации одного референта; поэтонимы рассмотрены с учетом их роли в развитии сюжета романа, семантической композиции, цельности и связности художественного текста. В статье применяется отражающая современные тенденции ономастическая терминология, подчеркивающая омонимичность реальных имен и имен художественного текста. В результате получены новые данные о специфике поэтонимосферы романа «Князь Серебряный», которая никогда ранее не изучалась.

Ключевые слова: А.К. Толстой; роман «Князь Серебряный»; филология имени; семантическая аура имени; поэтонимология; поэтонимы; системный подход; парадигматический аспект.

S.M. Pronchenko (Novozybkov, Bryansk Region)

Poetonyms in the Art System Historical Novel by Count A.K. Tolstoy “Prince Serebryany”

Abstract. In the article proper names, functioning in the artistic text – the historical novel Alexey Konstantinovich Tolstoy (1817–1875) “Prince Serebryany” (late 1840s – 1861) – are considered taking into account the traditions and innovations of literary onomastics: the systemic approach to the language of the artistic work and modern trends in poetology. The work reveals the results of the study of the functioning of poetonyms from the point of view of the paradigm component of the system approach. In particular, the full composition of the onomastic space of the novel with the frequency characteristic of each element has been identified and systematized; An array of own names is described typologically; All methods of nomination of one instructor are taken into account; Poetry are considered taking into account their role in the development of the novel plot, semantic composition, integrity and connectivity of the artistic text. The article uses onomastic terminology reflecting modern trends, emphasizing the omonymicity of real and artistic

text names. As a result, new data were obtained on the specificity of the poetry of the novel “Prince Serebryany”, which had never been studied before.

Key words: A.K. Tolstoy; the novel “Prince Serebryany”; philology of the name; semantic aura of the name; poetonymology; poetonyms; system approach; paradigmatic aspect.

В работе поэтонимы проанализированы посредством системного подхода к изучению поэтического языка (концепции Ю.Н. Тынянова, В.В. Виноградова, А.М. Пешковского, Б.А. Ларина, Л.В. Щербы) и современных достижений в поэтонимологии, положения которой разрабатываются (-лись) исследователями Донецкой ономастической школы (Е.С. Отиным, В.М. Калинин, М.В. Буевской, Н.В. Усовой, К.С. Федотовой и др.). Изыскания отдельных ученых (В.Н. Топорова, Т.М. Николаевой, Н.В. Васильевой, О.И. Фояковой, Г.Ф. Ковалева, А.Ф. Рогалева и др.) также вписываются в русло науки о собственных именах художественного текста. Термины *поэтонимология*, *поэтоним*, *поэтонимогенез*, *поэтонимосфера*, *поэтонимография* введены В.М. Калинин. В концепции филологии имени ученого обращают на себя внимание положения, являющиеся теоретическим фундаментом данной работы. *Поэтонимы* (термин образован от слов «поэтика» и «оним»; поэтика онима подразумевает изучение «принципов отбора и правил создания имен собственных», «закономерностей их функционирования в художественных текстах» [Рогалев 2007, 9]) – это «существующие в творческом сознании автора и рождающиеся в воспринимающем сознании читателей идеальные образы вымышленных или реальных объектов», находящиеся в художественном произведении «в обстановке вымысла и игры» [Калинкин 2018, 70]. Все их референты «произведены Словом» [Калинкин 2016 а, 22] и представляют собой «словесно выраженное представление о создаваемом или используемом <...> образе» [Калинкин 2016 б, 244; курсив автора. – С.П.]; они омонимичны реальным именам [Калинкин 2019, 84]; «восприятие персонажа – исторической личности (и его имени) – в художественном произведении осложнено и изменено преобразующим воздействием творящего сознания» [Калинкин 2017, 10]. В смысловую сферу поэтонимов можно проникнуть только посредством контекста [Калинкин 2017, 11]; они «отличаются принципиальной динамичностью содержания, неустойчивостью относительно принадлежности к собственным именам или апелляциям» [Калинкин 2016 а, 22], способны «проникаться вторичным, дополнительным понятийным содержанием», становясь «экспрессивно-оценочными заместителями имен нарицательных» [Отин 2006, 11].

Семантическую ауру поэтонимов возможно раскрыть наиболее полно, изучая их как систему, т.е. как поэтонимосферу, в которой на первый план выдвигаются «интегрированные цепи-связи и отношения, которые представляют собой результат синергии семантики фрагментов контекста с поэтонимами или их группами, а также конгенерации поэтики

соответствующих элементов художественного целого» [Буевская 2012, 251]. Ведь имя собственное «может намекать, “кивать” (термин В.Н. Топорова) на сходные или ассоциативные имена в других текстах, или на реальных актантах», «давать читателю “ключи” и для отсылки к персонажам в других текстах», «перекликаться и создавать дополнительную смысловую ауру героев», «“кивать” и на неназываемых в данном тексте персонажей» [Николаева 2007, 10–11]. Кроме того, «системность имен обусловлена временем, отраженным в произведении», и «временем, в котором автор писал данное произведение, даже если автор пишет о другой эпохе; хронотопность имени персонажа может быть выражена даже подтекстом имени, связанного с литературно-общественной полемикой определенного времени...» [Ковалев 2018, 192].

Системный подход к рассмотрению поэтонимов предполагает изучение двух аспектов – парадигматического и синтагматического. В данной работе рассматривается парадигматический аспект, включающий изучение употребления имен по ряду направлений [Фонякова 1990, 38–56].

1. По специфике референтивного значения в романе «Князь Серебряный» выделяются следующие ономастические классы и подклассы (их названия и определения приводятся в соответствии с «Кратким словарем терминов и понятий поэтонимологии», размещенным в «Приложении» к кандидатской диссертации К.С. Федотовой [Федотова 2018, 227–232]):

1) агниопоэтонимы (имена святых): *Алексей божий человек* (христианский святой, аскет); *Василий Великий*; *Вася* (Василий Блаженный); *Григорий Назианзин*; *Демьян* (святой, врачеватель и чудотворец); *Егорий Храбрый* (народное название Георгия Победоносца); *Иван Богослов*; *Иоанн Златоуст*; *Трифон 1* (цифровые индексы разграничивают омонимичные поэтонимы) (Трифон Апамейский, христианский мученик); *Филипп* (святой старец) и др.;

2) антропоэтонимы (имена, отчества, фамилии людей): *Адашев*; *Басмановы*; *Бельские*; *Болховской*; *Борис Годунов*; *Ванюха Перстень* и *Иван Кольцо*; *Василий Грязной*; *Воротынские*; *Вяземский*; *Данило Кот*; *Девлет-Мурза*; *Дружина Андреевич Морозов*; *Дуняша*; *Елена Глинская*; *Елена Дмитриевна*; *Ермак Тимофеев*; *Максим Скуратов*; *Малюта Григорий Лукьянович Скуратов-Бельский*; *Трифон 2* (рядовой, державший царского кречета Адрагана) и *Тришка*; *Хабар Симский* и др.;

3) библиопоэтонимы (имена библейских персонажей): *Авраам*; *Адамий*; *Иосиф Прекрасный*; *Ирод* и *Саул* (= Иван Грозный; так его называет блаженный Василий); *Рахиль*;

4) зоопоэтонимы (клички животных, птиц): *Адраган* (кличка кречета Ивана Грозного); *Андрас* (кличка сокола); *Арбас* (кличка сокола); *Астрец* (кличка сокола); *Бедрай* (кличка сибирской челиги); *Буян* (кличка собаки Максима Скуратова); *Галка* (кличка лошади Михеича, стремянного князя Серебряного) и др.;

5) идеопоэтонимы (названия явлений духовной культуры): *Голубиная книга*; «*Отче наши*»; *Писание* (Священное писание); *судебник Владимира*

Гусева и др.;

6) мифопоэтонимы (имена персонажей и волшебных предметов из мифов и сказок, имена божеств любого пантеона): *Акундин*, *Акундин-молодец* и *Акундин Акундинович*; *Акундин Пулятич*; *Алатырь-камень*; *Алеша Попович*; *Баба-яга*; *Далмат* (сказочный царь); *Добрыня Никитич*; *Естрафиль-птица* и *Естрафиль*; *Ёриш Еришович* (персонаж русской народной сказки); *Замятня Пулятич*; *Змий Горыныч*; *Илья Муромец*; *Полкан* (пес-богатырь, персонаж русских народных сказок и былин) и др.;

7) топоэтонимы (имена местностей): **а) гидроэтонимы** (имена водных объектов): *гелоэтонимы* (имена болот): *Поганая Лужа* (болото возле Александровой слободы); *пелагоэтонимы* (имена морей, заливов): *Студеное море* (Белое море); *Хвальнское море* (Каспийское море); *потамоэтонимы* (имена рек, каналов): *Волхв*; *матушка-Волга*, *Волга*, *Волга-матушка*; *Дон*; *Ердань-река*; *Иртыш*; *Кама*; *Москва-река*; *Неглинная*; *Обь*; *Ока-река* и *Ока*; *Свияга*; *Чусовая*; *Яуза*; **б) дремоэтонимы** (названия леса, бора, рощи): *Брянский лес*; **в) дромоэтонимы** (имена любых путей сообщения): *Владимирская дорога* и *Владимирская*; *Дорогомилловская дорога*; *Муромская* (дорога); *Рязанская дорога* и *Рязанская*; **г) ойкоэтонимы** (имена поселений): *астипоэтонимы* (имена городов): *Астрахань*; *Большая* (Соль); *Володимир*; *Вильно*; *Ерусалим-город*; *Жиздра*; *Казань* и *Казань-город*; *Калуга*; *Киев*; *Коломна*; *Суздаль*; *Тула* и др.; *комоэтонимы* (имена сёл): *Александрова слобода* и *Слобода*; *Богородицкое* (село); *Дорогомилловская слобода* и *Дорогомилловица* и др.; **д) ороэтонимы** (имена долин, гор, пиков, хребтов, полей): *Каменный Пояс* и *горы Уральские*; *Лысая гора*; *Фавор-гора*; **е) урбаноэтонимы** (имена внутригородских объектов): *агоропоэтонимы* (имена площадей, рынков): *Красная площадь* (в Александровой слободе); *Троицкая площадь*; *годоэтонимы* (имена проспектов, улиц, линий, бульваров, набережных): *Арбат*; *хороэтонимы* (имена частей городов, территорий, областей, районов, низменностей, возвышенностей, пустынь): *Англия*; *Астраханское* (царство); *Балчуг* (историческая местность в Москве); *Бутырская* (застава); *Иверские ворота* (ворота Китайгородской стены); *Китай-город*; *Красное крыльцо*; *Кремль* (в Москве); *Крым*; *Лобное место*; *Русь*, *Свято-Русь-земля* и *Русская земля*; *Соловки*; *Украина*; *Югорская земля* и др.; **з) экклезиопоэтонимы** (имена мест обрядов, поклонений, церквей, соборов, часовен): (собор) *Василия Блаженного*, *храм Покрова богородицы* и *церковь Василия Блаженного*; *Троицкая лавра*, *Лавра* и *Троицко-Сергиевская лавра*; *церковь Трифона Непрудного* и др.;

8) хрематопоэтонимы (имена предметов материальной культуры): *Мономахова шапка*;

9) хроноэтонимы (имена отрезков времени): *взятие Казани* (завоевательный поход Ивана Грозного 1552 г.);

10) зортоэтонимы (названия праздников): *Аграфена Купальница*; *Ивана Купала*, *Иван Купала* и *Иванов день*; *Петров пост*; *светлое Христово воскресенье*;

11) эргопоэтонимы (имена деловых объединений людей): *Дума*.

В романе мало употребительны ономастические перифразы и контекстуальные субституты (заместители). Зафиксированы **3** ономастических перифразы: *старый ворон* (= Дружина Андреевич Морозов), *Белый царь* (= Иван Грозный), *князь Сибирский* (= Ермак) и **2** субститута, выступающие в качестве языковых средств вторичной номинации: *Ирод* и *Саул* (= Иван Грозный, мучитель и изверг, так называет царя Василий Блаженный).

II. Частотность употребления. В романе «Князь Серебряный» зафиксировано **4 020** имяупотреблений. Поэтонимы характеризуются следующей частотностью: *Серебряный* (князь Никита Серебряный) (**368**) (цифра в скобках указывает на количество раз употребления поэтонима); *Иоанн* (Иван Грозный, русский царь) (**265**); *Морозов* (Дружина Андреевич Морозов, московский боярин) (**212**); *Малюта* (Малюта Скуратов, опричник) (**186**); *Вяземский* (Афанасий Иванович Вяземский, опричник) (**174**); *Максим* (Максим Скуратов, сын Малюты Скуратова) (**156**); *Перстень* (Ванюха Перстень, атаман разбойников) (**154**); *Елена* (Елена Дмитриевна Морозова, супруга Дружины Андреевича) (**153**); *Басманов* (Федор Алексеевич Басманов, опричник) (**113**); *Слобода* (Александровская слобода, резиденция Ивана Грозного, центр опричнины) (**110**); *Михеич* (стремянный князя Никиты Серебряного) (**109**); *Годунов* (Борис Федорович Годунов, боярин, русский царь) (**91**); *Митька* (богатырь-разбойник) (**89**); *Москва* (**87**); *Иван Васильевич* (Иван Грозный, русский царь) (**76**); *Никита Романыч* (князь Никита Серебряный) (**76**); *Хомяк* (стремянный Малюты Скуратова) (**74**); *Кориун* (старый разбойник) (**66**); *Никита Романович* (князь Никита Серебряный) (**60**); *Русь* (**48**); *Елена Дмитриевна* (Елена Дмитриевна Морозова, супруга Дружины Андреевича) (**29**); *Дружина Андреевич* (Дружина Андреевич Морозов, московский боярин) (**28**) и др. В романе зафиксирован **1** поэтоним, связанный с Брянским краем, – это дримопоэтоним *Брянский лес* (**1**).

III. По способу художественной номинации в романе А.К. Толстого выделяются *узальные* поэтонимы: *Александрова слобода*, *Медведевка*, *Михеич*, *Москва*, *Никита Романович Серебряный*, *Русь* и др. *Окказиональных* поэтонимов не выявлено.

IV. По соотношению с национальным именем выделяются имена *реальные* и *вымышленные*. К реальным относятся такие онимы романа, которые употребляются в настоящее время или бытовали во времена существования Московского государства эпохи Ивана Грозного. Последние брались Толстым из исторических, этнографических и фольклорных источников: «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, «Судебника» (1497) В. Гусева, «Быта русского народа» (1848) А.В. Терещенко, «Песен русского народа» (1838–1839) И.П. Сахарова и др.: *Афанасий Иванович Вяземский*, *Годунов*, *Ермак*, *Жигимонт*, *Иван Васильевич*, *Курбский*, *Ливония*, *Малюта Скуратов*, *Репнин*, *Хабар Симский* и др. К вымышленным – имена, у которых нет соответствий в реальности или в прошлом:

Дружина Андреевич Морозов, *Максим Скуратов*, *Никита Романович Серебряный*, имя разбойника из шайки Ванюхи Перстня *Хлопко* (однако онимы *Морозов*, *Серебряный*, *Хлопко* встречаются в исторических источниках, с которыми работал Толстой).

V. По способу преобразования формы выделяются *модельные* и *внемодельные* имена. Формы имен, относящихся к первой группе, соответствуют типовым моделям. Таких имен в структуре романа А.К. Толстого большинство. Это **1)** одно-, дву-, трехчленные поэтонимы: *Волга*, *Елена Глинская*, *Никита Романович Серебряный* и др.; **2)** поэтонимы, построенные по моделям «собственное одушевленное имя существительное + нарицательное имя существительное»; «собственное неодушевленное имя существительное + нарицательное имя существительное»; «нарицательное имя существительное + собственное неодушевленное имя существительное»: *Акундин-молодец*, *Василей-царь*, *Володимер-царь Володимерыч*, *Естрафиль-птица*, *Индра-зверь*, *Исай-царь*, *Кит-рыба*, *Малюта-злодей*, *Пантелей-государь*; *Алатырь-камень*, *Волга-матушка*, *Ердань-река*, *Кипарис-дерево*, *Ока-река*, *Плакун-трава*, *Фавор-гора*; *матушка-Волга* и др.; **3)** генитивные поэтонимы, построенные по модели «имя существительное + имя существительное в родительном падеже»: *взятие Казани*, *монастырь святого Иосифа Волоцкого*, *судебник Владимира Гусева*, *храм Покрова богородицы*, *церковь Василия Блаженного*, *церковь Трифона Напрудного*.

Для романа «Князь Серебряный» характерны следующие виды преобразования поэтонимов: **а)** имена, взятые из реального именника эпохи Московского государства периода опричнины: *Адашев*, *Красное крыльцо*, *Литва*, *Лобное место*, *Оболенский-Овчина*, *Сильвестр* и многие другие; **б)** общеупотребительные имена, перенесенные в художественном тексте на новые объекты: *Морозов*, *Серебряный*, *Хлопко*; **в)** имена-историзмы и имена-архаизмы: *Александрова слобода*; *Большая и Малая Соль* (древние сибирские поселения), *Лазарево урочище* (бывшее урочище возле бывшего села Напрудного, ныне район Москвы), *Ливония* и *Ливонская земля* (историческая область на территории современных Латвии и Эстонии), *Иоанн 1* и *Иоанн 2* (Иван Грозный и его сын Иван) и др.

VI. По типу употребления в романе «Князь Серебряный» выделяются *номинативные* и *обобщенно-символические* имена. К номинативным относятся поэтонимы, называющие реальные или вымышленные лица и объекты (см. примеры имен по специфике референтивного значения). К обобщенно-символическим следует отнести такие имена, которые выражают обобщенно-символические смыслы и образы: *Александрова слобода*; *Белый царь* и *Иван Грозный*; *Вася* (Василий Блаженный); *Волга-матушка*; *Добрыня Никитич*; *Ирод*; *Малюта Скуратов*; *Мономахова шапка*; *Саул* и др.

VII. По участию в развитии сюжета романа выделяются *ключевые* и *упоминаемые* имена. Первая группа поэтонимов частотна: *Адраган*, *Александрова слобода* и *Слобода*, *Афанасий Вяземский*, *Борис Федорович*

Годунов, Голубина книга, Дружина Андреевич и др. У этих имен актуализирована сюжетная функция. Упомянутые имена не участвуют в развитии сюжета, не выносятся в названия глав романа, не частотны: *Делагарди, Истома* (имя холопа Афанасия Вяземского), *Киев, Лысая гора, Свяга, Ульяна* и др.

VIII. По морфологическому составу выделяются поэтонимы *простые* (равны одному слову): *Федька, Хлопко, Хомяк, Шуйские* и многие другие и *составные* (имена-приложения, имена с приложениями, имена-словосочетания, представленные ономастическими адъективами и генитивными онимами): имена-приложения: *Волга-матушка, Ердань-река, Ерусалим-город, Казань-город, Ока-река, Плакун-трава, Свято-Русь-земля* и др.; имена с приложениями: *Акундин-молодец, Василей-царь, Володимир-царь Володимерыч, Исай-царь, Костянтин-царь, Малюта-злодей, Пантелей-государь* и др.; ономастические адъективы: *Владимирская дорога, Голубина книга, горы Уральские, земля Сибирская, Каменный Пояс, Красная площадь, Русская земля* и др.; генитивные имена (см. характеристику имен по способу преобразования формы). Простые имена представлены также именами-эллипсисами: *Владимирская* ← *Владимирская дорога, Васильевич* и *Грозный* ← *Иван Васильевич Грозный, Лавра* ← *Троицкая лавра* и др.

IX. По встречаемости в поэтонимосфере романа выделяются *единичные* и *повторяющиеся* поэтонимы. К единичным онимам относятся, например, антропоэтоним *Амелька Гудок*, хоропоэтоним *Англия*, зоопоэтонимы *Астрец* и *Палец*, потамопоэтонимы *Дон* и *Кама*, идеопоэтоним «*Отче наши*», эортопоэтоним *Петров пост*. Повторяющимися именами, к примеру, являются потамопоэтоним *Волга*; антропоэтонимы *Вяземский, Грязной, Евдокия* (иночское имя Елены Морозовой) и др.

Специфической особенностью имяупотребления А.К. Толстого в романе «Князь Серебряный» является наличие рядов синонимичных имен – аллопоэтонимов, которые обозначают одного референта. Так, ряд «Никита Романович Серебряный» включает следующие единицы: *Серебряный (368), Никита Романыч (76), Никита Романович (60), Никита I (14), Никитушка (4), Микитка (3), Никита Серебряный (3), Никита-ста (3), Микита (2), Никита Романович Серебряный (2), Никита Романыч Серебряный (2), Микита Серебряный (1); ряд «Иван Васильевич Грозный»: *Иоанн I (265), Иван Васильевич (76), Иван Васильич (9), Иване I (7), Ваня (4), Ивашко (4), Белый царь (3), Грозный (3), Иван I (1), Васильевич (1), Иоанн Васильевич Четвертый (1), Иоанн Грозный (1), Иоанн IV (1).**

Наиболее объемным является в романе ряд «Малюта Скуратов»: *Малюта (186), Малюта Скуратов (15), Скуратов I (14), Григорий Лукьянович (13), Григорий Лукьяныч (6), Лукьяныч (4), Григорий Лукьянович Скуратов-Бельский (3), Гриша (2), Гришка Скуратов (2), Малюта-злодей (2), Малюта Скурлатов (2), Скурлатов (2), Гришка (1), Малюта Григорий Лукьянович Скуратов-Бельский (1), Малюта Лукьяныч (1), Малюта Скурлатович (1), Малюта Скурлатыч (1), Скуратов-Бельский*

(1), Скурлатович (1), Скурлатыч (1).

Менее объемны ряды топоэтонимов: ряд «Поганая Лужа» включает следующие имена: *Поганая Лужа (19), Лужа Поганая (4); ряд «Медведевка»* состоит из 1 онима *Медведевка (9); ряд «Русь»* составляют имена *Русь (48), земля Русская (4), Русская земля (4), Свято-Русь-земля (1).*

Итак, обращение графа А.К. Толстого к жанру исторического романа было продиктовано намерением художественно исследовать жизни Московского государства эпохи Ивана Грозного и сквозь призму этого исследования познать современную ему действительность. В этом художественном познании важное место заняли собственные имена. Употребление поэтонимов в «Князе Серебряном» имеет две тенденции – *традиционную* и *узально-ассоциативную*: с одной стороны, здесь нет окказиональных имен, с другой стороны, в романе функционирует постоянный состав онимов (прежде всего антропоэтонимов), взятых из реального именника описываемой эпохи. Эти имена обладают значительным культурно-историческим фоном, являются композиционно-речевым средством создания документальности повествования.

Специфика поэтонимосферы исторического романа А.К. Толстого «Князь Серебряный» на уровне парадигматики проявляется в разнообразии употребляемых ономастических классов; частотности антропоэтонимов; употреблении имен-историзмов и имен-архаизмов, создающих исторический колорит эпохи; функционировании эллиптированных поэтонимов; употреблении имен-приложений и имен с приложениями, имеющими фольклорный характер; использовании аллопоэтонимов, обозначающих одного персонажа; употреблении имен-омонимов; использовании разговорных форм отчеств; употреблении фамилий / прозвищ крестьян, разбойников, опричников, образованных посредством онимизации (ср.: *Амелька Гудок* и *Кориун, Данило Кот, Дятел, Истома, Кольцо* и *Перстень, Наквальня, Решето, Саранча, Хомяк, Шестонёр*); функционировании эллиптированных отчеств, служащих единственным средством номинации персонажей (*Михеич, Онуфревна*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бувеская М.В. Поэтонимосфера художественного текста. Киев: Издательский Дом Дмитрия Бурого, 2012.
2. (а) Калинин В.М. Знакомьтесь: поэтонимология // Вестник Тамбовского университета. Серия: Филологические науки и культурология. 2016. Т. 2. № 4. С. 18–27.
3. (б) Калинин В.М. Прологомены к аксиоматике и постулатам поэтонимологии // Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования. Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2016. С. 243–246.
4. Калинин В.М. Знакомьтесь: поэтонимология // Вестник Тамбовского университета. Серия: Филологические науки и культурология. 2017. Т. 3. № 1 (9). С. 10–17.
5. Калинин В.М. К истории формирования представлений о поэтониме //

XIII Крымские Международные Михайловские литературно-онимастические чтения. Симферополь: Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, 2019. С. 82–90.

6. Калинин В.М. Поэтика онимов: неоспоримость правды вымысла // Культура в фокусе научных парадигм. 2018. № 6. С. 66–71.

7. Ковалев Г.Ф. Литературная ономастика и литературоведы // Современное русское языкознание и лингводидактика. М.: Московский финансово-юридический университет, 2018. С. 187–197.

8. Николаева Т.М. Предисловие // Имя: семантическая аура. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 7–12.

9. Отин Е.С. Предисловие // Отин Е.С. Словарь коннотативных собственных имен. М.: А Темп, 2006. С. 11–19.

10. Рогалев А.Ф. Имя и образ: художественная функция имен собственных в литературных произведениях и сказках. Гомель: Барк, 2007.

11. Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1969.

12. Федотова К.С. Онимная лексика в языке писателя: поэтонимографический аспект (на материале творчества Н.С. Гумилева): дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. Волгоград, 2018.

13. Фоянкова О.И. Имя собственное в художественном тексте. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. (a) Kalinkin V.M. Znakom'tes': poetonimologiya [Get Acquainted: Poetonimologiya]. *Vestnik Tambovskogo universiteta*, Series: Filologicheskiye nauki i kul'turologiya [Philological and Cultural Studies], 2016, vol. 2, no. 4, pp. 18–27. (In Russian).

2. Kalinkin V.M. Znakom'tes': poetonimologiya [Get Acquainted: Poetonimologiya]. *Vestnik Tambovskogo universiteta*, Series: Filologicheskiye nauki i kul'turologiya [Philological and Cultural Studies], 2017, vol. 3, no. 1 (9), pp. 10–17. (In Russian).

3. Kalinkin V.M. Poetika onimov: neosporimost' pravdy vymysla [Poetics of Onyms: The Undeniable Truth of Fiction]. *Kul'tura v fokuse nauchnykh paradigim*, 2018, no. 6, pp. 66–71. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. (b) Kalinkin V.M. Prolegomeny k aksiomatike i postulatam poetonimologii [Prolegomena to Axiomatics and Postulates of Poetonimology]. *Regional'naya onomastika: problemy i perspektivy issledovaniya* [Regional Onomastics: Problems and Prospects of Research]. Vitebsk, Vitebsk State University named after P.M. Masherov Publ., 2016, pp. 243–246. (In Russian).

5. Kalinkin V.M. K istorii formirovaniya predstavleniy o poetonime [To the History of the Formation of Ideas of Poetonym]. *13 Krymskiye Mezhdunarodnyye Mikhaylovskiyе literaturno-onomasticheskiye chteniya* [13 Crimean International Mikhail Literary and Onomastic Readings]. Simferopol, V.I. Vernadsky Crimean Federal University Publ., 2019, pp. 82–90. (In Russian).

6. Kovalyov G.F. Literaturnaya onomastika i literaturovedy [Literary onomastics and literary scholars]. *Sovremennoye russkoye yazykoznanie i lingvodidaktika* [Mod-

ern Russian linguistics and lingvodidactics]. Moscow, Moscow University of Finance and Law Publ., 2018, pp. 187–197. (In Russian).

7. Nikolayeva T.M. Predisloviye [Preface]. *Imya: semanticheskaya aura* [Name: Semantic Aura]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2007, pp. 7–12. (In Russian).

8. Otin E.S. Predisloviye [Preface]. *Slovar' konnotativnykh sobstvennykh imyon* [Dictionary of connotative own names]. Moscow, A Temp Publ., 2006, pp. 11–19. (In Russian).

(Monographs)

9. Buyevskaya M.V. *Poetonimosfera khudozhestvennogo teksta* [Poetonimosfere of the Art Text]. Kiev, Dmitry Burago Publ., 2012. (In Russian).

10. Rogalev A.F. *Imya i obraz: khudozhestvennaya funktsiya imyon sobstvennykh v literaturnykh proizvedeniyakh i skazkakh* [Name and Image: The Artistic Function of the Names of Your Own in Literary Works and Fairy Tales]. Gomel, Bark Publ., 2007. (In Russian).

11. Fonyakova O.I. *Imya sobstvennoye v khudozhestvennom tekste* [Proper Name in a Literary Text]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1990. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Fedotova K.S. *Onimnaya leksika v yazyke pisatelya: poetonimograficheskiy aspekt (na materiale tvorchestva N.S. Gumilyova)* [Onymic Vocabulary in the Language of the Writer: Poetonymographic Aspect (Based on the Material of N.S. Gumilyov's creativity)]. PhD Thesis. Volgograd, 2018. (In Russian).

Пронченко Сергей Михайлович, Брянский государственный университет им. академика И.Г. Петровского.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-экономических и гуманитарных дисциплин. Область научных интересов: теория литературы, язык и стиль художественного произведения, поэтонимология, народная речь в фольклоре юго-западных районов Брянской области, творчество А.К. Толстого.

E-mail: s.m.pronchenko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0382-3059

Sergei M. Pronchenko, Bryansk State Academician I.G. Petrovsky University.

Candidate of Philology, Associate professor at the Department of Social, Economic and Humanitarian Disciplines. Research interests: literary theory, the language of the writer, poetonimology, folk speech in the folklore of the South-Western districts of the Bryansk region, the work of A.K. Tolstoy.

E-mail: s.m.pronchenko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0382-3059

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00012

А.Л. Топорков, А.Л. Рычков (Москва)

СТАТЬЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ПОЭЗИЯ ЗАГОВОРОВ И ЗАКЛИНАНИЙ» КАК ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ*

Часть первая

Аннотация. Проведенное исследование позволило установить, что в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» присутствует эзотерический подтекст, ранее не замеченный исследователями творчества Блока. По своей образной структуре и стилистике статья имеет общие черты с магическими текстами фольклора, которые в ней рассматриваются. Описание русских заговоров в статье строится как своеобразное путешествие в воображаемом пространстве или подъем «по лестнице заклинаний», а заканчивается тем, что автор и его читатель как бы обретают главную тайну русских заговоров – загадочный камень Алатырь, который является и источником мистического света, и христианским алтарем-жертвенником. В своей статье Блок показал, что магическое воздействие заговоров имеет реальный характер и обусловлено тем, что колдун вкладывает в исполнение заговоров свои желания и волю, которые в силах воздействовать на живую природу. Превращение слова в действие Блок объясняет как результат экстатического слияния воли заклинателя с волей природы. Показано влияние идей и литературы русского символизма на эзотерический подтекст фольклористической статьи Блока. Исследование «Поэзии заговоров и заклинаний» открывает новые возможности для установления ряда параллелей между лирическим творчеством Блока и русскими заговорами, примеры таких параллелей рассмотрены в данной работе. Приведена обширная библиография по теме исследования.

Ключевые слова: Александр Блок; «Поэзия заговоров и заклинаний»; лирика А. Блока; магия; эзотеризм; метафора; теургия; фольклор; русский символизм.

A.L. Rychkov, A.L. Toporkov (Moscow)

Alexander Blok's Article "Poetry of Charms and Spells" as an Esoteric Text. Part I**

Abstract. The research allowed us to establish that the article "Poetry of charms and spells" has an esoteric subtext that was not previously noticed by researchers of Blok's work. In its figurative structure and style, the article shares common features with the magical texts of folklore, which are considered in it. Russian charms are described in the article as a kind of journey in an imaginary space or ascent «on the ladder of spells», and ends with the author and his reader finding the main secret of Russian charms – the

* Работа А.Л. Топоркова выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00603.

** This work was written by A.L. Toporkov with financial support from the Russian Foundation for Basic Research, project no. 18-012-00603.

mysterious Alatyry stone, which is also a source of mystical light, and a Christian altar. In his article, Blok showed that the magical effect of spells has a real character and is due to the fact that the sorcerer invests in the execution of spells his desires and will, which are able to influence the living nature. Blok explains the transformation of a word into an action as the result of the ecstatic merging of the magician's will with the will of nature. Also, the research allowed us to establish that the ideas and literature of Russian symbolism influenced the esoteric subtext of A. Blok's folkloristic article. The study of "Poetry of charms and spells" opens up new opportunities for establishing a number of parallels between Blok's lyrical work and Russian verbal charms. The article discusses examples of these parallels and gives general bibliography of the topic.

Key words: Alexander Blok; "Poetry of charms and spells"; lyrics by A. Blok; magic; esotericism; metaphor; theurgy; folklore; Russian symbolism.

Статья «Поэзия заговоров и заклинаний» (ПЗЗ) была написана Блоком осенью 1906 г. (в промежутке между 5 сентября и 29 ноября) для первого тома «Истории русской литературы», посвященного народной словесности [Блок 1908; Кумпан 1983]. И в жанрово-тематическом, и в стилистическом аспекте статья имеет двойственный характер: подготовленная как глава научно-популярного издания, она в ряде фрагментов переходит в орнаментальную прозу, насыщенную сложной метафорикой. При редактировании статьи Е.В. Аничков вычеркнул из нее несколько фрагментов, наиболее чужеродных стилистически для издания в целом, и Блок не возражал против такой правки во время чтения корректуры. Однако оригинальный текст Блока в наборной рукописи, по-видимому, больше соответствует его первоначальному замыслу. В архиве Блока сохранилась эта наборная рукопись ПЗЗ с многочисленными правками [РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 179], по которой нами далее цитируется статья (с указанием в тексте сокращенно номера листа). Согласно списку рукописей, составленному Блоком в 1912 г., другие материалы к ПЗЗ хранились в Шахматове и предположительно погибли в 1918 г. вместе с частью архива поэта [Орлов 1937, 565–566].

Вероятно, Блок получил первые сведения о заговорах из университетских лекций И.А. Шляпкина и рекомендованной им литературы, а возможно еще раньше, во время обучения в гимназии. Многочисленные пометы Блока имеются в сохранившейся в его библиотеке трехтомной «Истории русской словесности древней и новой» под редакцией А.Д. Галахова, в частности, в главе о заговорах, написанной П.О. Морозовым [Морозов 1880; Библиотека А.А. Блока 1984, I, 163–190]. Нам неизвестно, когда именно Блок приобрел это издание; его рекомендовал в своих лекциях И.А. Шляпкин [Шляпкин 1913, 25], однако Блок мог пользоваться им и до поступления в университет.

В процессе работы над статьей Блок добросовестно проработал научные разыскания о заговорах и познакомился с основными изданиями русской, украинской и белорусской магической поэзии. В своей статье он цитирует или пересказывает близко к тексту фрагменты из работ

Ф.И. Буслаева, В.И. Даля, А.Н. Афанасьева, А.А. Потебни, Н.В. Крушевского, А.Н. Веселовского, Вс.Ф. Миллера, Е.В. Аничкова.

Нужно учитывать, что заговоры привлекали особое внимание исследователей второй половины XIX – начала XX в. Магические тексты отнюдь не воспринимались тогда как маргинальная тема, как это стало позднее в советский период. Для ученых мифологической школы заговоры представляли чрезвычайный интерес как остатки дохристианской магической поэзии. Психологическая школа видела в заговорах проявление особого мифологического восприятия мира. С точки зрения теории заимствования имели ценность наблюдения над миграциями заговорных сюжетов и их источниках в культурах Древнего Востока и античности. Наконец, заговоры, наряду с другими тестами, привлекались исследователями исторической поэтики. Таким образом, какие-то сведения о заговорной традиции Блок получил в процессе университетского обучения при чтении классиков русской филологической науки.

В то же время, судя по тексту ПЗЗ, научный подход к заговорам не удовлетворял Блока, поскольку не мог объяснить те вопросы, которые больше всего волновали поэта-символиста, прежде всего о природе теургического творчества и о том, как и почему ритмизованный текст, произнесенный человеком, превращается в дело и действие. Не нравились Блоку и существовавшие к тому времени объяснения образов камня Алатыря, олицетворенной Тоски, одушевленной Зари с именем Мария; «более точных или простых психологических разъяснений», по мнению Блока, требуют призывания огня, грозы, ветра и др. (л. 39).

Исследователи до сих пор уделяли основное внимание ПЗЗ в связи с проблемой фольклоризма творчества Блока и кругом источников, которые он использовал при написании статьи. Между тем статья Блока не вполне соответствует жанру главы в «Истории русской литературы», на что обратили внимание уже первые рецензенты. Например, А. Изгоев (Ланде) хвалил издание за «внешнюю красоту» (наличие портретов исследователей, фотографий народных построек и типических лиц, хромолитографий лубочных картинок), однако далее писал:

«Что касается текста, то тут нельзя не отметить, что за дело взялись люди, его знающие и любящие. Но для какой публики предназначили они свою историю? Боюсь, что этим вопросом редакторы даже не задавались, что их совершенно не интересовало, какой подготовкой должен обладать читатель. Что хотели они дать: “курс” или сборник статей, написанных случайно? Поэтому-то рядом с добросовестным, но надо сознаться, скучным конспектом г. Халанского из современных изысканий о русских сказках, мы находим яркую, но чересчур “индивидуалистическую”, или, как говорят в просторечии, “декадентскую” статью А. Блока о заговорах. Объяснение силы заговоров тем, что “мировая кровь и мировая плоть празднуют брачную ночь, пока еще не снизошел на них злой и светлый дух, чтобы раздробить и разединить их”, вполне уместно в статье А. Блока в “Золотом Руне”, но едва ли может быть допущено в “Истории”, поставившей себе задачу

дать экстракт научных изысканий в данной области. Во всяком случае издание роскошное и литературное...» [Изгоев 1908, 5].

М.Н. Сперанский в своей рецензии на «Историю русской литературы» упомянул «своеобразную по стилю» статью ПЗЗ как «ничего общего с наукой или научным изложением не имеющую» [Сперанский 1909, 36].

При чтении статьи бросается в глаза ее стилистическая неоднородность, о чем уже писала К.А. Кумпан:

«Два языковых пласта организуют текст блоковской статьи: дискурсивно-логический и образно-лирический. Их стилистическими полюсами служат цитаты из научных академических трудов и фольклорные тексты. Авторская речь тяготеет то к одному, то к другому полюсу, свободно перемещаясь с позиции носителя поэтического сознания на позицию отстраненного исследователя. При этом переход к нейтральному научному стилю более маркирован, чем переход от фольклорной цитаты к авторскому слову: как правило, это сигнал о наличии скрытой цитаты или реминисценции из исследовательской литературы. Таким образом, дискурсивный языковой пласт, состоящий из инородных образований, дискретен и полифоничен» [Кумпан 1985, 34].

На наш взгляд, в статье следует выделить не два, а три стилистических регистра: дискурсивно-логический, образно-лирический и фольклорный. Если фольклорный пласт включает цитаты из заговоров, молитв, закличек, народных рассказов о колдунах, ведьмах и демонических персонажах, то образно-лирический пласт объединяет фрагменты, отмеченные особой метафорикой, ритмизацией и своеобразным «витием словес». Приведем в качестве примера один из таких фрагментов, упомянутый выше в рецензии А. Изгоева (Ланде):

«Заклинатель всю силу свою сосредоточивает на желании, становится как бы воплощением воли. Эта воля превращается в отдельную стихию, которая борется или вступает в дружественный договор с природой – другою стихией. Это – демоническое слияние двух самостоятельных волений; две хаотические силы встречаются и смешиваются в злом объятии. Самое отношение к миру теряется, человек действует заодно и как одно с миром, сознание заволакивается туманом; час заклятия становится часом оргии; на нашем маловыразительном языке мы могли бы назвать этот час – гениальным прозрением, в котором стерлись грани между песней, музыкой, словом и движением, жизнью, религией и поэзией. В этот миг, созданный сплетением стихий, в глухую ночь, не озаренную еще солнцем сознания, раскрывается, как ночной цветок, обреченный к утру на гибель, то странное явление, которого мы уже не можем представить себе: слово и дело становятся неразличимы и тождественны, субъект и объект, кудесник и природа испытывают сладость полного единства. Мировая кровь и мировая плоть празднуют брачную ночь, пока еще не снизошел на них злой и светлый дух, чтобы раздробить и разединить их» (л. 16–17).

В образе «ночного цветка, обреченного к утру на гибель», вероятно, сочетаются народные поверья о том, что папоротник цветет один раз в год в Купальскую ночь, и романтические представления о Голубом цветке, восходящие к роману Новалиса «Генрих фон Офтердинген»; см. в докладе Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910): «...символист уже изначала – теург, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь; и хочет сорвать в голубую полночь – “голубой цветок”» [Блок 2010, VIII, 124] (см. также коммент. Д.М. Магомедовой: [Блок 2010, VIII, 413–414]).

Красочное описание цветения папоротника имеется в повести Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» (1830). Согласно народным поверьям, в Купальскую ночь происходят чудесные события: деревья передвигаются с места на место и разговаривают друг с другом, клады становятся видны под землей и выходят на поверхность и т.д. В прошлом в эту ночь допускались свободные отношения между парнями и девушками. Таким образом, события, которые описывает Блок, вполне вписываются в контекст народной мифологии.

Сочетание образно-лирического пласта с дискурсивно-логическим далеко не всегда имеет в ПЗЗ органический характер и в некоторых местах даже создает эффект стилистического диссонанса. Несколько заостряя проблему, можно сказать, что в одной статье как бы вложены друг в друга три разных текста, объединенные общей тематикой, но достаточно различные в стилистическом отношении.

Если, условно говоря, «разобрать» статью на три части, то в одной останутся пересказы научных текстов, довольно близкие к первоисточникам, в другой – цитаты из фольклорных текстов, их пересказы или своеобразные коллажи, объединяющие несколько заговоров, а в третьей – образные, лирические фрагменты.

Для темы нашей статьи именно эти фрагменты, написанные орнаментальной прозой, представляют наибольший интерес. Свою авторскую интенцию Блок сформулировал в первом же предложении статьи: «То, что было живой необходимостью для первобытного человека, современные люди должны воссоздавать окольными путями образов» (л. 1). В тематическом отношении переход от дискурсивно-логического и фольклорного пластов к образно-лирическому, как правило, связан с обращением к проблемам теургии, единства слова и дела, преобразования мира и телесной метаморфозы, мистического света и его источников, творческой силы ритма, мистической связи любви и смерти и т.д.

Наша гипотеза заключается в том, что для решения вопросов, которые волновали Блока, он обращался не только к научным трудам по народной словесности, но и к другой познавательной стратегии, связанной с символистскими идеями свободной теургии. Лирические фрагменты статьи,

вероятно, были призваны создать своеобразный квазимагический текст, воздействующий завораживающе на читателя подобно тому, как народные заговоры воздействуют на своих адресатов.

Многие характеристики образно-лирического пласта получают свое объяснение при сравнении с фольклорным пластом, т.к. Блок в своем пояснительном тексте, по-видимому, попытался воспроизвести некоторые особенности построения и образной системы русских заговоров подобно тому, как он воспроизводил эти построения в своей лирике начала 1900-х гг., сознательно прибегая к заклинательным практикам. В этой связи исследователи уже давно не только указывают на перенесение многообразных фольклорных образов и мотивов в блоковскую поэзию (о чем будет подробно сказано далее), но и ставят вопрос о включении Блоком в состав стихотворений структурно-композиционных элементов народных заговоров [Игошева 2017, 150], т.е., фактически, о появлении в лирике Блока к началу 1907 г. особого «жанра заклинания», процесс формирования которого начался уже в раннем творчестве поэта [Солошенко 1984, 31, 34]. В этом смысле описание художника как заклинателя в тематически связанной с ПЗЗ статье «О современном состоянии русского символизма» для лирики Блока, вероятно, отчасти приобретает не только символическое, но и буквальное значение. Во всяком случае, стилистические приемы, которые встречаются уже в первом томе лирики Блока и включают символическое изображение действий заклинателя и трехкратные императивные призывания, действительно связывают его поэзию с «жанром заклинаний».

Таким образом, младосимволистские «теургические» искания Блока рассматриваются современными исследователями, в частности, как «очевидный опыт модернизации архаической народной словесности и направления ее на выполнение собственных теургических задач. Народная поэзия заговоров и заклинаний интересует Блока далеко не только как источник образов и сюжетов – она обладает для него значением целостной системы, особого раздела народного творчества, которое имеет перформативный характер, в высшей степени интриговавший Блока, искавшего новые пути воздействия слова на реальность» [Игошева 2017, 155].

Приведенные гипотезы, высказанные относительно поэзии Блока, могут быть соотнесены и с его прозаическим опытом обращения к славянской фольклорной традиции в ПЗЗ, в лирических фрагментах которой мы находим своеобразный квазимагический текст. В этой статье Блок размышляет о таинствах искусства перформативной речи в заговорной народной поэзии как единстве слова и действия, пользы и красоты, а также о практике воплощения этой речи в текстах заговорной традиции, ряд которых современная фольклористика именует «историолами»: действие этих сопутствующих процедуре экзорцизма мифологических повествований происходит в сакральном (в т.ч. литургическом) пространстве, в которое как бы втягивается читатель или слушатель. К таким историолам относят, например, многие заговоры от трясавиц, которым Блок уделяет пристальное внимание в ПЗЗ (об этих историолах

см. в комплексном исследовании [Топорков 2017]).

Согласно основному тезису предлагаемой работы, на основе структурированного особым образом рассмотрения заговоров (с привлечением авторской мифологемы «пути» по отношению к читателю, внесения элементов заговоров в образно-лирический комментарий и т.д.) А. Блок создает в ПЗЗ некий квазимагический «эзотерический подтекст», что и вынесено нами в заглавие работы. Но поскольку общепринято эзотерическими называют собственно тексты древних мистических учений и практик, в т.ч. магические, постольку эзотеризм блоковских лирических фрагментов в ПЗЗ здесь может одновременно рассматриваться применительно к научной категории для обозначения субкультурных движений с т. нз. «очарованным» мировоззрением, к которым современные исследователи «западного эзотеризма» относят русский символизм, в т.ч. ряд текстов А. Блока (см. об этом, напр.: [Faivre 2010, 104; Ханegraaf 2016]). В отборе, интерпретации и комментированной подаче фольклорного материала Блок во многом опирается на личный опыт поэта-символиста и «цеховые» мировоззренческие позиции русского символизма, что будет рассмотрено далее.

«Поэзия заговоров и заклинаний» в контексте лирической поэзии А. Блока

Рассматриваемая гипотеза находит свое подтверждение в наблюдениях ряда отечественных и зарубежных исследователей о том, что, по формулировке немецкого литературоведа Эрики Гребер: «в статье о магических фольклорно-культурных текстах и практиках “Поэзия заговоров и заклинаний” Блок связывает в едином контексте научный предмет с собственным творчеством этого периода, что позволяет ему раскрыть тесную взаимосвязь между народной культурой, магией и литературой, которая занимала поэта в октябре 1906 года. Таким образом, эта полифонически написанная статья – ключевой текст для стихотворений, написанных Блоком в тот же период» [Greber 2002, 232]. В качестве примера Э. Гребер приводит стихотворение «Угар» (окт. 1906) [Greber 2002, 235].

Ш. Шахадат находит аллюзии к заговорным особенностям воплощения слова в способах инсценировки мифа в лирической драме «Король на площади» (1906) [Schahadat 1995, 137–138]. И.С. Приходько показывает, что символизм *пыли*, кружащихся пылевых и снеговых столбов в «Короле на площади» и последующих произведениях наследует фольклорные традиции обозначения разгула демонических сил, рассмотренные Блоком в ПЗЗ [Блок 2014, VI-1, 484].

Работы этих и других исследователей в целом подтверждают и иллюстрируют на конкретных примерах тезис, сформулированный К.В. Мочульским в биографической монографии «Александр Блок» (1948): «Образ темной демонической России вырос из работы о заговорах и заклинаниях. В статье уже даны черновые наброски к стихам. <...> Лицо блоковской “Руси” рождается не из русских былин, песен и сказок, а из

народной магии заговоров и заклинаний...» [Мочульский 1948, 149–150].

В примечании к стихотворению «Русь», написанному 24 сент. 1906 г. (т.е. одновременно со статьей о поэзии заговоров), сам Блок указал, что «все это подлинные образы наших поверий, заговоров и заклинаний (см. мою статью “О заговорах и заклинаниях” в “Истории Русской литературы”...)» [Блок 1997, II, 220]. Эти авторские примечания были опубликованы в сб. «Нечаянная радость» (М.: Мусагет, 1912), основной отдел которого Блок называет «Магическое» [Блок 1997, II, 219]. Ряд образов стихотворения «Русь» действительно имеет прямые параллели с текстом ПЗЗ (Блок 1997, II, 681–683), как и стихотворения «Сын и мать» (3–4 окт. 1906, см.: [Блок 1997, II, 687]), «Колдунья», где заклинания предстают как творческий обряд [Блок 1997, II, 695–696], а также лирический цикл / поэма «Снежная маска» (29 дек. 1906 – 13 янв. 1907), основным источником образности которой служат русские заговоры и сопутствующая им народная демонология [Блок 1997, II, 782, 792, 798], и т.д. Необходимо отметить, что в первой публикации («Весы», 1908, № 3) цикла «Заклятие огнем и мраком» (1907), непосредственно примыкающего к «Снежной маске», согласно наблюдению редактора восьмитомного «Собрания сочинений» А.А. Блока В.Н. Орлова: «...каждое из одиннадцати стихотворений, составляющих цикл, имело свое заглавие, причем в последовательном чтении заглавия эти слагались в законченную “заклинательную” фразу: “Принимаю – В огне – И во мраке – Под пыткой – В снегах – И в дальних залах – И у края бездны – Безумием заклинаю – В дикой пляске – И вновь покорный – Тебе предаюсь”» [Блок 1960, II, 432].

Итоги фольклористического опыта Блока отразились и в его прозе, начиная с эссе «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1903 – окт. 1906) [Блок 2003, VII, 272, 274]. По заключению А.Б. Блюмбаума, ПЗЗ и «Стихия и культура» (1908) также тесно связаны друг с другом [Блюмбаум 2015, 64].

Некоторые из фольклорных образов и характеристик магического действия, рассмотренные в ПЗЗ, прочно входят в тезаурус символического лексикона блоковской лирики, как, например, образы камня Алатыря, звездного пояса мага и др. На последнем примере следует остановиться особо.

Исследуя особенности перформативной речи в заговорной народной поэзии, Блок пишет в ПЗЗ о власти «над словом, превращающей слово в дело»; заклинателю «довольно простого слова; притом же это слово и не всегда выполнимо: “Оболокусь я оболочком, обычусь частыми звездами”, – говорит заклинатель; и вот он – уже маг, плывущий в облаке, опоясанный Млечным Путем, наводящий чары...» (л. 18). Образ этого пояса, не найденный исследователями в известных Блоку фольклорных источниках, в блоковской лирике откликается магическим атрибутом падшей Софии, см., напр.: «Я в дольний мир вошла, как в ложу» (1 янв. 1907) и «В снегах» (9 янв. 1907), что поясняется Блоком в более раннем стихотворении «Твое лицо бледней, чем было...» (март 1906): «Серебряный твой узкий пояс – Сужденный магу млечный путь» [Блок 1997, II, 122]. Одна-

ко этот же образ присутствует в таких еще более ранних стихотворениях, как «Пляски осенние» (1 окт. 1905) и «Эхо» (4 окт. 1905) цикла «Пузыри Земли», и происходит, по всей вероятности, из символики млечного венца мага и софийной млечной стези в стихотворении 1904 г. «Ночь», навеянного Блоку литературным образом В. Брюсова [Кумпан 1985, 37; Блюмбаум 2017, 23–24, прим. 19] и, возможно, брюсовскими стихами «Приветствие» того же 1904 г.

В софийных коннотациях опоясывания звездным поясом свою роль для Блока могла представлять возможная аллюзия на линию звезд по Млечному Пути, именуемую «Девичьи зори» в святочных гаданиях, приводимых И.П. Сахаровым в его книге «Сказания русского народа», на которую Блок ссылается в ПЗЗ. Символизм «зорь», имевший отчетливые софийные коннотации соловьевской «Девы радужных ворот», являлся, по заключению А.В. Лаврова, общим истоком литературных биографий Блока и А. Белого как «“эпоха зорь”, сформировавшая их внутренний мир и определившая их творческий облик, эпоха, обоими осознававшаяся уже как история, но как действенная история...» [Лавров 2007, 231].

Было показано, что сам мотив «чудесного одевания» заклинателя из русских заговоров (в данном случае – облаком и звездами, о мотиве см.: [Топорков 2005, 148]) переходит от фольклорных протагонистов к лирическим героям Блока уже в «Стихах о Прекрасной Даме» и становится одним из показателей целостности блоковского творчества [Евдокимова 2015, 147–161].

Это означает, что фрагменты образно-лирического пласта ПЗЗ раскрывают символику фольклорных текстов, к которой Блок обращался в своей лирике до начала работы над статьей, например, в ряде включенных в раздел «Магическое» сборника «Нечаянная радость» стихов 1904 – 1905 гг. Действительно, восходящая к античной мифологии символика пряжи, которая также привлекается в ПЗЗ, появляется уже в стихах 1904 г. «Все бежит, мы пребываем ...», «Гроб невесты...», «Сон» из «Ночной Фиалки» (май 1906) и др. Также и обсуждаемое в ПЗЗ поверье о том, что «девушка насылает любовь, когда машет рукавами», появляется уже в стихах 1905 г.: «Прискакала дикой степью / <...> Рукавом в окно мне машет» [Блок 1997, II, 68, 658].

В ПЗЗ Блок говорит об «обращающей сердце заклинателя в красный уголь» страсти (л. 34), используя пушкинский образ («Пророк», 1826), переосмысленный ранее Блоком в цикле «Молитвы» (1904): «Мне в сердце вонзили // Красноватый уголь пророка!» [Блок 1997, I, 175]. Здесь, как и в статье Блока «Памяти Врубеля» (1910), образ «художника-заклинателя» несет провиденциальные черты вестника. В стихотворении «Иду – и все мимолетно...» (9 марта 1905), также опубликованном в разделе «Магическое» сб. «Нечаянная радость», Блок обращается к поверьям об огненных змеях-летавицах, в основном почерпнутым им из «Поэтических воззрений славян на природу» А.Н. Афанасьева [Блок 1997, II, 746]; этим поверьям Блок уделяет особое внимание и в ПЗЗ (л. 31).

Н.Ю. Грякалова убедительно показала включенность легенды про летавиц в фольклорные истоки устойчивого семантического комплекса символики змеи в лирике Блока (в т.ч. образа возлюбленной женщины-змеи-кометы) и роль в формировании этого комплекса в обрядах инициации-посвящения с определенными испытаниями [Грякалова 1987, 60–64].

В свою очередь, А.П. Юлова отмечает, что если образная система поэмы «Ночная фиалка» (1905–1906) опирается на архаико-мифологическую традицию и, вероятно, книгу А.Н. Афанасьева, то «основой ее идейно-эстетической концепции служат Блоку теоретические положения В. Иванова 1904–1905 гг. <...> о мифологическом “анамнезисе”» [Юлова 1991, 180].

Таким образом, Блок искусно привлекает материалы из фольклористических трудов для иллюстрации мотивов символического познания и теургического преобразования мира искусством слова, частично уже нашедших отражение в его лирике, в связи с чем ПЗЗ может быть рассмотрена как своего рода автокомментарий и ключ к тематическим комплексам лирики Блока. В этой связи нельзя не согласиться с мнением одного из первых исследователей ПЗЗ Э.В. Померанцевой о том, что «из сухих академических исследований, этнографических трудов, бездарных компиляций Блок извлекает то, что важно и интересно для него как символиста, познающего через миф <...> Привлеченная Блоком литература использована им и переплавлена особым творческим его методом, слита в едином мироощущении» [Померанцева 1958, 208–209].

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека А.А. Блока. Описание: в 3 кн. Кн. 1. Л.: БАН, 1984.
2. Блок А.А. Поэзия заговоров и заклинаний // История русской литературы / под ред. Е.В. Аничкова, А.К. Бороздина, Д.Н. Овсяннико-Куликовского. Т. 1. Народная поэзия / под ред. Е.В. Аничкова. М.: Издание Товарищества И.Д. Сытина и Товарищества «Мир», 1908. С. 81–106.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 2.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6.
5. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 1.
6. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2.
7. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7.
8. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 2014. Т. 6. Кн. 1.
9. Блюмбаум А.Б. Поздний Блок и немецкий романтизм: «спасение природы» // Блоковский сборник XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Tartu: Издательство Тартуского университета, 2015. С. 56–85.

10. Блюмбаум А.Б. *Musica mundana* и русская общественность: цикл статей о творчестве Александра Блока. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

11. Грякалова Н.Ю. О фольклорных истоках поэтической образности Блока // Александр Блок. Исследования и материалы. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1987. С. 58–68.

12. Евдокимова Л.В. Мотив «чудесного одевания (внешности)» в поэзии А. Блока и традиция фольклорного заговора // Русская литература. 2015. № 1. С. 147–161.

13. Игошева Т.В. Об элементах заговорного жанра в лирике А. Блока // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2016): в 2 ч. Ч. 2. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2017. С. 150–155.

14. Изгоев <Ланде> А. [Рец.] История русской литературы. Под ред. Е.В. Аничкова, А.К. Бороздина и Д.Н. Овсянико-Куликовского. М., 1908 г. Вып. 1 и 2-й // Речь. 1908. № 38. 14 (27) февраля. С. 5.

15. Кумпан К.А. Заметки об источниках «Поэзии заговоров и заклинаний» // Блоковский сборник V: Мир А. Блока. Тарту: Тартуский государственный университет, 1985. С. 33–45.

16. Кумпан К.А. О датировке статьи Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» // Вопросы литературы. 1983. № 12. С. 270–273.

17. Лавров А.В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

18. Морозов П.О. Заговоры // Галахов А. История русской словесности древней и новой / изд. 2-е, с переменами. СПб.: Типография Морского министерства, 1880. Т. 1. С. 154–157.

19. Мочульский К.В. Александр Блок. Paris: YMCA-Press, 1948

20. Орлов В.Н. Литературное наследство Александра Блока // Литературное наследство. Т. 27–28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 512–535.

21. Померанцева Э.В. Александр Блок и фольклор // Русский фольклор: материалы и исследования. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1958. Т. 3. С. 203–224.

22. Солошенко О.И. О жанре заклинаний в поэзии Александра Блока // Поэзия А. Блока и фольклорно-литературные традиции. Омск: Омский государственный педагогический институт, 1984. С. 29–41.

23. Сперанский М. [Рец.] История русской литературы. Тт. I и II. М., 1908 // Критическое обозрение. 1909. Вып. 1. С. 36.

24. Топорков А.Л. Мотив «чудесного одевания» в русских заговорах XVII–XVIII вв. // Заговорный текст. Генезис и структура. М.: Индрик, 2005. С. 143–174.

25. Топорков А.Л. (отв. ред.). Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы. М.: Индрик, 2017.

26. Февралёва О.В. Образы земли и подземелья в символистской кар-

тине мира Александра Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2010.

27. Ханegraaf В. Западный эзотеризм: путеводитель для запутавшихся. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2016.

28. Шляпкин И.А. История русской словесности (Программа университетского курса с подробной библиографией). СПб.: Типография Б.М. Вольфа, 1913.

29. Юлова А.П. Фольклорно-мифологическая традиция в лирике А. Блока 1903–1906 годов // Блок и литература народов Советского Союза. Ереван: Издательство Ереванского университета, 1991. С. 174–183.

30. Faivre A. *Western esotericism: a Concise History* / transl. Ch. Rhone. Albany, NY: SUNY Press, 2010.

31. Greber E. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie // Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2002.

32. Schahadat Sch. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Evdokimova L.V. Motiv “chudesnogo odevaniya (vneshnosti)” v poezii A. Bloka i traditsiya fol’klornogo zagovora [“Magic Costume (Appearance)” Motif in A. Blok’s Poetry and the Spell-casting Tradition in Folklore]. *Russkaya literatura*, 2015, no. 1, pp. 147–161. (In Russian).

2. Kumpan K.A. O datirovke stat’i Bloka “Poeziya zagovorov i zaklinaniy”. (Neizdannye pis’ma Bloka) [Dating of Blok’s Article “Poetry of Charms and Spells”: (Unpublished Letters of A. Blok)]. *Voprosy literatury*, 1983, no. 12, pp. 270–273. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Blyumbaum A.B. Pozdnyy Blok i nemetskiy romantizm: “spaseniye prirody” [The Later Blok and German Romanticism: “Saving Nature”]. *Blokovskiy sbornik 19. Aleksandr Blok i russkaya literatura Serebryanogo veka* [Blok’s Collection 19: Alexander Blok and Russian Literature of the Silver Age]. Tartu, Tartu State University Publ., 2015, pp. 56–85. (In Russian).

4. Gryakalova N.Yu. O fol’klornykh istokakh poeticheskoy obraznosti Bloka [On Folkloric Sources of Blok’s Poetic Imagery]. *Aleksandr Blok: issledovaniya i materialy* [Alexander Blok: Research and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., Leningrad branch, 1987, pp. 58–68. (In Russian).

5. Igosheva T.V. Ob elementakh zagovornogo zhanra v lirike A. Bloka [About Elements of the Charms Genre in A. Blok’s Lyrics]. *Pechat’ i slovo Sankt-Peterburga (Peterburgskiy chteniya – 2016)* [Print and Word of Saint Petersburg (St. Petersburg Readings-2016)]: in 2 vols. Vol. 2. St. Petersburg, Saint-Petersburg State University of

Industrial Technologies and Design Publ., 2017, pp. 150–155. (In Russian).

6. Kumpan K.A. Zametki ob istochnikakh “Poezii zagovorov i zaklinaniy” [Notes about Sources of the “Poetry of Charms and Spells”]. *Blokovskiy sbornik 5: Mir A. Bloka* [Blok’s Collection 5: The World of A. Blok]. Tartu, Tartu State University Publ., 1985, pp. 33–45. (In Russian).

7. Orlov V.N. Literaturnoye nasledstvo Aleksandra Bloka [The Literary Heritage of Alexander Blok]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 27–28. Moscow, Journal and newspaper association Publ., 1937, pp. 512–535. (In Russian).

8. Pomerantseva E.V. Aleksandr Blok i fol’klor [Alexander Blok and Folklore]. *Russkiy fol’klor: materialy i issledovaniya* [Russian Folklore: Materials and Research]. Vol. 3. Moscow, Leningrad, USSR Academy of Sciences Publ., 1958, pp. 203–224. (In Russian).

9. Soloshenko O.I. O zhanre zaklinaniy v poezii Aleksandra Bloka [The Genre of Spells in Alexander Blok’s Poetry]. *Poeziya A. Bloka i fol’klorno-literaturnye traditsii* [Alexander Blok’s Poetry and Folklore and Literary Traditions]. Omsk, Omsk State Pedagogical Institute Publ., 1984, pp. 29–41. (In Russian).

10. Toporkov A.L. Motiv “chudesnogo odevaniya” v russkikh zagovorakh 17–18 vv. [The Motive of “Miraculous Dressing” in Russian Magic Spells of 17–18 Centuries]. *Zagovornyy tekst. Genezis i struktura* [Charm Text: Genesis and Structure]. Moscow, Indrik Publ., 2005, pp. 143–174. (In Russian).

11. Yulova A.P. Fol’klorno-mifologicheskaya traditsiya v lirike A. Bloka 1903–1906 godov [The Folklore-mythological Tradition in the Lyrics of A. Blok (1903–1906)]. *Blok i literatura narodov Sovetskogo Soyuza* [Blok and the Literature of the People of the Soviet Union]. Erevan, Erevan State University Publ., 1991, pp. 174–183. (In Russian).

(Monographs)

12. *Biblioteka A.A. Bloka. Opisanie* [The Library of A.A. Blok. Description]: in 3 vols. Vol. 1. Leningrad, Library of the USSR Academy of sciences Publ., 1984. (In Russian).

13. Blyumbaum A.B. *Musica mundana i russkaya obshchestvennost’: tsikl statey o tvorchestve Aleksandra Bloka* [Musica Mundana and the Russian Public: Series of Articles on the Work of Alexander Blok]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2017. (In Russian).

14. Faivre A. *Western esotericism: a Concise History*. Albany, NY, SUNY Press, 2010. (Translated from French into English).

15. Greber E. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie*. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Koln, Weimar, Wien, Böhlau, 2002. (In German).

16. Hanegraaff W. *Zapadnyy ezoterizm: putevoditel’ dlya zaputavshikhsya* [Western Esotericism. Guides for the Perplexed]. Moscow, M.I. Rudomino All-Russian State Library for Foreign Literature Publ., 2016. (In Russian).

17. Lavrov A.V. *Andrey Belyy. Razyskaniya i etyudy* [Andrey Bely. Discoveries and Essays]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2007. (In Russian).

18. Mochul’skiy K.V. *Aleksandr Blok* [Alexander Blok]. Paris, YMCA-Press, 1948. (In Russian).

19. Schahadat Sch. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995.

20. Toporkov A.L. (ed.). *Sisnieva legenda v fol’klornykh i rukopisnykh traditsiyakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoy Evropy* [St Sisinnius’ Legend in Folklore and Written Traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

21. Fevraleva O.V. *Obrazy zemli i podzemel’ya v simbolistskoy kartine mira Aleksandra Bloka* [Images of Land and Dungeons in the Symbolist Picture of the World of Alexander Blok]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2010. (In Russian).

Андрей Львович Топорков, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела фольклора. Научные интересы: русский фольклор и литература.

E-mail: atoporkov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3106-3819

Александр Леонидович Рычков, приглашенный член Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» РАН, независимый исследователь.

Научные интересы: русская литература XX в., гностицизм.

E-mail: vp102243@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-0464-7245

Andrei L. Toporkov, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Correspondent-member of Russian Academy of Sciences, Doctor of Philology, main researcher, Department of Folklore. Research interests: Russian Folklore and Literature.

E-mail: atoporkov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3106-3819

Alexander L. Rychkov, associate member of the Shakespeare Committee of the Russian Academy of Sciences, independent researcher.

Research interests: Russian literature of the 20th century, Gnosticism.

E-mail: vp102243@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-0464-7245

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00013

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

«ПЛЕМЯ ЖЕН МУЖЕПОХОЖИХ»: ВОИТЕЛЬНИЦЫ И АНДРОГИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮБОВИ СТОЛИЦЫ

*Статья первая**

Аннотация. В первой статье двухчастного цикла, посвященного исследованию образов воительницы и андрогина в творчестве полузабытой поэтессы Серебряного века Любови Столицы, ставится вопрос о воительнице как гендерно неоднозначной фигуре, апроприрующей традиционную маскулинную роль патриархальной культуры, т.е. роль воина. Демонстрируется, что в творчестве Столицы воительница появляется многократно и в разных обликах (амазонки, богиня Афина, русские богатырки, Жанна д'Арк, воительницы времен воображаемого «матриархата», амазоноподобные дивы в «Песни о Золотой Олоне», «девица-доброволец» Первой мировой). Доказывается, что наряду с «женской» андрогинной фигурой у Столицы присутствует и «мужская», причем константной сюжетной ситуацией является любовь ангелоподобного женственного юноши и «мужепохожей» женщины. Анализируются такие особенности творческого мира Любови Столицы, как гендерные перевертыши и понимание женской роли как роли сильного. Устанавливается, что образ воительницы возникает в произведениях Столицы в связи с тремя основными темами. Во-первых, это «женский вопрос» и рефлексия писательницы о месте и возможностях женщины, по ее мнению, явно недооцененных. Во-вторых, это тема женского творчества и женской авторской субъектности, т.е. автоматарефлексивный контекст. В-третьих, это утопически-эсхатологическая проблематика: вслед за А. Блоком и А. Белым – двумя важнейшими для Столицы представителями русского символизма, писательница репрезентирует воительницу как одно из воплощений Мировой Души, Софии, спасающей мир, чей образ восходит к гностическому мифу.

Ключевые слова: Любовь Столица; дева-воительница; андрогин; гендерный порядок; маскулинность и фемининность.

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)

“A Breed of Mannish Females”: Women Warriors and Androgynes in the Works of Liubov' Stolitsa Article I**

Abstract. The first article of the two-part cycle, dedicated to exploring the images

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

** The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Science Foundation (RSF), project no. 19-78-10100.

of the woman warrior and the androgyne in the works of a half-forgotten female poet of the Silver Age Liubov' Stolitsa, raises the issue of the woman warrior as a gender nonconforming figure appropriating the most traditional masculine role of the patriarchal culture, i.e. that of the warrior. It is demonstrated that the woman warrior appears in Stolitsa's work many times and in various forms (Amazons, goddess Athena, Russian warrior maidens of the steppe, or *bogatyarka*, Joan of Arc, women warriors of the imagined matriarchal society, Amazon-like *daevas* in *The Song of Golden Olona*, women volunteers of the World War One). The author argues that there is also “masculine” androgyne figure along with “female” androgynes in Stolitsa's poetical work, and that the constant plot situation is love between the angel-like feminine youth and the “mannish” woman. Such features of Stolitsa's work as gender roles reversal and representation of the feminine role as that of the “strong one” are analyzed. It is also established that the image of the female warrior appears in Stolitsa in relation to three main themes. First, this is “the woman question” and the poet's reflections on the place and possibilities of women, which are, in her opinion, strongly underestimated. Second, this is the theme of women's creative work and authorial agency, i.e. autometareflexive context. Third, this is utopian and eschatological thought: following A. Blok and A. Bely, the most important authors of Russian Symbolism for Liubov' Stolitsa, she represents the woman warrior as one of the incarnations of the Soul of the World, Sophia saving the universe, whose image goes back to the Gnostic myth.

Key words: Liubov' Stolitsa; female warrior; androgyne; gender order; masculinity and femininity.

Эта статья посвящена проблеме, которой, насколько нам известно, никто еще не касался: речь идет о фигуре девы-воительницы и связанном с ней мотивно-сюжетном комплексе в произведениях Любови Столицы – поэтессы Серебряного века, чье творчество остается мало исследованным до сих пор. Сразу скажем, что Любовь Столицу весьма волновал столь актуальный в начале XX в. «женский вопрос», следы чего отчетливо видны в целом ряде ее текстов, прежде всего «большой формы», т.е. в поэмах и драмах. Образ воительницы и возникает в творчестве поэтессы прежде всего в связи с «женским вопросом» и рефлексией о месте и возможностях женщины, по мнению писательницы, явно недооцененных. Однако, как мы покажем далее, поскольку в творчестве Столицы очень значительна утопически-эсхатологическая струя, образ воительницы связывается у нее, вслед за А. Блоком и А. Белым, и с гностическим мифом о Мировой Душе, Софии, спасающей мир, одним из воплощений которой предстает дева-воительница.

Мы постараемся проследить константы, эволюцию и основные «силовые линии» в репрезентации воительницы у Любови Столицы. Кроме того, поскольку обращение к образу девы-воительницы, который представляется нам случаем «гендерного беспокойства» на фоне нормы гендерного дисплея (не будем забывать, что традиционной маскулинной ролью патриархальной культуры является роль воина, и претендующая на нее женщина неизбежно воспринимается как существо особой, странной,

непонятной, промежуточной – андрогинной – природы), – это, по нашему мнению, лишь один из элементов более широкого явления, а именно размывания в Серебряном веке старого гендерного порядка и попыток выстраивания нового, мы будем говорить о воительнице в связи с конструированием фемининности и маскулинности вообще.

Уже в довольно ранних стихотворениях Любови Столицы возникают мотивы, связанные с *анормативностью гендерного дисплея* – чертой, принципиальной для образа воительницы, строящегося на нестандартном соотношении гендерных ролей, ибо воинская доблесть и физическая сила – традиционно мужские атрибуты. Для Столицы на всем протяжении ее творчества характерен *образ андрогина* – то репрезентирующийся через описания и / или уподобления, то названный прямо. См., например, третье стихотворение цикла «Хмелевые песни», вошедшего в книгу стихов «Лада» (1912), где воспевается возлюбленный Лады:

...Ходим мы, два Лада,
Два родные Люба.

<...>
Угадайте, люди,
Кто из нас двух дева?
Малы обе груди,
Круглы оба чрева.

Сами мы забыли,
Сами уж гадали,
Девушка – не ты ли?
Юноша – не я ли?..
[Столица 2013, I, 121]

Это поразительное описание, по нашему мнению, откликнется в поэме М. Цветаевой «Царь-Девница» (1920):

– Гляжу, гляжу, и неведомек:
Девница – где, и где дружок?
<...>
Тот юноша? – лицом кругла,
Тот юноша? – рука мала:
<...>
Да больно вид-то их таков, –
А ну-ка двое пареньков?
<...>
Кто сам с косою да в юбочке –
Тому пускай – два юноши.

Кто вокруг юбок веется –
Тому пускай – две девицы.
[Цветаева 1994–, III, 210]

Вообще, Цветаева многим обязана Любови Столице (тема, тоже практически не исследованная), хотя и отзывалась о ней скорее презрительно (см. письмо А. Бахраху от 9 июня 1923 г., где речь идет как раз о «Царь-Девнице»: «...сейчас в газетах, хваля меня, хвалят не меня, а Любовь Столицу. Если бы я знала ее адрес, я бы отослала ей все эти вырезки. Это не я» [Цветаева 1994–, VI, 558]). Так, у Столицы неоднократно возникает образ сказочной царь-девицы, в том числе в этой же книге стихов «Лада» (см., например, «К радуге»: «Мы – сестрицы, / Царь-девицы...» [Столица 2013, I, 83]), заглавная героиня которой – родня всем стихиям так же, как цветавская Царь-Девница: «Огонь – отец мне, Вода – мать, / Ветер – брат мне, сестра – Буря» [Цветаева 1994–, III, 200]. Более того, в стихотворении «К ветру» возникает тот же комплекс мотивов, что и в поэме-сказке Цветаевой, где Ветер предстает «нареченным братом» и одновременно ревнивым женихом. У Столицы ветер – тоже брат героини («Ты – родимый мне брат» [Столица 2013, I, 87]), тоже крылат, причем руки героини сопоставляются с крыльями ветра: «Две руки подняла – / Вот два белых крыла!» [Столица 2013, I, 87]; «Тот навстречу – крылья, / Та навстречу – руки...» [Цветаева 1994–, III, 256]. В обоих случаях появляется мотив Восхода и Заката: «Через синий поток / Полетим на восток! / Через розовый сад / Полетим на закат!» [Столица 2013, I, 87]; «Тебе путь – к Восходу, / Ну, а мне – к Закату!» [Цветаева 1994–, III, 257]. В обоих случаях образ Ветра связывается с любовной темой и одновременно с мотивом свободы: «И всегда я пою, / Как и ты, про любовь / И ладонями бью, / Коль поет во мне кровь...» [Столица 2013, I, 87] и «Руку в руку мне дай, / На лету всех целуй, По пути – обнимай. / Мы попляшем с тобой, / Братец мой, голубой!» [Столица 2013, I, 87]; у Цветаевой:

– Здорóво, нареченный брат!
– Здорóво, брат!
– В дорогу, нареченный брат!
– В дорогу, брат!

Довольно, знать, по гусяру
Рвать волоса!
В грудь – сквозь сердечную дыру –
Ветр ворвался!
[Цветаева 1994–, III, 262]

В обоих случаях сюжет завершается отлетом стихийной героини с ветром. Наконец, отметим, что в «Царь-Девнице» происходит *мена гендерными ролями*, и не только заглавная героиня-воительница предстает муже-

ственной, даже «мужепохожей», если употребить окказионализм Любви Столицы, но и герой – женственным (и инфантилизированным). То же характерно для творчества Столицы: ее излюбленный *герой женоподобен* (и обычно сравнивается с архангелом Гавриилом и богом Дионисом, которые выступают у нее мужскими архетипами андрогина), а *героиня получает ряд маскулинных черт*.

Так, в стихотворении «Моя Муза» из четвертой книги стихов «Лазоревый остров» (не опубликованной при жизни поэтессы) оказывается, что музой лирической героини является вдохновляющий ее возлюбленный:

Муза эта, знай же! не из бессмертных,
Хоть и выше нас с тобой легким станом...
Не из дев та Муза, хоть всех нас краше
Ликом прелестным!

Кудри ее коротки, ярко-черны,
По-мужски не собраны и не свиты,
Щеки же смуглы и покрыты пухом
Так не по-женски!

Ах! она, безмолвная, просит гимна...
Ах! она, бескрылая, ввысь уносит...
Знать ее желаешь – ищи прилежно
Здесь, между нами:

Между милых отроков, льющих вина...
[Столица 2013, I, 200–201]

Возникает образ андрогинного юноши, причем о нем говорится в женском роде – отчасти благодаря уподоблению Музе, но и само это уподобление многозначительно. Сходным образом о Царь-Девике у Цветаевой нередко говорится в мужском роде, но и у Столицы возникают такие конструкции в романе в стихах «Елена Деева»: «И проснулося в ней снова / То, что нужно для победы: / Хитрость девы-сердцееда, / Дерзость девы-сердцелова. / О, прекрасный, бедный инок! / Не от Бога ли любовь? / Но, коль начат поединок, / Будут схватки вновь и вновь!» [Столица 2013, I, 571].

В «Лазоревом острове» мотив андрогина возникает очень часто – см. стихотворения «Божок» («В твоём лице, мужском и женском...» [Столица 2013, I, 207]), «Иакх и Иоанн» – экфрастический сонет, воспевающий андрогинных юношей Леонардо да Винчи («Иоанна Крестителя» и «Бахуса») с их «лика́ми двусмысленными», седьмое стихотворение цикла «На иной земле» («Мы с ним – что дружные братья, / Мы с ним – что нежные сестры...» [Столица 2013, I, 259]). Напрямую это слово в «Лазоревом острове» употребляется по отношению к «женскому» варианту андрогина

на – в сонете «Жорж Занд» (имя писательницы и героини ее произведений неоднократно упоминаются в различных текстах Столицы): «Чудесный романтизма андрогин!» [Столица 2013, I, 226]. Крупным планом показаны «женственность руки продолговатой» и «рот мужской, лобзавший столько раз, / Где пахитоска тонкая зажата» [Столица 2013, I, 226], «камзол и кринолин»; как «мужское» и «женское» сопоставляются «гений» и «пенная страсть», которыми равно «веет» от этой писательницы. В другом, более позднем, стихотворении «Жорж Занд» (1917) те же мотивы отчасти модифицируются: полуса «женственного» и «мужественного» оказываются уже распределены не между частями тела (рука и рот), но между телом и духом – «Люблю, как раньше, лик твой женственный / И мужественный твой талант» [Столица 2013, I, 390] (и двумя именами – «Аврора Дюдеван! Жорж Санд!»). Вновь возникает слово «гений», но оно, хотя и отсылает самой своей грамматической формой к мужскому полюсу, сочетается здесь со словом «женщина»: «Ты мной владела, гений-женщина...» [Столица 2013, I, 390]. Вновь возникает и «кринолин», однако не противопоставляется «камзолу», а становится частью другой оппозиции: он является частью женственной внешности писательницы, создававшей при этом книги, в которых «таился вызов для мужчин». По обоим этим приметам устанавливается более прозрачная, чем в раннем стихотворении, параллель между лирической героиней Столицы и французской писательницей: «В зарю ту, золотую, скорую, / Все женщины вспомнят вновь / И ту, что звалась Авророю, / И ту, что звалась – Любовь!» [Столица 2013, I, 390]. Жорж Санд упоминается также в пьесе Столицы «Звезда от Востока», где главное действующее лицо – уподобленная ей героиня.

Софья Львовна Вьельгорская, воплощенная Звезда (в этой героине присутствует и несомненный *софийный элемент*), впервые появляется одетой по-мужски и имеет «вид мальчика из парижской богемы» [Столица 2013, II, 378]. Все, кроме дочери, очень на нее похожей, сначала принимают ее за мужчину (что, кстати, есть архетипический мотив сюжетов о воительнице). Она описана как «феминистка» и «жорж-зандистка» и даже внешне походит на Жорж Санд. Влюбленный в нее герой восклицает, воспроизводя топоры стихотворений Столицы о Жорж Санд: «...как много аромата вы / В себе таите женского, блестя умом мужским!» [Столица 2013, II, 457]. Наконец, хотя героиня не является воительницей как таковой, с ней связываются *мотивы, типичные для сюжетов о воительницах*. Прежде всего, это мотив любви-вражды. Арсений говорит: «Я, как царице, в верности великой присягаю вам, / Своей подруге в будущем и... бывшему врагу» [Столица 2013, II, 458]. Сама Вьельгорская высказывается в том же духе: «Арсений, друг сердечный мой, противник и возлюбленный, / Смотри: тебя целую я, я, гордая сама!» [Столица 2013, II, 458]. Арсений, признаваясь в любви, так формулирует свои желания: «Чего хочу?.. Да чтобы по любви, / По вольной воле вы моею стали, – / И розами б сплелись мечи двух волей, / И мед, не кровь, закапал бы с их стали...» [Столица 2013, II, 484]. В финале героиня ощущает к себе нечто вроде презрения за свое «па-

дение», что заканчивается ее трагической гибелью – почти самоубийством. Арсений догадывается: «Ох, нет... Сдалась, но, чтоб не снять доспехов, / Сама с собой...» [Столица 2013, II, 496]. Наконец, и ее возлюбленный-враг, Арсений, назван «русским Вакхом», воспроизводя постоянный для Столицы образ андрогинного возлюбленного. За разворачивающимися событиями следит «замшенная статуя Вакха, юного, женоподобного» [Столица 2013, II, 398], которую так любит Вьельгорская; этого Вакха Арсений в IV действии называет своим соперником.

В первоначальной редакции стихотворения «Тринадцатая весна» из книги стихов «Лазоревый остров» Столица прямо говорит о том, что все ее андрогинные мужские персонажи имеют единый облик и единый источник:

Да, лик тот воплощен в Медуне, Данииле,
Иакхе, Дафнисе, Паломнике, гяуре, –
С лозой иль лотосом, крылатый иль без крылий...
[Столица 2013, I, 665]

Здесь перечислены герои «Песни о Золотой Олоне», романа в стихах «Елена Деева», стихотворений «Иакх и Иоанн» и «Дафнис и Ликенион», пьес «Мириам Египетская» и «Голубой ковер». В «Елене Деевой» многократно упоминается «образ юношески-женский» [Столица 2013, I, 518] архангела Гавриила, которому уподоблен герой – молодой купец Даниил Святогоров. О нем тоже сказано, что у него «образ юношески-девий», в нем героиня узнает священный облик: «Он – архангел Гавриил!» [Столица 2013, I, 533] (а в главе V о нем же говорится: «юный, нежный Дионис» [Столица 2013, I, 571]; эти два уподобления совпадают с основными андрогинными образами лирики Столицы). В главе IV, как прежде в лирике, сближаются и противопоставляются мужские (ангельские) и женские (страстные) черты героя: «Взор его голубоватый / Серафимски ужасался, / Но уж женски улыбался / Рот его малиноватый» [Столица 2013, I, 559]. Елена, разлученная с Даниилом, ищет забвения в различных увлечениях, и дольше всего она способна увлекаться «бриттами» (англичанами): «В красоте их андрогинной / Ей мерещился слегка / Тот, чей взор – аквамарины, / Чьи улыбки жемчуга» [Столица 2013, I, 562]. Более того, *герой и ведет себя «по-женски»*: отдает инициативу героине, хранит целомудрие, предается мечтам, пассивной созерцательности; он чувствителен в гораздо большей мере, нежели героиня. Напротив, сама Елена в облике и поведении сближена с мужчинами, она тоже андрогин: «К ней ни платье не пристало, / Ни передник кружевной» [Столица 2013, I, 521]; она апроприрует все мужские занятия и привилегии. Согласно слухам, она «и стреляет по-бреттёрски, / И в седле сидит по-горски, / И гадает по-цыгански... / А в ее волшебных виллах есть для юношей гарем...» [Столица 2013, I, 547]. В письме Елены к сестре, перечисляя своих любовников, она, в частности, говорит о дуэли с одним из них:

После пламенно влюбилась
Я в Магницкого Вадима,
На дуэли даже билась,
И дала, увы! не мимо...
Был он крайним анархистом,
Хладнокровный, с трубкой, в кэпи,
Презирал все узы, цепи,
Слыл же вором ловким, чистым!
Победила я. И тотчас
Он пошел за мной, как паж...
[Столица 2013, I, 548–549]

Героиня, таким образом, *ведет себя, как воительница*, и эта ее самопрезентация получает итоговое подтверждение в эпилоге: если Даниил уходит в монастырь (как поступила, например, в сходных обстоятельствах тургеневская Лиза Калитина), то героиня, напротив, уходит на войну, где героически погибает: «Дни спустя, в грозе военной / Скрылась Деева бесследно. / Вскоре слух прошел мгновенный, / Что в погибнувшем победно / Кирасире-добровольце / После девушку узнали...» [Столица 2013, I, 604].

Наиболее отчетливо излюбленная сюжетная ситуация Столицы, т.е. *любовь андрогинных героев – ангелоподобного женственного юноши и сильной женщины*, – предстает в «Песни о Золотой Олоне» (1914, публ. 1917), однако подробно мы проанализируем ее далее, пока же лишь обратим внимание на ту же странную смесь чувств героини по отношению к герою, которую демонстрирует и Царь-Девушка в одноименной поэме Цветаевой. Вообще, с нашей точки зрения, эта поэма Столицы о царице-воительнице, несомненно, повлияла на цветаевскую «Царь-Девушку» – начиная с отдельных образов и выражений до мотивов и сюжета в целом с его трагическим завершением в земном мире и соединением героев за его пределами – у Столицы очевидным, а у Цветаевой предстающим лишь как намек. В обоих случаях героини испытывают к герою не только страсть, но и квазиматеринское чувство: «Мне ль ему годиться в жены? / Предо мной он – мальчик малый» [Столица 2013, II, 31], «Спать тебе не помешаю, / Алмаз, яхонт мой! / Оттого что я большая, / А ты – махонькой!» [Цветаева 1994–, III, 211]. В обоих случаях *сюжет движется инициативой героинь*, которые представлены как *наделенные всей возможной властью*, обычно атрибутируемой лишь мужчинам. Они правительницы и воительницы, а также и *сакральные существа*: Царь-Девушка уподоблена святому воину небесного царства («Грудь в светлых латах, лоб – обломом, / С подсолнечником равен лик. / Как из одной груди тут громом: / “Сам Михаил-Архистратиг!”») [Цветаева 1994–, III, 202]), об Олоне, чье царство спроецировано на страну амазонок, сказано, что она «Дочь богини лунной Плены / Благосклонная Олона, / Чье священным мнилось лоно» [Столица 2013, II, 23].

Гендерный перевертыш отчасти присутствует даже в пьесе-стилизации

ции «Голубой ковер», главная героиня которой, вольная танцовщица Мневэр, как будто явилась из «Кармен» или пушкинских «Цыган». Однако традиционная расстановка действующих лиц, где власть и насилие над изменчивой женской природой осуществляют мужчины, оказывается опрокинута в финале: если начальная мизансцена представляла собой хана Узбека в окружении двух угождающих ему жен, то финальная, в райском царстве, напротив, являет гурию Мневэр в окружении любящих ее Узбека и Гяура; здесь воспроизводится один из постоянных топосов Любви Столицы – мужской гарем для женщины (ср. также в «Елене Деевой», «Песни о Золотой Олоне» и др.).

Эти гендерные эксперименты присутствовали уже и в лирике Столицы. Так, в противовес дискурсу Вечной Женственности, столь характерному для русского символизма, Столица пишет стихотворение «Вечная Юношественность», где *возводит в мистический идеал мужскую природу* (точнее, природу юноши, т.е. сохраняя известную долю андрогинизма), но самым этим жестом переворачивает все традиционные соотношения и *ставит себя в позицию власти*. Образ Юноши здесь сохраняет свои серафические черты и при этом – в духе поэмы «Три свидания» Вл. Соловьева с ее шутивным тоном – наделяется посюсторонними, современными чертами:

Безмятежно, несмутимо
Ты прошел однажды мимо –
Непорочный и немудрый,
Лучше самой лучшей грезы.

Ах. Плечо крутое крыли
Голубые перья крылий,
Над главою синекудрой
Бились розовые розы...

<...>

Шел ли ты на пляж купаться,
Иль на мол в челне качаться,
Или в парк резвиться в теннис –
Я не знала и не знаю.

<...>

Образ Юноши. Ты вечен,
Ты в душе живешь, как встречен, –
Мчащим, розой в беге вея,
Крылья к лёту расправляя.
[Столица 2013, I, 204]

Тем же чувством вечности в мимолетном и отблеском сакрального в живом человеке, столь характерными для символистского мироощущения и биографических легенд, проникнуто и стихотворение «Чувство разумом

не делится...», где лирическая героиня воспекает все мелочи в облике возлюбленного: «Я люблю тебя всего. / Даже мелочи, безделицы / Из костюма твоего. // Даже утренние галстуки / Мерклых розовых тонов...» [Столица 2013, I, 211]. При этом «он» и «она» вновь *меняются местами, определенными им традицией*: герой оказывается уподоблен мальчику Ганимеду, и героиня – «былая изменница», в чем она спокойно и признается, – боится, что он будет похищен некими «зевсами» (в подтексте ощущается гомосексуальный мотив, а герой тем самым отчетливо отнесен к андрогинным фигурам):

Я боюсь, чтоб не увидели
Лик твой те, кто мудр и сед,
И неволей не похитили
От меня, мой Ганимед.

Ибо ими только ценится
Красота, что так юна,
Да одной былой изменницей,
Что вдруг сделалась верна.
[Столица 2013, I, 211]

Те же мотивы *силы, ассоциируемой с женщинами, и мужской слабости, подчинения* прочитываются в стихотворении «Поэтессе», где лирическая героиня наделяется и мистической силой. Субъектность, в которой только и черпаются авторские прерогативы [Эконен 2011] и которая позволяет «сказать свое мужчинам слово» [Столица 2013, I, 227], дается героине через ряд уподоблений, связывающих ее с «глубинным вздохом космическим, / Всполохом таинственным вселенским» [Столица 2013, I, 226] – что как раз было традиционным топосом маскулинного гендерного порядка модернизма, в рамках которого женщина виделась как своего рода природная сила и сосуд таинственного. Столица, используя этот топос, превращает его, однако, в основание для приоритета, главенства женщины над мужчинами:

Влекись же в мир, от всех завешанный,
Грядущего или бывшего
И, просветленной иль помешанной,
Скажи свое мужчинам слово.

Дельфийской будешь ли сивиллою
Иль русской бедною кликушей, –
Про тайну страшную и милую
Им пой – и голос мира слушай.
[Столица 2013, I, 227]

Кроме того, поэтесса здесь сблизена с Евой: «Еще ты помнишь тени, шепоты / Золотояблоновой кущи, – / И смуглые от солнца стопы ты / Направила к земле цветущей...» [Столица 2013, I, 226]. Ева является героиней цикла Столицы «На иной земле», во втором стихотворении которого оказывается, что Бог сотворил сначала не Адама, а именно ее: «Сотворил тебе друга Он, Ева...» [Столица 2013, I, 254]. Таким образом, переворачивается традиционный богословский тезис о главенстве мужчин над женщинами и более высокой мужской природе, основанный прежде всего на том, что Ева якобы сотворена из ребра Адама, Адам же создан вполне по образу и подобию Бога, и утверждается приоритет женщин перед мужчинами. Это *привилегированное положение вновь сопрягается с темой творчества, с одной стороны, и любви к андрогинному юноше, с другой*, в десятом стихотворении цикла «Дневник любви»:

О, как хорошо, что Вы – не поэт,
А только – возлюбленный мой,
Который будет чудесно воспет,
Сам будучи чудно-немой.
[Столица 2013, I, 240]

Здесь, как и в цитированном выше стихотворении «Моя Муза», оспаривается характерное для маскулинного гендерного порядка модернизма представление о том, что женщина может быть только объектом, но не субъектом – в том числе субъектом творчества; может быть музой, но не автором, Беатриче, но не Данте, как З.Н. Гиппиус сформулировала это в статье «Зверебог» (1908). По словам К. Эконен, «оппозиция культуры и природы воплощается в оппозиции маскулинного и фемининного, причем фемининная природа и телесность связываются с немотой, а маскулинная рациональность и абстрактность обозначают активность» [Эконен 2011, 43]. Таким образом, Любовь Столица, как это было ей свойственно, переворачивает традиционную оппозицию, и *поэтом оказывается женщина, а немой Музой – ее возлюбленный*. А в цикле «Тринадцатая весна» о лирической героине-поэтессе говорится: «Ты сильна, не как женщина... / Не тобой ли, непризнанной, / Лира новая дерзостно выгнулась...» [Столица 2013, I, 242]. Т.е. неженская сила связывается здесь с открытием новых горизонтов в поэзии.

Есть у Столицы и такие стихотворения, где сила женщины и ее власть над мужчиной трактуется *не только в связи с темой творчества, но и непосредственно – как физическое одоление*, которое, однако, связано с темой любви-вражды, любви-борьбы. Таково стихотворение «Кентавр», где события происходят в двух планах: в плане условного настоящего героиня заслушивается музыкой Скрябина, а в плане фантазии, куда ее уносят звуки, она предстает «дерзкой наездницей», которая объезжает и покоряет кентавра. Завершается стихотворение опять планом настоящего, причем сближаются физический акт покорения кентавра и метафорический – пси-

хологической любовной борьбы:

Пусть жжет нас, как героев Гамсуна,
Любовь, похожая на гнев,
Ее усладам я отдамся,
Надменный, Вас лишь одолею.
[Столица 2013, I, 222]

Все проанализированные особенности творческого мира Любви Столицы – андрогинность, гендерные перевертыши, понимание женской роли как роли сильного – это черты, в той или иной степени характерные для сюжетов о воительнице. Поэтому не должен удивлять тот факт, что *в творчестве Столицы воительница появляется многократно и в самых разных обликах*. Это и амазонки, и богиня Афина, и русские богатырки, и воительница из нубийского племени, и Жанна д'Арк, и воительницы времен воображаемого «матриархата», и амазоноподобные дивы в «Песни о Золотой Олоне», и, наконец, «девица-доброволец» Первой мировой, появляющаяся как в стихотворениях, составивших соответствующий (издательский) стихотворный цикл, так и в романе в стихах «Елена Деева», где заглавная героиня в эпилоге сама становится «девицей-добровольцем», причем притворяется мужчиной, как некогда кавалерист-девица Н. Дурова. Столица как бы перебирает все сюжетно-мотивные возможности, связанные с этим образом.

Так что глубоко не прав был М.А. Кузмин, который в своем отзыве на стихотворение Любви Столицы «В простор», напечатанное в № 2 журнала «Остров» за 1909 г., высказался так: «Г-же Любви Столице было угодно надеть доспехи древней “поляницы”. Отчего же скучающей Людмиле не надеть и этого наряда? “Во всех ты, душенька, нарядах хороша”».

На каждой странице “лукоморье”, “ширяет”, “растильчивый”, “шелом” и т.д., всего не перечесать. Себя величает “исполинской девой”, “богатыркой”, “каменной бабой”, но всегда мы видим барышню, вышедшую в поле и говорящую, какая она была “вся розовая”, какие у нее были руки, глаза, волосы, – т.е. прием, не только не совсем скромный, но далеко и не художественный.

Так и данный опыт маскарада может только рассматриваться как милый, несколько претенциозный женский каприз» [Кузмин 1909, 46–47]. Как видно из всего сказанного выше, это не был каприз, прихоть или случайность – но органический элемент всей художественной системы Любви Столицы.

Стихотворение «В простор», послужившее поводом для этой кузминской отповеди, датировано 28 августа – 2 сентября 1908 г. и, по-видимому, представляет собой одно из первых обращений Столицы к образу воительницы; вообще, в течение полутора лет, с осени 1908 г. по конец 1909 г. она создает целый ряд лирических текстов о воительнице. Стихотворению предпослан эпиграф из былины «Илья ездил с Добрынею» из сбор-

ника Кириши Данилова: «Скочил Добрыня со добра коня, / Напушался он на бабу Горынинку» [Столица 2013, I, 282]. В бытине контаминированы два сюжета: поединок Добрыни с поляницей и поединок Ильи Муромца с сыном. Если поначалу бой Добрыни с бабой Горынинкой идет к его поражению, то затем вмешивается Илья Муромец, объясняющий Добрыне, как надо «с бабой драться» [Древние Российские стихотворения... 1977, 191]. Покорившись, Горынинка говорит: «Не ты меня побил, Добрыня Никитич млад, / Побил меня стары казак Илья Муромец / Единым словом» [Древние Российские стихотворения... 1977, 192]. Она готова показать богатырям клад из золота и серебра как выкуп за свою жизнь, но, когда она это делает, «молоды Добрынюшка Никитич млад / Втапоры бабе голову срубил» [Древние Российские стихотворения... 1977, 192]. Очевидно, что в стихотворении *Столицы* мало что остается от этого патриархатного и мизогинного сюжета.

«В простор» состоит из пяти частей, отделенных друг от друга про-белами. Первая, вступительная, весьма напоминает стихотворения из книг *Столицы* «Раиня», «Лада» и «Русь» – это идиллические картины деревенской жизни. Лирическое «я» впервые появляется только в 14-й строке: «Буйно умчусь я отселе...» [Столица 2013, I, 283]. Сразу фиксируется разрыв между окружающим мирным бытом и лирической героиней, стремящейся показать свою богатырскую удаль, потешить свою разбойную и лихую натуру: «В дальний опасный ковыль из приюта веселий / Я с похвал-бою девической ринусь горячей стопой» [Столица 2013, I, 283]. Деревня обозначается как мирное, веселое, но замкнутое пространство, тогда как героиня мечтает о просторе и опасности, о мире разомкнутом, открытом всем ветрам.

Вторая часть начинается с поездки героини на челне (отметим и эту параллель с «Царь-Девницей» М. Цветаевой) к вожделенному простору:

Руки мои простираются с шалой тоскою,
Ширятся алчно зрачки, улыбаются дерзко уста...
Стоя в челне, я плыву... Я – за славной рекою...
Вот – вожделенный мой брег! Вот – простор! Подымайся, мечта!
[Столица 2013, I, 283]

Стихотворение представляет собой любопытный случай субъектного неосинкретизма (что соответствует стилизации народной поэзии): речь неожиданно начинает вестись уже не от первого, а от второго лица, а потом так же неожиданно переходит обратно к первому, причем все время имеется в виду один и тот же субъект – лирическая героиня:

С этой расстильчивой и голубой луговины
Любо тебе, о пернатая, кругом крутым запарить,
Кинуть земле из-за облак привет соловьиный,
В крае таинственных россов, обнявшись с ветрами, царить.

Хищное око твое все глядит – не упьется...

<...>

Око, мечта моя, ширь!

Ах, бытия тебе мало, – себя же всё много...

Жаждешь похитить ты весь и отдать самое себя в дар.

Тягостно-спелая жизнь! Высоко над дорогой

Виснешь ты, плод недоступный! Стрясет ли тебя чей удар?

[Столица 2013, I, 283]

Отметим в этом фрагменте следующие важные особенности: героиня названа «пернатой» [Столица 2013, I, 283], она как бы парит в выси и «обнимается с ветрами». (Или только мечтает об этом? Увидим далее.) Не менее существенны и *самоубийственные тенденции героини*, ее тяга к Танатосу, порожденная сверхполнотой природы (недаром ее жизнь сравнивается со спелым плодом) и невозможностью найти себе применение – то же самое верно и в отношении М. Цветаевой, в чьих текстах появляется такой тип героини; см., например, стихотворение «Бог, внимли рабе послушной!...» (1920):

Бог, внимли рабе послушной!
Цельный век мне было душно
От той кровушки-крови.

Цельный век не знаю: город
Что ли брать какой, аль ворот.
Разорвать своей рукой.

Все гулять уводят в садик,
А никто ножа не всадит,
Не помилует меня.

От крови моей богатой,
Той, что в уши бьет набатом,
Молотом в висках кует,

Очи застит красной тучей,
От крови сильно-могучей
Пленного богатыря...
[Цветаева 1994–, I, 563]

Третья часть стихотворения «В простор» – самохарактеристика лирической героини:

Я – исполинская дева. Неволи врагиня.
Медным шеломом волос потрясает моя голова.

Очи грозят булавой своей хладной и синей,
Темным, коварным рукам не чужда ворожбы тетива.
[Столица 2013, I, 283]

Героиня бросает вызов мужчинам: «Вас созываю, мужи, на прямой поединок с собой!» [Столица 2013, I, 283]. Здесь возникают архетипические для сюжетов с участием девы-воительницы *мотивы любви-ненависти, богатырского сватовства, равенства и потому взаимной преданности противников*:

Ширь – наше поприще. Смерть лишь разнимет объятья.
И победителю только владеть своевластной судьбой.
Ведаю древним чутьем я, что ненависть – сила,
Ненависть – девья любовь, к обоюдной усладе тропа,
И, богатырка, противлюсь тому, что взманило,
В битве ужасна, в оружьи загадочна, к страху слепа.
Так я служу вековому и правому Счастью!
Ибо что воинам слаще, чем девственниц вызов принять?
С равномогучими биться отточенной страстью
И, одолев, пировать?
[Столица 2013, I, 283–284]

В четвертой части оказывается, что действие стихотворения развивается не в легендарном героическом прошлом, к которому отсылает и былинный эпиграф, но в настоящем: утверждается, что век героев – Добрыни, Муромца – миновал, и лирической героине не сыскать достойного противника; и в этом, собственно, ее трагедия – в *несоответствии ее богатырства мирному веку*:

Перси мои, как вы жаждете яростной схватки!
Бранное ж поле пустынно... Лишь мирный лазоревый лен...
<...>
Спит под курганами дух ваш – былинны святыня,
Перевелись в стороне заповеданной богатыри...
[Столица 2013, I, 284]

В пятой же части героиня, наконец, *находит себе ровню, истинного своего жениха, которым оказывается... Ветер*. Как следует из сказанного выше, в творчестве Столицы это происходит не единожды (ср. стихотворение «К ветру» из сборника 1912 г. «Лада»), но здесь, по-видимому, впервые:

Единоборство с тобой принимаю, о витязь!
Рослый, дородный, в серебряных латах – достойный ты враг!
<...>

С девой, славянкой, сражается ветер – стихийный варяг.
<...>
Грудями стиснулись мы, врукопашную взялись:
О, что за мышцы железные, неуязвимая плоть.
Мне о пощаде моления только остались...
Но не смирюсь. Хоть бы в алое сердце стал враг колоть!
Ветр ненавистный, о ветер мой, о ветер мой любимый,
Поднял ты, ястреб, меня! Умыкаешь невесту с собой...
[Столица 2013, I, 284–285]

Как и положено деве-воительнице, героиня не сдается до последнего, но тем слаще оказывается поражение от честно осилившего ее «витязя». Стихотворение заканчивается *соединением героини со стихиями, отлетом в возделанный простор* – что впоследствии будет дублировано в стихотворении «К ветру» (без мотива поединка). Непонятно при этом, уносит ли ветер убитую героиню или живую:

Чудно твоей полонянке немой, недвижимой,
Гневны уста непорочные, радостен взор голубой.
Сзади – дубравное царство, немота и девство...
А впереди – на воздушных становьях заката костер,
Суженый – князь поднебесья, ночной златозвездный шатер,
И богатырство – стихия! И ширь – королевство!
С ветром – в простор!
[Столица 2013, I, 285]

Героиня «нема» и «недвижима», а уносит ее «князь поднебесья», собственно, в небеса – так что вполне возможна версия о том, что она *уносится в рай* или, по крайней мере, некий мистический локус, где обитают блаженные мертвые. Здесь действует принцип сюжетной неопределенности, ведь неизвестно, ответил ли Ветер на вызов героини: «Хоть бы в алое сердце стал враг колоть!». Думается, что Цветаева почувствовала эту неопределенность, последовав за Столицей в финале «Царь-Девы», где героиня сама вырывает у себя сердце, после чего уносится с Ветром – но непонятно до конца, остается ли она в каком-то смысле живой, ибо соединяется с родной ей стихией, теряя лишь «слишком человеческое» – земную страсть к Царевичу.

Почти одновременно со стихотворением «В простор» был написан «Матриархат» (19–20 сентября 1908) – об эпохе еще более древней, чем былинные времена. Стихотворение построено как обращение к женщине, чей облик текуч: сначала она представлена в духе Золотой Олоны из написанной позже «Песни...», а ближе к финалу оказывается, что лирическая героиня обращается и к женщине нынешней, современной, причем из модуса воспевания переходит к модусу поучения, дидактики. Эпоха матриархата показана как царствование «великой варварки Евы», которая является

одновременно и жрицей, и законодательницей, и воительницей. Боевые мотивы возникают в стихотворении несколько раз; сначала вводится мотив равного, уже нам известный: «А потом обручаешься с тем лишь, / Кто в бою свой род обессмертил» [Столица 2013, I, 286]. Далее Женщина оказывается облачена в метафорический доспех, которым предстает ее потомство: «Но зачав, передашь ты потомкам / Лишь свое среброзвучное имя, / Как воитель в доспехе неломком, / Защитися пред будущим ими» [Столица 2013, I, 286]. Потом Женщина представлена уже напрямую в полной боевой славе:

Ты сама, свирепясь, как волчица,
Вражье полчище древком заманишь.
Горе тем, кто поздно смирится:
Ты коленом на груди их станешь.

Мало, мало смертей и пленений,
Больше, больше рабов и сокровищ
Для родных племен и селений.
Так ты вопишь, чудо чудовищ.

Возвращаешься в села победно
На чужой вороной кобыле,
Кровь – на шее тщеславной и бледной,
Волоса – как зарево в тыле.
[Столица 2013, I, 286–287]

Но затем, когда речь незаметно переходит к женщине новой и современной эпохе («Время древнее, право, вернуть бы... / Горе тем, кто смирится позже» [Столица 2013, I, 287]), лирический субъект высказывается о женской воинственности иначе:

Приобрести понапрасну не тщию
Роду воев присущие свойства:
Плоть лебяжья, а ум твой – рысий,
И роды – вот твоё геройство.

Но и этим ты будешь державной,
Ибо вечность в тебе почилла,
Не мужам, но богам станешь равной
Ты, жена – изначальная сила.
[Столица 2013, I, 287–288]

С одной стороны, лирическая героиня здесь как бы встает на патриархатные позиции – нечего женщине пытаться приобрести свойства, присущие воинам (мужчинам), ее задача – в рождении потомства. С другой же,

по мнению лирической героини, женщина равна не мужчинам, а богам – как сосуд вечности. Таким образом, *женщина-воительница оказывается прочно локализована в доисторических, легендарных временах, имеющих мало общего с настоящим.*

Продолжает галерею воительниц ода «Афина», написанная почти тогда же, 30 сентября – 9 октября 1908 г. Здесь героиня уже даже не легенда, но – миф. В длинной оде прилежно перечисляется все, что известно об Афине из мифологии. В частности, приводятся и детали, касающиеся ее функций богини войны, причем возникают традиционно связанные с образом воительницы *мотивы грозы, огня, бури, молнии, грома*, видимо, возникшие как перенос метафоры «бой – гроза»:

Блестящая, разящая предстала
Пред сонм богов она, его смутив;

Как черная над ней клубилась грива!
Как жгло копье – серебряный зигзаг!
[Столица 2013, I, 290–291]

Интересно, однако, что стихотворение строится как экфрасис утраченного, более не существующего творения – статуи Афины работы Фидия, некогда установленной в Парфеноне, на вершине Акрополя:

Ликуй, ликуй, великий Фидий!
Нет статуи, но замысл жив:
Забвенью – вековой обиде –
Должно пройти не победив [Столица 2013, I, 289];

и:
Душа – торжественный Акрополь,
Богиня Мысль белеет в ней,
Пряма и девственна, как тополь,
С щитом наук, с копьем речей. [Столица 2013, I, 292]

Важно, однако, что, будучи своего рода знаком отсутствия, да к тому же – принадлежности мифологическому прошлому, Афина у Столицы оказывается принадлежащей и настоящему – постольку, поскольку принадлежит вечности:

Другие боги на кострах историй
Уж сожжены. Их пепел – в урнах грез.
Лишь Мудрость – как звезда, как риф на море:
Вокруг нее вращается хаос!
Не всё ль равно, Паллада или София?
[Столица 2013, I, 292]

Это принципиальный момент: «Дева доблестная» *Афина здесь предстает одним из воплощений Софии Премудрости и Девы Марии* как «звезды морей» (*Stella Maris*). Это отождествление глубоко символично и укоренено в истории культуры. Как показала О.И. Тогоева, такая параллель восходит еще к раннесредневековому соотношению Богородицы и Афины Паллады в их функциях «защитницы города» (подкрепленному также связью между ними через важнейший для обеих мотив ткачества). Исследовательница приводит многочисленные примеры, как текстуальные, так и иконографические, сближающие Деву Марию с фигурой воительницы, например: «Близость этих двух функций [ремесла ткачества и идеи покровительства. – В. З.-О.] в случае Богородицы подтверждалась и изображением так называемой *Virgo militans* (рубеж VIII–IX вв.), на котором она была представлена в доспехах римского воина, с крестом-скипетром (отсылавшим к иконографическому типу *Christus militans* <...>), но при этом сжимавшей в левой руке два веретена. <...> интерес <...> представляет <...> образ Девы Марии в центральной части так называемого Алтаря Альбрехта <...> около 1439 г. Богоматерь была представлена на нем в доспехах, рядом со столпом Давидовым, “сооруженным для оружий”» [Тогоева 2016, 315–316]; «...еще одна общая составляющая – их настойчиво декларируемая девственность. <...> данное отличительное свойство <...> оказывалось также связанным с темой защиты города и страны» [Тогоева 2016, 318]. Это отождествление воительницы с Девой Марией и с Софией Премудростью присутствует и у главных гностиков русского символизма – А. Блока и А. Белого. Традиционно оно делалось и в отношении Жанны д’Арк. В литературе русского модернизма оно присутствует, например, в неопубликованной пьесе М.Е. Лёвберг «Жанна д’Арк» (1920).

Есть оно и у Столицы – в стихотворении «Иоанна д’Арк», написанном 31 января – 18 февраля 1909 г. Жанна д’Арк прямо сопоставляется здесь с Афиной: «Ты ж, христианская Паллада, / Решила спор, как божество!» [Столица 2013, I, 300]; «Была мудра ты, как Сивилла, / И, как Минерва, холодна. / И той великой женской силой / Смирила брань мужей – одна» [Столица 2013, I, 302].

Стихотворение строится примерно так же, как проанализированный выше «Матриархат», т.е. *воспевание воительницы давно ушедшей эпохи сочетается с обращением к современности и к «женскому вопросу» в финале*. Образ Жанны подается вполне традиционно – как образ святой воительницы, так что обычные атрибуты воинственной девы (доспех, вооружение) сочетаются с христианскими образами:

Одни лишь видят шлем твой ржавый,
Другие – ореол волос,
Те меч вздетый, меч кровавый,
А эти стяг, что крест вознес.

Но пусть проклятья и восторги

Шумят о имени твоём!
С тобою был святой Георгий,
Зло побеждающий копьем!

Он на девические плечи
Воздвиг два пламенных крыла...
[Столица 2013, I, 300]

Отметим в приведенном фрагменте несколько топосов, связанных с воительницей в литературе русского модернизма. Во-первых, *рядом с Жанной появляется св. Георгий* (хотя, согласно показаниям Жанны д’Арк, в видениях ей являлся архангел Михаил): этот святой воин является частым спутником воительницы в русском модернизме, ее идеальным возлюбленным, равным ей мистическим женихом – см., например, у М. Цветаевой (в цикле «Георгий», особенно в последнем его стихотворении «Странноприимница высоких душ...», в поэме «На красном коне», где Всаднику приданы черты св. Георгия), у А. Белого, который встраивает историю св. Георгия и царевны в ряд соответствующих мифов о спасении Мировой Души избранным героем (Персей и Андромеда, Зигфрид и Брунгильда), т.е. в основной символистский миф, берущий начало в гностицизме. Во-вторых, это *мотив крылатости*: воительницы, нередко представленные мчащимися на конях или по воздуху (валькирии), часто наделяются крылами – метафорическими и даже реальными, тем более учитывая их соотношенность с образами грозы, бури, ветра (ср. устойчивые выражения «на крыльях бури», «на крыльях ветра»), которая присутствует и здесь («зеницы грозных глаз» превратились «в молнию синюю» [Столица 2013, I, 301]). Но «крыла» Жанны – это еще и крылья ангельские или крылья серафима – ср. далее: «Воскреснув, сделалась – крылатый серафим» [Столица 2013, I, 301].

Обратим внимание и на выражение «кровавый меч», канонической истории Жанны не соответствующее, ибо из материалов обвинительного процесса 1431 г. известно, что свое знамя Жанна ценила гораздо выше меча и что лично она никого не убивала, а лишь вела за собой людей. Зато эта неканоническая деталь соответствует истории Жанны, рассказанной Ф. Шиллером в его трагедии «Орлеанская дева» (1801). Более того, о том, что шиллеровская трагедия является одним из источников «Иоанны д’Арк», красноречиво свидетельствуют и такие строки:

То был ли Вельзевул, весь в блеске красных крылий,
Иль рыцарь английский в блистающих кудрях,
Что содрогнулась ты средь доблестных усилий?
[Столица 2013, I, 301]

Никакого английского рыцаря в канонической истории Жанны д’Арк нет, зато присутствует он у Шиллера: Жанна оказывается поколеблена на

своем пути влюбленностью во врага – английского рыцаря Лионеля, которого она побеждает в сражении, но позволяет ему бежать; в конечном итоге, она преодолевает искушение любовью.

Воспев Жанну, лирическая героиня обращается к безрадостному настоящему, где женщина низведена до «целующей всех» плясуньи и еретички, «славящей грех». Заканчивается стихотворение возванием лирической героини к Жанне с *мольбой о даянии ей великого призвания*, напоминающего призвание *пушкинского Пророка*:

Закуй же дух мой в панцирь гнева
И вздохов жалости не числь!

Да грозной доли не нарушу,
Вставь меч мне в перси! – Сердце вынь! –
Внеси палладиум свой в душу!
Сим побежду я зло. Аминь.
[Столица 2013, I, 303]

В очередной раз воительница связывается с образом Паллады (а через нее – и Софии Премудрости) и с *темой поэтического призвания лирической героини*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977.
2. Кузмин М.А. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1909. № 3. С. 46–48.
3. Столица Л. Голос Незримого: в 2 т. М.: Водолей, 2013.
4. Тогоева О.И. Еретичка, ставшая святой: две жизни Жанны д'Арк. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
5. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–.
6. Эконен К. Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

REFERENCES (Monographs)

1. Ekonen K. *Tvoretz, sub'yekt, zhenshchina: strategii zhenskogo pis'ma v russkom simbolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011. (In Russian).
2. Togoyeva O.I. *Eretichka, stavshaya svyatoy: dve zhizni Zhanny d'Ark* [Heretic Turned Saint: Two Lives of Joan of Arc]. Moscow, St. Petersburg, Center of the Humanitarian Initiatives Publ., 2016. (In Russian).

Зусева-Озкан Вероника Борисовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автометарефлексия в литературе.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

Veronika B. Zuseva-Özkan, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, leading research fellow. Research interests: modern and post-modern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00014

А.М. Королева (Москва)

**«Я ПИШУ НЕ ЗАКАЗНУЮ ПЬЕСУ, А НЕЧТО СВОЕ»: ДРАМА
Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ЭТОТ СВЕТ»
КАК ВЕХА НА ПУТИ К «ДОКТОРУ ЖИВАГО»**

Аннотация. В статье изучается малоисследованная пьеса Б.Л. Пастернака 1942 г. «Этот свет». Именем главного персонажа драмы – «Иннокентием Дудоровым» – автор предполагал назвать создаваемый роман (1947). Поэтика данного заглавия указывает на взаимосвязь между «Этим светом» и «Доктором Живаго». Образы некоторых героев романа зародились в этой пьесе (Друзьякина / Безочередева и др.). Взгляд Дудорова в драме на революцию и Великую Отечественную войну раскрывает мировоззрение Пастернака в годы, непосредственно предшествующие созданию романа. Сходные лексико-стилистические приемы в изображении героев из народа, а также мифопоэтические и библейские мотивы сближают «Этот свет» и «Доктора Живаго». На основе проведенного исследования обосновано существование сюжетных инвариантов в «Записках Патрика», «Этом свете» и «Докторе Живаго». Образ Иннокентия Дудорова рассмотрен в процессе эволюции в трех упомянутых произведениях. Поочередную смену заглавий романа «Мальчики и девочки», «Иннокентий Дудоров» и «Смерти не будет» предлагается рассматривать в свете переноса акцента с судьбы поколения Пастернака 1890-х гг. на бессмертие творчества. В статье впервые публикуются выдержки из письма П.А. Васильева с фронта Б.Л. Пастернаку (1944).

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; «Доктор Живаго»; «Этот свет»; «Записки Патрика»; сюжетный инвариант; поэтика заглавия; Иннокентий Дудоров; П.А. Васильев.

А.М. Koroleva (Moscow)

“I don’t Write a Commissioned Play, but Something of my Own”: The Play “The Earthly World” by Boris Pasternak as a Milestone on the Way to the Novel “Doctor Zhivago”

Abstract. The article discusses poorly studied drama by B. Pasternak “The Earthly World” (1942), which was a step on the writer’s creative path to the novel “Doctor Zhivago”. Pasternak thought to name the creating novel (1947) by the name of the main character of the drama – “Innokentiy Dudorov”. Poetics of the title indicates the relationship between “The Earthly World” and “Doctor Zhivago”. The research provides an overview of the transformation of the characters images, that appeared in the drama (Druzyakina / Bezocheredeva), when they were transferred to the novel. Dudorov’s opinion about revolution and the Great Patriotic War reveal Pasternak’s worldview in the years immediately preceding “Doctor Zhivago”. Similar lexical and stylistic techniques in the depiction of heroes from common people, close mythopoetic and bibli-

cal motives bring together “The Earthly World” and “Doctor Zhivago”. Based on the research, the existence of plot invariants in “Patrick’s notes, “The Earthly World” and “Doctor Zhivago” is proved. The image of Innokenty Dudorov is considered in the process of evolution in the three mentioned works. The research proposes to consider the alternate change of the titles of the novel “Boys and girls”, “Innokenty Dudorov” and “Death will not happen” in the line of the shift of emphasis from the fate of the Pasternak generation of the 1890s to the immortality of creativity. The article first time publishes excerpts from P. Vasiliev’s letter from the front to B. Pasternak (1944).

Key words: B. Pasternak; “Doctor Zhivago”; “The Earthly World”; “Patrick’s notes”; plot invariant; poetics of the title; Innokenty Dudorov; P. Vasiliev.

Борис Пастернак называл роман «Доктор Живаго» вершиной своего творчества и шел к его созданию многие годы. Творческая предыстория романа изучена достаточно подробно. Ее обычно рассматривают по следующим направлениям: связь с прозой [Борисов 1989, Флейшман 2006], с лирикой [Радионова 2012] и соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака [Магомедова 1990]. В круг задач данной статьи входит анализ военной драмы 1942 г. «Этот свет» как ступени на пути к роману. Несмотря на то, что автор ставил пьесу «в ряд (своих – А.К.) прошлых и будущих вещей» [Пастернак 2003–2005, IX, 319], она редко рассматривается как ближайшая предшественница «Доктора Живаго». Отправной точкой анализа взаимосвязи произведений целесообразно взять возможный вариант названия романа «Иннокентий Дудоров». Писатель хотел вынести в заглавие большой прозы имя героя, который встречается в двух произведениях – в пьесе «Этот свет» и в романе «Доктор Живаго». Актуальность исследования заключается в том, что в обширной научной литературе уделяется мало внимания трагедии, а поэтика автоинтертекстуального заглавия «Иннокентий Дудоров» еще ни разу не рассматривалась.

Творческая история пьесы

Б.Л. Пастернак работал над трагедией на тему Великой Отечественной войны весной и летом 1942 г. по договору с новосибирским драматическим театром «Красный факел». Однако драма так и не была окончена и сдана, а в дальнейшем некоторые картины были уничтожены автором. В распоряжении исследователей имеется лишь рукопись 3-й и 4-й картин первого акта со многими зачеркиваниями и заклеяками, часть из которых еще не раскрыта.

На папке с автографом пьесы приклеены записи времен работы над последними частями «Доктора Живаго» [Пастернак 2003–2005, V, 570]:

Для эпилога романа:

1) Чистопольская пьеса III и IV карт<ины>
(рассказ о железнодорожной сторожке)

- 2) Письма Васильева к жене
- 3) Записки в оккупированной полосе (война 41–45)
- 4) О Зое Космодемьянской

Записки нуждаются в небольшом комментарии. Пьеса автором именуется «Чистопольской» по названию города в Татарстане, где он работал над ней в эвакуации. Писатель выделяет «рассказ о железнодорожной сторожке» (монолог Друзякиной), который впоследствии с небольшими изменениями полностью войдет в эпилог романа как история жизни Тани Безочередевой, дочери Лары и Живаго. Иными словами, в 1950-е гг. пьеса буквально стала материалом для эпилога романа.

Далее под пунктом № 2 автор упоминает «Письма Васильева к жене» – «Письма жене с фронта» Петра Афанасьевича Васильева [РГАЛИ. Ф. 379. Оп. 5. Ед. хр. 803], почитателя Бориса Пастернака, погибшего на фронте в 1944 г. Он воевал в звании гвардии капитана юстиции. Пастернак не был лично знаком с Васильевым; его поразило письмо с фронта, в котором красноармеец рассказывал, что взял с собой на фронт шесть книг и журналов с произведениями Пастернака, но они сгорели во время бомбежки. Он просил поэта прислать ему сборник «На ранних поездках»: «Вот уже около 20 лет стихи Ваши личное и большое в моей жизни <...>. Цитаты из Вас в рецензиях на “Час ранних поездов” довели желание обрести сборник до жажды, которую никак не преодолеть и не унять <...> от Ваших стихов станет светлее в землянке и легче среди невероятных холмов – белых, заснеженных...» [Семейный архив Е.Л. Пастернак]. В ответ поэт выслал сборник; переписка оборвалась из-за гибели П.А. Васильева. Пастернак делился с его вдовой, что на фоне всей «переписки письмо Вашего мужа выделилось с ошеломляющей силой» [Пастернак 2003–2005, IX, 394]. В ответ А.И. Васильева передала писателю письма мужа с фронта, сшитые в машинописную тетрадь, во многих из которых упоминалось имя поэта: «С двумя его последними строфами (из стихотворения «Весна» 1944 г. – А.К.), сразу запомнившимися, я могу прошагать десятки километров по самой трудной дороге, пролежать полчаса под артобстрелом...» [РГАЛИ. Ф. 379. Оп. 5. Ед. хр. 803. Л. 157].

В 3 и 4 пунктах записей Б.Л. Пастернака упоминаются «Записки в оккупированной полосе» и материалы о Зое Космодемьянской. Писатель не раз просил о командировке на фронт, но выехал в распоряжение Третьей армии, освободившей Орел, лишь в конце лета 1943 г. Во время этой поездки в составе писательской бригады Пастернак собирал материалы о Зое Космодемьянской и вел путевые заметки. На основе этих сведений сложился образ невесты Дудорова Христины Орлецовоы. Ее прообраз в «Этом свете» – Груня Фридрих, повторяющая подвиг Космодемьянской (об этом – ниже).

В силу того, что писатель сохранил лишь две картины пьесы, исследователи расходятся во мнениях о причинах, побудивших автора уничтожить некоторые рукописи. В.М. Борисов первым сделал предположение о том,

что Борис Пастернак уничтожил записи пьесы по настоянию друзей, пришедших в ужас от ее содержания [Борисов 1989, 417]. Эту гипотезу поддержал Д.Л. Быков [Быков 2018, 605]. Противоположное мнение высказал Б.М. Гаспаров, считавший, что писатель мог уничтожить части драмы «по чисто внутренним творческим причинам» [Гаспаров 2013, 53].

Замысел пьесы о войне просматривается в стихотворении «Старый парк» 1941 г. Его лирический герой задумывает написать военную драму: «Сам же он напишет пьесу, / Вдохновенную войной...» [Пастернак 2003–2005, II, 124]. По наблюдению К.М. Поливанова, «в “Старом парке” сплетаются судьбы и образы потомка декабриста и участника Второй мировой войны, автора будущей пьесы о войне (о написании такой пьесы в это время думает сам Пастернак), и провинциала, приводящего в строй и ясность небывалый ход жизни» [Поливанов 2006, 61]. В пьесе топонимика близка к этому стихотворению – И.И. Дудоров, потомок бывлой интеллигенции из провинциального города Пущинска, и другие герои «оказываются в чужой усадьбе на краю города» [Пастернак Е.Б. 1997, 575]. Автор, описывая замысел пьесы, отмечал, что действие будет происходить в старинном имении, а главной темой выбрана преемственность культуры [Пастернак Е.Б. 1997, 574].

Говоря о замысле пьесы, естественно обратиться к оценке Б.Л. Пастернаком советской драматургии на военную тему 1940-х гг. Писатель делился со своей первой женой Е.В. Пастернак: «Современные борзописцы драм не только врут, но и врать-то ленятся. Их лжи едва-едва хватает на три-четыре угнетающе бедных акта, лишенных содержания и выдумки» [Пастернак 2003–2005, IX, 312]. Поэтому драматург «решил не стесняться себя размерами и соображениями сценичности и писать не заказную пьесу для современного театра, а нечто свое...» [Пастернак 2003–2005, IX, 312]. Такие настроения автора были хорошо известны контрразведке и в спецсообщении 1943 г. они были донесены в следующей форме (слова Пастернака): «Я не люблю так называемой военной литературы, и я не против войны... Я хочу писать, но мне не дают писать того, что я хочу, как я воспринимаю войну» [Б.Л. Пастернак: pro et contra 2012, 924]. Борис Пастернак отторгает современную соцреалистическую драматургию, обращаясь к «новой драме», возникшей на рубеже XIX–XX вв., что подтверждается его желанием «возродить в пьесе забытые традиции Ибсена и Чехова» [Пастернак Е.Б. 1997, 574].

Писатель несколько раз менял название трагедии «Этот свет»: «В советском городе», «Пущинская хроника». В автографе вписано другое название: «Из Чистопольской пьесы» [ОР ИМЛИ. Ф. 120. Оп. 5. Ед. хр. 39. Л. 2]. Окончательное заглавие «Этот свет» автор уточняет: «в противоположность “тому”» [Пастернак 2003–2005, IX, 312]. Противопоставление «этого» и «того» света проходит через все творчество Пастернака [см., например, переписку с М. Цветаевой: Пастернак, Цветаева 2004, 164; Цветаева 1990, 392].

Некоторые аспекты драмы в свете последующего перехода к роману

Жанровую принадлежность пьесы автор обозначил как трагедию [Пастернак 2003–2005, IX, 312]. «Этот свет» принадлежит к малораспространенному роду *драмы для чтения* (нем. *Lesedrama*). В этом отношении очень показателен монолог Друзякиной из 3-й картины, который занимает 3,5 страницы и является совершенно несценическим [Пастернак 2003–2005, V, 104–107]. К тому же авторская ремарка, открывающая 4-ую картину, характерна именно для драмы для чтения.

Интересно, что драма «Этот свет» близка к прозе, а роман, наоборот, задумывался выражающим «чувства, диалоги и людей в *драматическом* воплощении» (курсив Л.К. Чуковской – А.К.) [Пастернак 2003–2005, V, 468]. Борис Пастернак на чтении глав из романа пояснял слушателям: «Я думаю, что форма развернутого театра в слове – это не драматургия, а это и есть проза» [Пастернак 2003–2005, V, 468].

В военной пьесе писателя стихи соседствовали с прозой (до нас стихи не дошли); в этом трагедия была первым произведением перед романом, которое одновременно содержало в себе и лирику, и прозу. Драма «Этот свет» воспринималась как «Доктор Живаго» в слиянии этих двух родов.

Борис Пастернак, начиная работу над «Этим светом», вспоминал «Фауста» Гете – одну из самых знаменитых драм для чтения. В письме 1942 г. автор пояснял: «...это российский Фауст, в каком русский Фауст должен содержать в себе Горбунова и Чехова» [Пастернак 1991, IV, 868] (о Горбунове см. далее). Попутно заметим, что переводить «Фауста» И.В. Гете поэт начал в 1948 г. Также Пастернак предполагал назвать роман «Опыт русского Фауста». Возможно, желание Юрия Живаго прожить свою жизнь как драму [Пастернак 2003–2005, IV, 570] связано с поэтикой двух вариантов заглавий («Опыт русского Фауста» и «Иннокентий Дудоров»).

Обратимся к персонажам драмы, чьи образы перешли в роман. Гордон (без имени) и Иннокентий Дудоров впервые появляются в творчестве Пастернака в трагедии «Этот свет». образу Дудорова будет посвящена следующая часть статьи. Гордон в сохранившихся частях немногословен. Отметим, что в собраниях сочинений в 5 и 11 т. есть разночтения в репликах Дудорова и Гордона. Один монолог, который в пятитомнике приписан Гордону [Пастернак 1991, IV, 526], в 11-томном издании отнесен к Дудорову [Пастернак 2003–2005, V, 114]. В рукописи он отдан Дудорову: «Какие тебе еще достоверности?» [ОР ИМЛИ. Ф. 120. Оп. 5. Ед. хр. 39. Л. 20 об. – 21].

Другая героиня, чей образ зародился в пьесе, – Груня Фридрих, «ставшая» Христиной Орлецовой в эпилоге романа про Великую Отечественную войну. Героини драмы и романа повторяют подвиг Зои Космодемьянской. Эволюция образов: Зоя Космодемьянская – Груня Фридрих – Христина Орлецова может быть прочитана как попытка создания христианского житийного канона на базе советской культуры [Мухина 2019].

Приступая к эпилогу романа, автор пометил для себя «рассказ о же-

лезнодорожной сторожке» из «Чистопольской пьесы». При рассмотрении трансформации образа «портнихи из беспризорных» в пьесе и романе следует останавливаться не на сходствах и различиях образов Друзякиной и Тани Безочередевой, а на едином сюжетном инварианте. Существование «различных “версий” одного сюжетного инварианта», который является связующим звеном между «никак не соотносимыми друг с другом произведениями» в творчестве Пастернака, впервые выявлено в исследовании Д.М. Магомедовой [Магомедова 1990, 415]. Образ отца Друзякиной учителя Сахарова отсылает сразу к двум произведениям Пастернака: «Запискам Патрика» и «Доктору Живаго». Рассмотрим этот сюжетный инвариант подробнее. В 1936 г. в «Записках Патрика» упоминается муж главной героини Евгении Истоминой:

физик и математик юрятинской гимназии Владимир Васильевич Истомин, пошел на войну добровольцем. Уже около двух лет о нем не было ни слуху, ни духу. Его считали убитым, и жена его то вдруг уверялась в своем неуставленном вдовстве, то в нем сомневалась [Пастернак 2003–2005, III, 244].

В 1942 г. в сюжете «Этого света» развертывается похожая картина. Отчим Друзякиной учитель гимназии Сахаров уходит добровольцем на Первую мировую войну, попадает в плен и пропадает на 10 лет. Вернувшись с чужбины, Сахаров не застаёт «ни жены, ни дома и ничего знакомого кругом», за время его отсутствия мать Друзякиной незаконно в «несчастной любви» родила дочь от скрывающегося белого министра [Пастернак 2003–2005, V, 104].

В «Докторе Живаго» автор вновь возвращается к этой сюжетной линии и раскрывает ее более подробно. Если в «Записках Патрика» упомянутый сюжет только намечен, то в романе он становится одним из центральных. Образы Сахарова и Павла Антипова-Стрельникова имеют сходные черты: уход добровольцем на германскую войну, плен, долгое отсутствие, потеря семьи и уход жены к другому. Образы героев расходятся в главном: Сахаров после возвращения проживает долгую скучную жизнь, а Антипов-Стрельников в революционном порыве устраивает страшный суд на земле и, дойдя до края в желании изменить миропорядок, стреляет в себя.

Итак, на анализе даже одного образа из трех произведений Б.Л. Пастернака, можно сделать вывод о совпадении сюжетных ситуаций повествовательной прозы («Записки Патрика» и «Доктор Живаго») с драматическим произведением («Этот свет»). Это еще раз подтверждает, что писатель на протяжении всего своего творчества в разных формах (лирической, прозаической и драматической) возвращался к одним и тем же версиям сюжетных инвариантов.

Следует обратить внимание на рефлексию героями пьесы и романа над семейными историями Друзякиной и Безочередевой. В драме речь Друзякиной никак не осмысливается персонажами. В романе Гордон и Дудоров, догадавшись о происхождении бельевщицы, подводят итог двадцатипяти-

летию со времен революции: «Задуманное идеально, возвышенно – грубело, овеществлялось. <...> Возьми ты это блоковское: “Мы, дети страшных лет России” – и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле <...>. А теперь все переносное стало буквальным, и дети – дети, и страхи страшны...» [Пастернак 2003–2005, IV, 513]. Символично, что роман начинался со строки Блока (заглавие «Мальчики и девочки») и заканчивался его же стихами. Так круг жизни замыкается: «мальчики и девочки» становятся «детьми страшных лет России».

Лексико-стилистические особенности языка пьесы очень примечательны и выделяются на фоне всего предшествующего творчества Бориса Пастернака. Среди рукописей писателя сохранились выписки пословиц, поговорок, метких просторечных слов, диалектизмов, которые он делал в Чистополе: «Чистопольские записи». Они введены в научный оборот В.Г. Смолицким [Смолицкий 1990].

Писатель в «Этом свете» обращается к новой для себя стилистике простонародной речи и сказовой манере. В качестве художественного ориентира автор указывает на сценки И.Ф. Горбунова (Пастернак мог слушать рассказы Горбунова в исполнении В.Ф. Лебедева) и творчество А.П. Чехова. Речь Щукарева, Щукарихи и Друзякиной полна просторечий, присловий, они по незнанию смешно коверкают слова (Гебельс и свастика – «Бебельса этого можно купить со всеми хвастиками») [Пастернак 2003–2005, V, 101]. Весь главный монолог Друзякиной выдержан Пастернаком в сказовой манере. Главное отличие в том, что просторечный говор Друзякиной не вызывает комического эффекта сценок Горбунова, ее речь трагически напоминает об одичании России после революции. Такое же впечатление производит просторечный язык дочери Живаго и Лары в эпилоге романа.

В романе «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернак вновь возвращается к языковой стилистике простонародного говора, впервые возникшей в военной пьесе. Образы героев из народа раскрываются автором, главным образом, через язык. Эта художественная попытка воплотить в слове образ простого человека была отрицательно воспринята В.Т. Шаламовым. Он назвал «язык народа» в романе лубком: «грубое, резко кричащее, выпадающее из всего строя романа явление...» [Переписка Бориса Пастернака 1990, 545].

«Иннокентий Дудоров» как возможный вариант заглавия «Доктора Живаго»

Изучение поэтики и авторской мотивировки данного названия крайне трудно, в первую очередь, из-за недостатка источников. Мы не располагаем полностью сохранившимися рукописями того периода, свидетельства современников тоже не проливают света на авторскую мысль о заглавии. Самая ранняя рукопись датируется августом 1946 г. – апрелем 1947 г., и она почти целиком повторяет окончательный вариант первых глав романа [машинописная копия – РГАЛИ. Ф. 379. Оп. 6. Ед. хр. 93]. Отличие руко-

писи от окончательного текста романа состоит в мелких текстологических правках при нескольких последующих редактированиях книги.

Обозначим известные факты, которые могут прояснить ход авторской мысли вокруг интересующего нас заглавия. Договор с журналом «Новый мир» написание романа под именем: «Иннокентий Дудоров. (Мальчики и девочки)» был подписан 23 января 1947 г. со сроком сдачи в августе этого же года. К концу 1946 г. были созданы и переписаны набело две первые главы романа: «Пятичасовой скорый» и «Девочка из другого круга». Автор не раз читал их родным и друзьям. Работа над третьей главой книги была завершена в апреле 1947 г.

Все упомянутые факты говорят о том, что Б.Л. Пастернак предполагал назвать создаваемый роман именем героя, который не был поэтом. Образы Н. Дудорова, М. Гордона, Ю. Живаго и Л. Гишар сложились в двух первых главах книги. Авторская мотивировка вынесения в заглавие имени неглавного героя загадочна; тем более, что в последующие месяцы Пастернак в письмах раз за разом увеличивает акцент на образе Юрия Живаго. Первые упоминания главного героя романа (без имени) читаются в письме февраля 1947 г.: «стихотворное наследие человека, умирающего между годами смерти Есенина и Маяковского, году в 29-м» [Пастернак 2003–2005, IX, 487]. В другом письме, написанном через 2,5 недели, автор сообщает о стихах Юры: «Юра опять написал у меня несколько стихотворений...» (первое упоминание имени героя) [Пастернак 2003–2005, IX, 491].

В марте 1947 г. писатель в одном из писем наиболее развернуто характеризует Ю.А. Живаго как человека, «который составляет некоторую равнодействующую между Блоком и мной (и Маяковским и Есениным, может быть)» [Пастернак 2003–2005, IX, 492]. Переписка тех первых месяцев 1947 г. все дальше и дальше уводит от варианта названия «Иннокентий Дудоров». Автор поглощен размышлениями об одухотворенности творчества и сообщает корреспондентам о стихах героя, которые останутся после его смерти. Вероятно, предполагая назвать роман «Иннокентием Дудоровым», автор смещал первое читательское внимание с поэта на обыкновенного человека из поколения мальчиков и девочек 1890-х гг. Гордон и Дудоров, ровесники и друзья Юрия Живаго, сохранили его архив, обессмертив поэта. Позже писатель, как следует из писем, переносит акцент с «мальчиков и девочек» на творческую личность, которая выделяется среди людей своего круга. Иными словами, взгляд с исторической эпохи перемещается на главного героя, который поднялся над своим временем в бессмертии гениальности. Это может прояснить поочередную смену заглавий: «Мальчики и девочки», «Иннокентий Дудоров» и «Смерти не будет».

Известно, что поэтика Бориса Пастернака отличается сюжетной инвариантностью и переносом образов героев из одних произведений в другие. Иннокентий Дудоров впервые возникает в мире Пастернака в трагедии «Этот свет». Правда, ранее в конце «Записок Патрика» эпизодически мелькает «желчный молодой человек Анемподист Дудоров» [Пастернак 2003–2005, III, 290]. Здесь возможно провести линию: Анемподист Дудо-

ров («Записки Патрика») – Иннокентий Дудоров («Этот свет») – Иннокентий Дудоров («Доктор Живаго») и проследить точки соприкосновения образов героев. На основе краткой характеристики Анемподиста Дудорова, начинающейся со слов: «Тут я узнал, что он из княжеского рода Дудоровых...» [Пастернак 2003–2005, III, 291], видна близость образа героя к Иннокентию Дудорову в романе. Она заключается в следующих жизненных перипетиях. Дудоров в «Докторе Живаго», потомок княжеского рода, «неустойчивый и взбалмошный ветрогон» участвовал в революционных событиях 1905 г. в Москве и хотел устроить политический побег, из-за которого его исключили из гимназии [Пастернак 2003–2005, IV, 175]. С годами остепенившийся герой отошел от революционного круга, «с запозданием против товарищей... кончил университет» и остался преподавать там историю [Пастернак 2003–2005, IV, 175]. Не раз отмечалось, что Живульт – своеобразный предшественник Живаго, также и Дудоров мог сменить имя с Анемподиста на Иннокентия и обрести вторую жизнь на страницах «Доктора Живаго».

Раскрытие поэтики заглавия «Иннокентий Дудоров» следует начинать с монологов Дудорова в пьесе. В них сконцентрированы те мысли и мотивы, к которым поэт позже вернется в романе. Подробнее остановимся на трех монологах из 4-й картины в порядке их следования в пьесе [Пастернак 2003–2005, V, 114, 115, 117]. В первом монологе Дудоров на войне чувствует, насколько «естественно величие этого небывалого бедствия, это самозабвение народа, у которого опустились руки от той горы мерзостей, которые совершались его именем» [Пастернак 2003–2005, V, 114]. Эту мысль можно продолжить цитатой из романа: «Люди <...> вздохнули свободнее, всю грудь, и упоенно, с чувством истинного счастья бросились в горнило грозной борьбы, смертельной и спасительной» [Пастернак 2003–2005, IV, 503]. Кажется очевидным, что драма была тем произведением, в котором у автора в 1942 г. сложилось свое представление о принятии народом войны. Мысль Пастернака из романа, что страшная война «явилась очистительной бурей, струей свежего воздуха, веянием избавления» [Пастернак 2003–2005, IV, 503] от сталинского террора, отчетливо звучит в пьесе, где Дудоров с резким неприятием цитирует расхожую фразу Сталина: «жить стало лучше, жить стало веселее» [Пастернак 2003–2005, V, 114]. Позже, в 1955 г., переписывая набело заключительные главы романа, автор помечает для себя, что «политически непривычные резкости <...> не заслуживают упоминания даже полемиического» [Пастернак 2003–2005, IV, 652].

В следующем монологе И.И. Дудоров, узнав об отступлении Красной армии и приближении фашистов к городу, в христианском порыве призывает Гордона припасть к земле: «... целуй скорее эту землю. <...> Пока она не перешла из одного самозванства в другое. Сейчас, считанные минуты, она – только она сама, только земля нашего удивительного рожденья и детства, только Россия, только наша непосильная гордость, только место нашей революции, давшей миру новую Голгофу и нового бога» [Пастер-

нак 2003–2005, V, 115]. Причем, в рукописи «голгофа» написана со строчной буквы [ОР ИМЛИ. Ф. 120. Оп. 5. Ед. хр. 39. Л. 21 об.], в собрании сочинений – с заглавной. Речь героя пронизана предчувствием исторических перемен и ощущением неизбежности испытаний. Один из примеров сквозных тем пьесы и романа – переход земли «из одного самозванства в другое». Автор проводит параллель между двумя историческими событиями, потрясшими Россию, – революцией с ее временным безвластием и переходом областей от белых к красным и обратно, и – Отечественной войной, когда оккупированные территории подчинялись «самозванству».

В другом монологе пьесы, начинающемся со слов: «Как это в «Гамлете»? Один я наконец-то. Вот оно, вот оно. Ожиданье всей жизни. И вот оно наступило...», Дудоров делится теми мыслями, которые через несколько лет Пастернак вложит в уста доктора [Пастернак 2003–2005, V, 117]. В этом монологе отчетливо звучит мотив неотвратимости судьбы как театральной драмы из живаговского стихотворения «Гамлет». Начало речи Дудорова взято из первых слов монолога Гамлета после ухода Розенкранца и Гильденстерна (конец II акта) в переводе Пастернака: «Один я. Наконец-то» [Пастернак 2003–2005, CD-ROM PC]. Обратим внимание, что в автографе: «Один я. Наконец то» [ОР ИМЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 5. Ед. хр. 39. Л. 23 об.], а в собр. соч. в 5 и 11 т.: «Один я наконец-то» [Пастернак 2003–2005, V, 117]. На основе опубликованного варианта Б.М. Гаспаров привел ошибочный вывод о том, что Дудоров цитирует «Гамлета» неточно и «“неточность” цитаты вносит важную перемену смысла: в словах Дудорова речь идет о метафизическом одиночестве перед лицом действительности» [Гаспаров 2013, 55].

Заметим, что Дудоров, размышляя, стоит под падающим снегом на краю поля. Образ одиночества и поля вернется в живаговском стихотворении: «Я один, все тонет в фарисействе. / Жизнь прожить – не поле перейти» [Пастернак 2003–2005, IV, 515]. Мифопоэтический мотив соотносительности снега с миром смерти из драмы не раз встречается в «Докторе Живаго». Снег в обоих произведениях замечает границу между жизнью и смертью. Этот мифопоэтический образ мог прийти из мира А.А. Блока. Тема снегов, которые «замели границу жизни и смерти» звучит в переписке Блока с А. Белым [Белый, Блок 2001, 34]. Однако нельзя не принимать во внимание, что этот мифопоэтический мотив имеет древние корни и встречается и в фольклоре, и в литературе.

В текст рассматриваемого монолога автор вводит цитату из 141 псалма Иоанна Златоуста (воскресная стихира): «Изведи из темницы душу мою исповедаться имени твоему» [Пастернак 2003–2005, V, 117]. Позже весь дух «Доктора Живаго» будет пронизан евангельским мотивом воскресения, звучащем в речи Дудорова. Борис Пастернак был глубоко верующим человеком и досконально знал Священное Писание. По словам З.Н. Пастернак, писатель «заучивал наизусть псалмы и восхищался их высоко нравственным содержанием и поэтичностью» [Второе рождение 2010, 346]. В архиве поэта сохранились подборка выписок из церковных служб:

молитв, читающихся на Великие Праздники [ОР ИМЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 5. Ед. хр. 35. Л. 189–257]. Также в доме-музее писателя в Переделкино хранится Библия с пометами Пастернака.

В «Этом свете» и в «Докторе Живаго» писатель открыто заговорил о своих религиозных взглядах, размышляя о судьбе послереволюционной России. Такое содержание произведений сделало невозможной их публикацию в идеологических условиях того времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова А.С. «Мы в книге рока на одной строке»: шекспировский текст в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1. С. 137–141.
2. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001.
3. Б.Л. Пастернак: pro et contra: антология. Т. 1. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2012.
4. Борисов В.М. Река, распахнутая настезь: к творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М.: Советский писатель, 1989. С. 409–429.
5. Быков Д.Л. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2018. (Жизнь замечательных людей).
6. Пастернак Б.Л. Второе рождение. Письма к З.Н. Пастернак; Пастернак З.Н. Воспоминания. М.: Дом-музей Бориса Пастернака, 2010.
7. Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: Новое литературное обозрение, 2013.
8. Магомедова Д.М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1990. Т. 49. № 5. С. 414–419.
9. Мухина А.А. Зоя Космодемьянская – Груня Фридрих – Христина Орлецова: трансформация советского мифа в драме и романе Бориса Пастернака // STEPHANOS. 2019. № 5. С. 130–137.
10. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.
11. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1992.
12. Пастернак Б.Л., Цветаева М.И. Души начинают видеть: письма 1922–1936 гг. М.: Вагриус, 2004.
13. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997.
14. Переписка Бориса Пастернака. М.: Художественная литература, 1990.
15. Поливанов К.М. «Правнук русских героинь». Дмитрий Самарин в судьбе и творчестве Бориса Пастернака // Поливанов К.М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: ГУ ВШЭ, 2006. С. 43–61.
16. Радионова А.В. Путь Бориса Пастернака к «Доктору Живаго»: философские и мифопоэтические темы, мотивы, образы. Смоленск: Принт-Экспресс, 2012.
17. Смолицкий В.Г. Б. Пастернак – собиратель народных речений // Рус-

ская речь. 1990. № 1. С. 23–29.

18. Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1990.

19. Флейшман Л.С. От «Записок Патрика» к «Доктору Живаго» // Флейшман Л.С. От Пушкина к Пастернаку: избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 701–714.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Akimova A.S. “My v knige roka na odnoy stroke”: shekspirovskiy tekst v romane B.L. Pasternaka “Doktor Zhivago” [“We are on the same row in the book of fate”: Shakespeare’s Text in the Novel “Doctor Zhivago” by B. Pasternak]. *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye*, 2011, no. 1, pp. 137–141. (In Russian).
2. Magomedova D.M. Sootnosheniye liricheskogo i povestvovatel’nogo syuzheta v tvorchestve Pasternaka [The Interrelation of Lyrical and Narrative Plot in Pasternak’s Works]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1990, vol. 49, no. 5, pp. 414–419. (In Russian).
3. Mukhina A.A. Zoya Kosmodem’yanskaya – Grunya Fridrikh – Khristina Orletsova: transformatsiya sovetskogo mifa v drame i romane Borisa Pasternaka [Zoya Kosmodemyanskaya – Grunya Friedrich – Christina Orletsova: The Transformation of the Soviet Myth in the Drama and in the Novel by Boris Pasternak]. *STEPHANOS*, 2019, no. 5, pp. 130–137. (In Russian).
4. Smolitskiy V.G. B. Pasternak – sobiratel’ narodnykh recheniy [B. Pasternak – Collector of Folk Language]. *Russkaya rech’*, 1990, no. 1, pp. 23–29. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. *B.L. Pasternak: pro et contra, antologiya* [B.L. Pasternak: pro et contra: Anthology]. Vol. 1. St. Petersburg, Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2012. (In Russian).
6. Borisov V.M. *Reka, raspakhnutaya nastezh’: k tvorcheskoy istorii romana Borisa Pasternaka “Doktor Zhivago”* [Wide Open River: To the Creative History of Boris Pasternak’s Novel “Doctor Zhivago”]. Pasternak B.L. *Doktor Zhivago* [Doctor Zhivago]. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1989, pp. 409–429. (In Russian).
7. Fleyshman L.S. Ot “Zapisok Patrika” k “Doktoru Zhivago” [From “Patrick’s Notes” to “Doctor Zhivago”]. Fleyshman L.S. *Ot Pushkina k Pasternaku: Izbrannyye raboty po poetike i istorii russkoy literatury*. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2006, pp. 701–714. (In Russian).
8. Polivanov K.M. “Pravnuk russkikh geroiny”. Dmitriy Samarina v sud’be i tvorchestve Borisa Pasternaka [Great-grandson of Russian heroines. Dmitry Samarin in the life and works of Boris Pasternak]. Polivanov K.M. *Pasternak i sovremenniki. Biografiya. Dialogi. Paralleli. Prochteniya*. Moscow, SU HSE Publ., 2006, pp. 43–61. (In Russian).

(Monographs)

9. Bykov D.L. *Boris Pasternak*. [Boris Pasternak]. Series: Zhizn' zamechatel'nykh lyudey [Life of Remarkable People]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2018. (In Russian).

10. Gasparov B.M. *Boris Pasternak: po tu storonu poetiki (Filosofiya. Muzyka. Byt)* [Boris Pasternak: On the Other Side of the Poetics (Philosophy. Music. Everyday Life)]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2013. (In Russian).

11. Pasternak E.B. *Boris Pasternak. Biografiya*. [Boris Pasternak. Biography]. Moscow, Tsitadel' Publ., 1997. (In Russian).

12. Radionova A.V. *Put' Borisa Pasternaka k "Doktoru Zhivago": filosofskie i mi-fopoeticheskiye temy, motivy, obrazy* [Boris Pasternak's Way to "Doctor Zhivago": The Philosophical and Poetic Themes, Motifs, Images]. Smolensk, Print-Ekspress Publ., 2012. (In Russian).

Ангелина Максимовна Королева, Российский государственный гуманитарный университет.

Магистр по направлению: «Классическая русская литература и актуальный литературный процесс в социокультурном контексте». Научные интересы: текстология, история литературы, поэтика заглавия, творчество Б.Л. Пастернака.

E-mail: Alinak28@yandex.ru

ORCID ID 0000-0002-1711-7411

Angelina M. Koroleva, Russian State University for the Humanities.

M.A. in Russian Literature (Classical Russian Literature and the Modern Literary Process in Sociocultural Context). Research interests: textology, the history of literature, poetics of the title, the works by Boris Pasternak.

E-mail: Alinak28@yandex.ru

ORCID ID 0000-0002-1711-7411

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00015

О.Ю. Казмирчук (Москва)

**РОЛЬ СИСТЕМЫ ЗАГЛАВИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
УНИВЕРСУМЕ ЦИКЛА Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ПЕРЕДЕЛКИНО»**

Аннотация. В статье предпринимается попытка проанализировать поэтику заглавий стихотворений из цикла Б.Л. Пастернака «Перedelкино». Поскольку заглавия тем или иным образом позиционируют содержание текста, а внутри стихотворного цикла как некоего художественного единства играют важную, системообразующую, роль, интересным представляется проследить, как в системе заглавий «перedelкинских» стихотворений воплощается общая художественная концепция этого цикла (часто выделяемого самим Пастернаком в качестве «переломного» этапа собственного творчества). Так, например, очередность заглавий в цикле «Перedelкино» демонстрирует столь значимый для этого цикла мотив смены времен года («Летний день» – «Зазимки» – «Опять весна»). Это чередование природных сезонов (природный круговорот) трактуется Пастернаком как некоторая «гарантия» бессмертия: за зимой (воплощение смерти) обязательно будет весна (воскресение). Подчинив свою жизнь этому круговороту, лирический герой цикла «Перedelкино» также обретает своеобразное бессмертие. Тот же «сезонный» принцип чуть позже будет реализован Пастернаком при выборе заглавий в цикле «Стихотворения Юрия Живаго» и даже в последней поэтической книге «Когда разгуляется». Так в цикле «Перedelкино» (первый поэтический цикл Б. Пастернака, состоящий только из «озаглавленных» стихотворений) поэт вырабатывает некий принцип «озаглавливания», который будет применяться им и далее, что станет одной из особенностей «поздней» пастернаковской поэтики.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; А.А. Блок; заглавия стихотворений; поэтический цикл; «Перedelкино»; «На ранних поездах»; «Стихотворения Юрия Живаго»; «Когда разгуляется».

O.Yu. Kazmirchuk (Moscow)

**The Function of the System of Titles in the Universe of
B.L. Pasternak's Cycle "Peredelkino"**

Abstract. The article attempts to analyse the poetics of the titles of the from B.L. Pasternak's cycle "Peredelkono". As they reflect the content in general and unite the poems into one cycle, the titles are systemically important to implement the general artistic concept of the "Peredelkino" poems. Pasternak considered that "critical stage" a groundbreaking for his creative work. For instance, the priority order of the titles in the "Peredelkino" cycle demonstrates the important motif of seasonal cycle: "Summer day" – "Winter's ending" – "Spring again". Pasternak treats this season alternation (hic est. natural cycle) like the so-called "guarantee" of immortality: spring (the symbol of resurrection) will certainly follow winter (stands for death). In "Peredelkino", living his

life according to this cycle, the narrator gets an immortality of his own. While choosing the titles of "Poems of Jury Zhivago", Pasternak lately uses the same seasonal principle, as well as in his last book of poems "When it clears up". In "Peredelkino" cycle (the first poem cycle by B. Pasternak that is composed of "titled" poems only), Pasternak worked out certain principle of titling that he would use further on. Moreover, that principle became one of the features of Pasternak's late poetry.

Key words: Pasternak B.L.; Blok A.A.; Poems' titles; Cycle of poems; "Peredelkino"; "On Early Trains"; "Poems of Jury Zhivago"; "When it clears up".

Исследователи творчества Пастернака не раз отмечали, что одной из важнейших особенностей пастернаковской лирики является ее «цикличность» [Маймескулов 1994, 13; Фоменко 1990, 79]. Действительно, Пастернак мыслил не отдельными текстами, а их совокупностью (поэтическими циклами и поэтическими книгами). Вспомним хотя бы, что, рассуждая о собственном творчестве в письмах к родным, друзьям или коллегам, Пастернак чаще писал не о каких-либо конкретных стихотворениях, а о циклах и книгах [Пастернак 1989–1992, V, 249, 497–498; Письма 1993, 128]. Предметом моих размышлений в этой статье станет система заглавий стихотворений из цикла «Перedelкино» (очевидно, что соотносительность, системность стихотворных заглавий является одним из важнейших «циклообразующих» факторов, ведь именно в заглавиях проявляется основная проблематика художественного текста [Фоменко 1992, 105–106]).

Цикл «Перedelкино», завершивший книгу 1943 г. «На ранних поездах», примечателен уже тем, что это первый пастернаковский цикл, в котором все стихотворения озаглавлены. В книгу «На ранних поездах» помимо «Перedelкино» входят циклы «Художник» и «Из летних записок», но ни одно стихотворение в них не имеет названия; тем интереснее феномен озаглавленных «перedelкинских» стихотворений.

В «каноническом» варианте цикл «Перedelкино» состоит из 11 стихотворений, большая часть которых написана в 1941 г. [Пастернак 1989–1992, II, 624–625; Пастернак Е. 1989, 446–449]. Анализируя систему заглавий стихотворений «перedelкинского» цикла, нетрудно заметить, что три названия маркируют определенное время года («Летний день», «Зазимки», «Опять весна»), три названия описывают различные природные явления («Сосны», «Иней», «Дрозды»), одно название характеризует внутреннее состояние человека и одновременно дает его оценку («Ложная тревога»), одно название характеризует пространство («Город»), одно название указывает на пространственно-временные характеристики («На ранних поездах»), два стихотворения имеют жанровые названия («Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой»). Теперь попробуем подробнее рассмотреть каждое название и определить роль озаглавленного таким образом текста в системе цикла, а также выделим те случаи, когда при включении в цикл или изъятии из цикла стихотворение меняло название.

В поэтическом цикле семантически выделенными, «сильными» позициями являются начало, середина и конец [Фоменко 1990, 80–81]. В уни-

версуме цикла «Перedelкино» в такой позиции находятся стихотворения «Летний день» (оно открывает цикл), стихотворение «Зазимки» (условная «середина») и «Опять весна» (предпоследнее стихотворение). Таким образом, уже в названиях стихотворений угадывается идея календарного движения, смены времен года (лето-осень-зима-весна) [Альфонсов 2001, 254; Маймескулов 1994, 13–15, 82–89]. Открывающее цикл стихотворение «Летний день» написано еще в 1940. В этом году была создана первая редакция, названная «Лето» (стихотворение в таком варианте было опубликовано в первом номере журнала «Молодая гвардия» за 1941 г.) [Пастернак 1989–1992, II, 625]. В 1942 г. Пастернак значительно переработал стихотворение, изменил название и включил в перedelкинский цикл. Название «Летний день» более точно и емко отражает содержание, ведь в стихотворении описывается преображение лирического героя, которое начинается летней зной, а завершает ночь. В финале происходит метонимическое замещение героя распутившимся ростком [Фарыно 1989, 306–309], в стихотворении «Лето» финал был иной. Так уже в первом произведении из цикла Пастернак позиционирует принципиальную соотносительность жизни человека с жизнью природы.

Следующее стихотворение, в названии которого обозначено время года, – это «Зазимки», четвертое стихотворение цикла (диалектизм «зазимки» означает «первые морозы», «заморозки»). Это стихотворение было написано последним и первоначально имело другое название. Так, под названием «Зимние праздники» оно было впервые опубликовано в 1944 г. в «Литературной газете» [Пастернак 1989–1992, II, 625]. Зимние праздники – это Сочельник, Рождество, Святки (в последнюю поэтическую книгу Б. Пастернака «Когда разгуляется» войдет цикл с таким названием), а при включении стихотворения в цикл «Перedelкино» поэт заметно сократил текст и «переназвал» его. Однако и в «обновленном» варианте сохранились мотивы и образы, восходящие к обряду святочных гаданий, например: «Во льду река и мерзлый тальник, / А поперек, на голый лед, / Как зеркало на подзеркальчик, / Поставлен черный небосвод» [Пастернак 1989–1992, I, 26]. В стихотворении, название которого указывает на момент перехода от осени к зиме (одно из значений приставки «за» – начало какого-либо процесса), формулируется важнейшая для цикла идея «повторяемости неповторимого»: «Зима, и все опять впервые...» [Пастернак 1989–1992, II, 26], – она создается благодаря парадоксальному сочетанию наречий «опять» и «впервые», объединению мотивов новизны и повторения. Та же мысль сходным образом выражена в предпоследнем стихотворении цикла, «Опять весна» [Альфонсов 2001, 254; Пастернак Е. 1989, 554]: «Это поистине новое чудо, / Это, как прежде, снова весна» [Пастернак 1989–1992, II, 37]. Идея повторения заявлена в самом названии стихотворения, посвященного очередному «переходному» моменту (конец зимы – начало весны).

Теперь обратимся к стихотворениям, в названии которых упоминаются различные явления природы, это тексты «Сосны», «Иней», «Дрозды»

(второе, пятое и последнее стихотворения цикла). Нетрудно заметить, что они тяготеют к семантически выделенным позициям цикла (начало, середина), а стихотворение «Дрозды» вообще завершает цикл.

Все три стихотворения строятся по единому принципу: вынесенные в названия явления природы позволяют лирическому герою измениться, обрести новые качества, постичь законы бытия. Так, сосны позволяют герою обрести пусть временное, но бессмертие [Жолковский 2011, 383] («И вот, бессмертные на время, / Мы к лику сосен причтены / И от болей и эпидемий / И смерти освобождены») [Пастернак 1989–1992, II, 23]), а также наделяют героя способностью преобразовывать пространство, теперь он может увидеть море в подмосковном сосновом бору [Жолковский 2011, 393]. В стихотворении «Иней» (5-е стихотворение из 11) именно образ инея [Фарыно 1989, 256] способствует актуализации пушкинского сюжета о спящей царевне (сюжета о пробуждении, о преодолении смерти): «Здесь инея сводчатый терем, / Решетчатый тес на дверях. / ... Торжественное затишь, / Оправленное в резьбу, / Похоже на четверостишь / О спящей царевне в гробу» [Пастернак 1989–1992, II, 27–28]. Стоит отметить, что сюжет о спящей и пробудившейся царевне, в русской культуре связанный в первую очередь с именем Пушкина, в поэтике Серебряного века воспринимался как инвариант сюжета о спасении (пробуждении) Души Мира, а это один из важнейших мотивов для символистов, например, для В. Иванова и А. Блока [Магомедова 2004, 143–144]. Обыгрывая в стихотворении «Иней» идею внезапного «пробужденья» от спячки, Пастернак, очевидно, учитывал и «символистский» контекст. В стихотворении «Дрозды» (заключительном из цикла «Переделкино») герой Пастернака видит в птицах идеал настоящего творца, стремится подражать им: «Таков притон дроздов тенистый. / Они в неубранном бору / Живут, как жить должны артисты. / Я тоже с них пример беру» [Пастернак 1989–1992, II, 39]. Замечу в скобках, что идея уподобления человека-художника творящей природе позиционировалась и поэтами-символистами, вспомним хотя бы символ «мирового оркестра» в блоковском творчестве 1910-х гг. [Магомедова 2001, 119–120], что, несомненно, было известно Б.Л. Пастернаку.

Теперь о третьем стихотворении цикла, «Ложная тревога». Это название (одно из немногих) характеризует не мир природы, а мир человека, но именно здесь лирический герой Пастернака максимально отождествляет свою жизнь с жизнью природы. В стихотворении «Ложная тревога» совершается переход в осенне-зимний универсум, при этом осень воспринимается героем как предчувствие собственной смерти, а зима как смерть. Тем не менее, смена времен года, отразившаяся в композиции цикла, демонстрирует принципиальную преодолимость смерти, потому и тревога, испытанная героем, названа «ложной»; так идея о преодолимости смерти, о потенциальном бессмертии заложена уже в названии стихотворения.

Центральное стихотворение цикла «Переделкино» (6 из 11) носит парадоксальное название «Город», что противоречит названию самого цикла. Действительно странно: центральное стихотворение цикла о под-

московном писательском поселке (роль этого топоса в судьбе самого Пастернака трудно переоценить [Пастернак Е. 1989, 528–530; Быков 2007, 550–556]) посвящено городу. Стихотворение «Город», написанное в 1940 и переработанное в 1942 г., отнюдь не первая попытка Пастернака дать поэтическую интерпретацию этого образа. Он играл важную роль уже в первых поэтических книгах Б.Л. Пастернака [Баевский 1993, 180–182; Фоменко 1984, 171–176]. В переделкинском стихотворении «Город» противопоставляются два пространства: зимний пригород и зимний город. Зимний пригород уютен, дисгармоничен, зимний город, напротив, воплощает гармоническое начало, но в финале герой признается, что воспринимал город подобным образом, лишь когда был ребенком [Альфонсов 2001, 261]. Образ города, вынесенный в название, трактуется как позитивный топос, а пригород – как топос негативный, однако подобная интерпретация мотивируется конкретными хронологическими параметрами (зима и детство), кроме того, в «каноническом» варианте стихотворения важную роль играет мотив «кажимости», «иллюзорности»: зима в поселке «кажется» гибелью, а город – спасением.

Если в большинстве стихотворений «переделкинского» цикла реализуется природное время (смена времен года, смена дня и ночи), то с образом города связано историческое время, и в этом город опять противоположен пригороду. Показательно, что стихотворение, заглавие которого «противопоставлено» названию стихотворного цикла, само строится на оппозициях «зима» – «не зима», «город» – «пригород», «детство» – «взрослость»

Два следующих стихотворения имеют однотипные названия, «Вальс с чертовщиной», «Вальс со слезой». Примечательно, что в заглавие вынесен жанр, но жанр музыкальный (напомню, что в юности Б. Пастернак серьезно занимался музыкой, мечтал стать композитором [Быков 2007, 26; 31–33; Пастернак 1989–1992, II, 69–74]). Схожесть названий оправдана схожестью тем: оба стихотворения посвящены новогодному празднику, тексты объединяет и стихотворный размер, оба стихотворения написаны дольником. Их ритмическая схема напоминает разрушенный 3-х сложный размер, может быть, дактиль (на три счета танцуют и вальс).

Если предположить, что построение цикла определяется годичным кругом, то наступление нового года – это момент перелома, соединения конца и начала, и тогда мотив хаоса, предшествовавшего началу, приобретает особую значимость. Может быть, именно этим фактором объясняется выбор тонического стиха (негармонизированного, хаотичного), употребление «разнострочных» строф и само обращение к жанру «вальса». Кружение в вальсе уже в момент возникновения этого танца соотносилось с бесовским кружением, что воплотилось в названии первого пастернаковского вальса: «Вальс с чертовщиной».

Оба заявленных в названии понятия (и «вальс», и «чертовщина») ассоциируются с новогодним праздником: вальс напоминает о праздничном бале, а святочные недели, следующие за Рождеством, – время разгула нечистой силы, все эти мотивы отражаются в стихотворении Б.Пастернака.

Справедливости ради надо признать, что мотив нечистой силы в «Вальсе с чертовщиной» полноценно проявлен лишь в самом конце. Момент завершения праздника обозначен как «время пред третьими петухами...», по народным поверьям именно крик петуха символизирует окончание ночного могущества нечисти [Поливанов 2006, 257]. В универсуме пастернаковского стихотворения в этот час завершается маскарада (маскарад – тоже попытка приблизиться к другому миру) и гаснут свечи: «Свечка за свечкой явственно вслух: / Фук. Фук. Фук. Фук» [Пастернак 1989–1992, II, 32]. Вернемся к названию: при первой публикации цикла «Переделкино» стихотворение «Вальс с чертовщиной» было исключено по цензурным соображениям, оно было опубликовано в составе переделкинского цикла лишь в сборнике «Земной простор» (1945 г.), причем под другим названием, «На Рождестве» [Поливанов 2006, 255–256]; слово «чертовщина», вероятно, все еще не устраивало цензоров.

Если «Вальс с чертовщиной» завершается неким подобием смерти (догорает елка, гаснут свечи), то в «Вальсе со слезой» описывается «рождение» праздничной елки [Фарыно 1989, 256]: «Как я люблю ее в первые дни / Только что из лесу или с метели!» [Пастернак 1989–1992, II, 33] (здесь снова реализуется столь важная для цикла «Переделкино» идея преодоления смерти).

«Елочный» сюжет, обретший со временем статус архетипического, изложен в сказке Г.-Х. Андерсена «Елка»: героиня сказки, елка, мечтает о том, как она попадет в богатый дом и как ее нарядят к празднику, мечты осуществляются, но в финале ненужную старую елку сжигают. Мотив «догорания» елки присутствует в завершении пастернаковского «Вальса с чертовщиной», «Вальс со слезой» устроен иначе. В этом стихотворении новогодний праздник длится вечно [Фарыно 1989, 256] («Вечер ее вековечно протянется»). Поэт «пропускает» всем известный андерсеновский финал, ситуация возвращается к началу, при этом героиня обретает точную номинацию, впервые называется елкой: «Как я люблю ее в первые дни, / Когда о елке толки одни!» [Пастернак 1989–1992, II, 34], – «печальная» семантика угадывается только в словосочетании «со слезой».

Стихотворение «Вальс со слезой» печаталось как в составе цикла, так и отдельно от него, и лишь однажды, в «Избранном» 1948 г., Пастернак изменил название. Стихотворение стало называться «Елка» [Пастернак 1989–1992, II, 626], как и сказка Андерсена, но более Пастернак не повторял такого «переназывания». Вероятно, ему важна была и поэтика вальса как такового (попытка гармонизировать хаос), и мини-цикл «вальсов» внутри цикла «Переделкино».

Осталось проанализировать заглавие девятого стихотворения «переделкинского» цикла, «На ранних поездках», оно примечательно уже тем, что дало название всей стихотворной книге. Словосочетание «На ранних поездках» одновременно характеризует и пространство, и время. Образы, связанные со временем и пространством, организуют художественный универсум данного стихотворения.

Лирический герой Пастернака описывает поездку из пригорода в Москву (тем самым снимается антитеза «город» – «пригород», заявленная в стихотворении «Город»). В стихотворении «На ранних поездках» сначала указываются вполне конкретные временные отрезки («А я шел на шесть двадцать пять» [Пастернак 1989, 35]), и это – автобиографическая деталь [Пастернак Е. 1989, 543; 546–547], потом образ времени трансформируется, «расширяется», поскольку герой размышляет о России [Альфонсов 2001, 261]: «Сквозь прошлого перипетии / И годы войн и нищеты / Я молча узнавал России / Неповторимые черты» [Пастернак 1989–1992, II, 35]. Нетрудно предположить здесь аллюзию на знаменитое стихотворение Блока «Россия» 1908 г., сравним хотя бы мотив дороги, отсылку к некоему «архаическому» времени и хрестоматийно известную блоковскую строку «Твои прекрасные черты» [Блок 1971, 162]. Метаморфозы происходят и с пространством пастернаковского стихотворения «На ранних поездках»: огромность небосвода сменяется теснотой вагона, а в финале герой поднимается снизу наверх, выходит из метро. Герой, наблюдавший изменения времени и пространства, меняется сам, сливается с попутчиками, местоимение «я» уступает местоимению «мы». В названии стихотворения об изменениях (смена пространства, изменение мироощущения) заявлены идеи начала (ранний) и перемещения (поезд).

Итак, я попыталась проанализировать названия стихотворений «переделкинского» цикла. Проведенный анализ позволил подтвердить первоначальное предположение о том, что в системе заглавий доминирует природное начало (подобный феномен отнюдь не случаен, ведь лирический герой этого цикла постоянно соотносит свою жизнь с жизнью природы). Наиболее ярко в последовательности названий «переделкинских» стихотворений проявлена идея смены времен года, годичного круговорота (весна, лето, осень, зима, весна). Смена времен года свидетельствует о бессмертии природы: за зимой (для лирического героя Пастернака зима – воплощение смерти) всегда следует весна (возрождение); подчиняясь законам природы, уподобляясь природе, лирический герой Б. Пастернака обретает доступное человеку бессмертие и превращается в «настоящего» художника.

Аналогичный принцип выбора заглавий впоследствии будет использован Пастернаком в цикле «Стихотворения Юрия Живаго». Все стихотворения «живаговского» цикла, подобно текстам из цикла «Переделкино», озаглавлены, и в перечне названий «живаговских» стихотворений опять реализуется идея смены времен года («Март», «Весенняя распутица», «Лето в городе», «Бабье лето», «Осень», «Зимняя ночь»). Но календарное чередование в «живаговском» цикле все-таки нарушается, стихотворение «Август» следует за стихотворением «Осень». Подобный «сбой» объясняется тем, что в этом цикле Пастернаку важен не только природный, но и литургический круг, цикл движется не только от весны к весне, как было в «переделкинских» стихотворениях, но и от Пасхи к Пасхе [Есаулов 2003, 239–240], что ярко проявилось и в поэтике заглавий (от стихотворения «На Страстной» к заключительному «Гефсиманскому саду»). Стремление

следовать природному кругу угадывается также в последней поэтической книге Б.Л. Пастернака «Когда разгуляется». Примечательно, что в этой книге почти нет циклов, исключение – цикл «Ветер» с подзаголовком «Четыре отрывка о Блоке» и уже упомянутый мини-цикл «Зимние праздники». Но тем тщательнее Пастернак формирует художественное единство книги [Фоменко 2003, 64], используя, в том числе, и поэтику заглавий; обратим внимание на такую последовательность: «Весна в лесу», «Июль», «Осенний лес», «Заморозки».

В цикле «Переделкино», а особая значимость этого произведения неоднократно позиционировалась автором [Гладков 1986, 135–136; Письма 1993, 128], Б.Л. Пастернак едва ли не впервые в полном объеме использовал систему стихотворных заглавий в качестве одного из способов создания художественного единства (единства поэтического цикла). Позднее поэт применял тот же прием при создании цикла «Стихотворения Юрия Живаго» и поэтической книги «Когда разгуляется». Столь серьезное отношение к поэтике заглавий можно считать одной из особенностей художественного мышления «позднего» Пастернака.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. СПб.: Сага, 2001.
2. Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. Смоленск: Траст-имаком, 1993.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: Правда, 1971.
4. Быков Д.Л. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2007. (Жизнь замечательных людей).
5. Гладков А.К. Встречи с Пастернаком (из воспоминаний) // Гладков А.К. Поздние вечера. М.: Советский писатель, 1986. С. 115–186.
6. Есаулов И.А. Литургическая основа стихотворного цикла («Стихотворения Юрия Живаго» в контексте романного целого) // Европейский лирический цикл. М.: РГГУ, 2003. С. 233–243.
7. Жолковский А.К. Поэтика и грамматика живаговского «Ветра» // Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 369–409.
8. Магомедова Д.М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 89–143.
9. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Академия, 2004.
10. Маймескулов А. «Переделкино» Бориса Пастернака (разбор цикла). Budgosc: Wydawn. Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1994.
11. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1992.
13. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989.
14. Письма Б.Л. Пастернака к жене З.Н. Нейгауз-Пастернак. М.: Дом, 1993.

15. Поливанов К.М. «Вальс с чертовщиной» и рождественско-святочные мотивы стихов и прозы романа «Доктор Живаго» // Поливанов К.М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: ГУ ВШЭ, 2006. С. 254–260.

16. Фарыно Е. Поэтика Пастернака («Путевые записки» – «Охранная грамота»). Wien: Gesellschaft zur Foerderung slavistischer Studien, 1989.

17. Фоменко И.В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. М.: РГГУ, 2003. С. 64–73.

18. Фоменко И.В. Лирический цикл. Становление жанра. Поэтика. Тверь: Тверской государственный университет, 1992.

19. Фоменко И.В. Об анализе лирического цикла (на примере стихов Б. Пастернака «Петербург») // Принципы анализа литературного произведения. М.: Издательство Московского университета, 1984. С. 171–176.

20. Фоменко И.В. Циклизация как типологическая черта лирики Б.Л. Пастернака // Пастернаковские чтения. Пермь: Пермский государственный университет, 1990. С. 78–84.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Esaulov I.A. Liturgicheskaya osnova stikhotvornogo tsikla (“Stihotvoreniya Yuria Zhivago” v kontekste romannogo tselogo) [The Liturgical Basis of Poetry Cycle “Poems of Jury Zhivago” Within the Context of the Novel]. *Evropeyskiy liricheskiy tsicl* [European Lyrical Cycle]. Moscow, RSUH Publ., 2003, pp. 233–243. (In Russian).
2. Fomenko I.V. Kniga stikhov: mif ili realnost’? [A Book of Poetry: Myth or Reality?]. *Evropeyskiy liricheskiy tsicl* [European Lyrical Cycle]. Moscow, RSUH Publ., 2003, pp. 64–73. (In Russian).
3. Fomenko I.V. Ob analize liricheskogo tsikla (na primere B. Pasternaka “Peterburg”) [Towards the Analysis of a Lyrical Cycle on the material of Pasternak’s Poems “Petersburg”]. *Printsypy analiza literaturnog proizvedeniya* [The Approaches to Analyzing a Work of Literature]. Moscow, Moscow State University Publ., 1984, pp. 171–176. (In Russian).
4. Fomenko I.V. Tsiklizatsiya kak tipologicheskaya cherta liriki B.L. Pasternaka [The Cyclization as Typological Feature of B.L. Pasternak’s Poetry]. *Pasternakovskiy chteniya* [Pasternak Readings]. Perm, Perm State University Publ., 1990, pp. 78–84. (In Russian).
5. Magomedova D.M. Aleksandr Blok [Alexander Blok]. *Russkaya literatura ru-bezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [The Russian Literature at the Turn of the 20th Century, 1890s–1920s] Moscow, IWL RAS Publ., 2001, pp. 89–143. (In Russian).
6. Polivanov K.M. “Vals s chertovschinoy” i rozhdestvensko-svyatochnyye motivy stikhov i prozy romana “Doctor Zhivago” [“Waltz with Devilry” and Christmas Motifs in the Prose and Poems of “Doctor Zhivago”]. Polivanov K.M. *Pasternak i sovremenniki. Biografiya. Dialogy. Paralleli. Prochteniya* [Pasternak and His Contemporaries. Dialogues. Parallels. Treatments]. Moscow, SU HSE Publ., 2006, pp. 254–260. (In Russian).

7. Zholkovsky A.K. Poetica i grammatika zhivagovskogo "Vetra" [The Poetics and Grammar of Zhivago's "Wind"]. Zholkovskiy A.K. *Poetika Pasternaka: invarianty, struktury, interteksty* [The Poetics of Pasternak: Invariants, Structures, Intertexts]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011, pp. 369–409. (In Russian).

(Monographs)

8. Alfonsov V.N. *Poeziya Borisa Pasternaka* [The Poetry of Boris Pasternak]. St. Petersburg, Saga Publ., 2001. (In Russian).

9. Baevskiy V.S. *B. Pasternak – lirik. Osnovy poeticheskoy sistemy* [B. Pasternak as a Lyrical Poet. The Basic Principles of his Poetical System]. Smolensk, Trast-imakom Publ., 1993. (In Russian).

10. Bykov D.L. *Boris Pasternak* [B. Pasternak]. Series: Zhizn' zamechatel'nykh lyudey [Life of Remarkable People]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2007. (In Russian).

11. Faryno E. *Poetika Pasternaka ("Putevyye zapiski" – "Okhrannaya gramota")* [The Poetics of Pasternak ("Travel Notes" – "Laissez-passer")]. Wien, Gesellschaft zur Foerderung slavistischer Studien Publ., 1989. (In Russian).

12. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl. Stanovleniye zhanra. Poetika* [Lyrical Cycle. Genre Development. Poetics]. Tver, Tver State University Publ., 1992. (In Russian).

13. Magomedova D.M. *Filologicheskiy analiz liricheskogo stikhotvoreniya* [The Philological Analysis of a Lyrical Poem]. Moscow, Academia Publ., 2004. (In Russian).

14. Maymeskulov A. *"Peredelkino" Borisa Pasternaka (razbor tsikla)* [Boris Pasternak's "Peredelkino" (Analysis of the Cycle)]. Budgoszcz, Wydawn. Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej Publ., 1994. (In Russian).

15. Pasternak E.B. *Boris Pasternak: materialy dlya biografii* [Boris Pasternak: The Biography Documents]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1989. (In Russian).

Казмирчук Ольга Юрьевна, Московский городской педагогический университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин.

E-mail: kazmirchuk@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1359-5931

Olga Yu. Kazmirchuk, Moscow City Pedagogical University.

Candidate of Philology, associate professor of the Department of Russian Language and Methodology of Teaching Philological Disciplines of the Humanities and Management.

E-mail: kazmirchuk@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1359-5931

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00016

А.С. Бокарев (Ярославль)

**«Я» КАК «ДРУГОЙ» В СУБЪЕКТНОЙ СТРУКТУРЕ
ЛИРИКИ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО**

Аннотация. Статья обращена к рассмотрению субъектной сферы лирики Арсения Тарковского в аспекте соотносительности категорий «я» и «другого». Методологическим ориентиром служит тезис М.М. Бахтина, согласно которому самопредставление человека заведомо неадекватно, и единственной возможностью узнать себя-подлинного является самообъективация, предполагающая позицию внеаходимости относительно любого момента биографии. Анализ показывает, что сюжет идентификации и становления личности в поэзии А. Тарковского можно считать центральным: несовпадение субъекта с самим собой (как правило, в прошлом) фиксируется последовательно и разнообразно. При этом герой нередко увиден со стороны – как «он» или «ты», а детство осмысляется им как идеальный модус существования, момент абсолютной самоотчужденности и максимального напряжения творческих сил. Взросление же, чреватое самоотчуждением, требует не только беспристрастного взгляда на себя, но и целенаправленной работы, призванной вернуть утраченное активно-деятельное отношение к жизни. Непременным условием его возвращения (которое, впрочем, может быть только временным) выступает разрешение внутренних конфликтов, а именно преодоление разобщенности «души» и «тела»: их единение является залогом стиходвижения, а изолированность ведет к «немоте», обесмысливающей любое усилие. Подробный разбор стихотворений «Река Сугакля уходит в камыш...», «Стань самим собой» и др. позволяет сделать вывод о том, что становление личности в поэзии Тарковского не имеет временных рамок, а его завершение, с точки зрения автора, синонимично смерти.

Ключевые слова: А. Тарковский; «я» и «другой»; самоидентификация; субъектная структура; диалогические отношения в лирике.

A.S. Bokarev (Yaroslavl)

**"I" as "the Other" in the Subject Structure
of Arseny Tarkovsky's Lyric Poetry**

Abstract. The article deals with the subject structure of Arseny Tarkovsky's lyrics in terms of relationship between the notions of "I" and "the Other." Methodological reference point is Bakhtin's concept that a man's self-identification is obviously inadequate and the sole way to learn one's true self is self-objectification, which implies a position of outsidership in relation to any moment in a biography. The analysis shows that the theme of identification and personality development in A. Tarkovsky's poetry can be considered pivotal: the mismatch between the subject and the self (as a rule, in the past) is registered consistently and diversely. In this context, the character is repeat-

edly observed from the outside as “he” or “you,” while the childhood is perceived by him as an ideal mode of existence, a moment of absolute self-identity and maximum straining of creative power. The growing up, a process fraught with self-alienation, calls for not only an impartial look into oneself, but also a purposeful work that must bring back the dynamically active attitude to life. An indispensable condition of his return (which, incidentally, can be only temporary) is the resolution of conflicts, i.e., the overcoming of dissociation between “the soul” and “the body”; their unity is a basic premise of poetic creativity while isolation leads to “numbness” rendering any effort senseless and futile. A detailed analysis of the verses “The Sugakleya River Goes into the Reeds...” (“Reka Sugakleya ukhodit v kamysh...”), “Become Yourself” (“Stan’ samim soboy”) and others makes it possible to conclude that the personality development in Tarkovsky’s poetry has no time framework, while its completion, in the author’s view, is synonymous with death.

Key words: Arseny Tarkovsky; “I” and “the Other”; self-identification; subject structure; dialogue relations in lyrics.

Тезис М.М. Бахтина о том, что «эстетическое событие» совершается «лишь при двух участниках» [Бахтин 2003, 102], а «симпатически сопереживаемая жизнь оформляется не в категории *я*, а в категории *другого*» [Бахтин 2003, 155; здесь и далее в цитатах курсив авторов. – А.Б.], применительно к лирике, кажется, до сих пор не вполне осознан (представление о ее монологическом характере общеизвестно и закреплено вузовскими учебниками [Хализев 2013, 309]). Однако именно в этом роде литературы отношения субъектов – автора и героя – отличаются особенной сложностью: дистанция между ними не просто исторически изменчива, но и нестабильна даже в границах одной художественной системы [Бройтман 2004, 320]. Если принять за точку отсчета диалогическую природу лирики, то категория субъективности, которой оперируют исследователи, должна быть подвергнута ревизии: ее «уже нельзя... определять через понятие внутреннего» [Бройтман 2005, 257]. Закономерным в свете сказанного выглядит и функционирование в поэтике модальности такого типа речеведения, при котором говорящий смотрит на себя со стороны (как на «ты», «он», неопределенного субъекта, выраженного инфинитивом, состояние или субститут, отделенные от носителя, и т.д.) [Бройтман 1997, 85–86]. Указывая на затрудненность самоидентификации (а нередко – и на тотальное несовпадение протагониста с самим собой), данная субъектная форма во многом определяет «язык переживания» в лирике второй половины XX – начала XXI вв. Поэтические формулы, подобные «прозрениям» И. Анненского («А где-то там мнутся средь огня / Такие ж я, без счета и названья...» [Анненский 1999, 187]) или В. Ходасевича («Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот – это я?» [Ходасевич 1999, 230]), произносятся здесь без аффектации и воспринимаются как естественный и очевидный жизненный факт: «Читаю умный свой дневник / Военный и передвоенный. / Там нет меня. Там мой двойник, / Восторженный и вдохновенный» (Д. Самойлов) [Самойлов 2010, 195].

Стремление субъекта «настигнуть» свое «я» в изменчивом и непредсказуемом жизненном потоке требует, таким образом, не только психоэмоционального усилия, но и специфической «оптики» – взгляда на себя как на «другого» [Бахтин 2003, 97]. Если «самопредставление» человека «сконструировано и не соответствует никакому действительному восприятию» [Бахтин 2003, 116], то единственной возможностью обрести достоверное знание о себе-подлинном становится самообъективация, предполагающая позицию венаходимости относительно любого момента биографии [Бахтин 2003, 96]. В лирике интересующего нас периода самоотчуждение «я», т.е. расщепление его на две внутренне связанных ипостаси, тяготеющие к разным полюсам субъектной структуры – автору и герою, характерно для целого ряда поэтов (И. Бродского, Л. Лосева, А. Кушнера, Б. Кенжеева и т. д.), чьи эстетические установки, впрочем, заметно разнятся. У Арсения Тарковского, о творчестве которого пойдет речь, появление субъектных форм, свидетельствующих о «раздробленности» личности, отличается особенной регулярностью, а рефлексия над ее предпосылками – высокой степенью интенсивности. Рассмотрение системы взаимоотношений «я» – «другой» в его стихах далее и будет нашей главной задачей.

В специальной литературе с героем А. Тарковского связано представление о поэте-демиурге, чей статус «универсального медиатора» [Левкиевская 2004, 341] между прошлым настоящим и будущим позволяет ему занять позицию «посередине мира» [Тарковский 1991–1993, I, 172] и стать соратником «своего народа по созданию словаря национального языка» [Левкиевская 2004, 342]. Сближаясь, благодаря словотворчеству (и творению словом), с множеством культурных, главным образом библейских, персонажей, сам он, однако, лишен абсолютной власти – «распоряжающийся временем и пространством, поэт не волен распоряжаться самим собой» [Чупринин 1983, 77]. Ученые отмечают полиипостасность героя, вызванную принципиальной открытостью чужому сознанию (домашний сверчок [Тарковский 1991–1993, I, 59–60], воин, убитый в сражении на Каяле [Тарковский 1991–1993, I, 61–62], переводчик-востоковед [Тарковский 1991–1993, I, 92–93], беженец [Тарковский 1991–1993, I, 105] и т.д. [Фетисова 2016, 281]), а также его способность «претерпевать бесконечные метаморфозы» [Резниченко 2014, 30]. В череде этих «превращений» (и в устойчивом напряженном контакте с «другим») как раз и оформляется авторская субъективность, а сюжет самоидентификации и становления личности в поэзии Тарковского можно считать центральным.

Так, начиная уже с ранних стихотворений ситуация растождествления субъекта с самим собой (как правило, в прошлом) приобретает характер инвариантной – дистанция между разновременными воплощениями «я» фиксируется последовательно и разнообразно. При этом герой нередко увиден со стороны, поэтому специфика его грамматического представления в тексте определяется местоимениями не только первого, но и второго и третьего лица. Вот лишь несколько наиболее репрезентативных примеров:

• «Под сердцем травы тяжелеют росинки, / Ребенок идет босиком по тропинке, / Несет землянику в открытой корзинке, / А я на него из окошка смотрю, / Как будто в корзинке несет он зарю» («Под сердцем травы тяжелеют росинки...») [Тарковский 1991–1993, I, 34];

• «Вот почему, когда мы умираем, / Оказывается, что ни полслова / Не написали о себе самих, / И то, что прежде нам казалось нами, / Идет по кругу / Спокойно, отчужденно, вне сравнений / И нас уже в себе не заключает» («Дерево Жанны») [Тарковский 1991–1993, I, 79];

• «Как дерево с подмытого обрыва, / Разбрызгивая землю над собой, / Обрушивается корнями вверх, / И быстрина перебирает ветви, / Так мой двойник по быстрине иной / Из будущего в прошлое уходит. <...> Уходишь, Лазарь? Что же, уходи!» («Как дерево с подмытого обрыва...», цикл «После войны») [Тарковский 1991–1993, I, 141].

Перечень подобных контекстов можно было бы с легкостью продолжить, однако и приведенных цитат достаточно, чтобы обнаружить принцип, организующий субъектную сферу стихотворений. Если связь между «я»-в-прошлом и «я»-в-настоящем истончена (отсюда тема двойничества в одном из фрагментов), то любая попытка познать себя «изнутри» (и закрепить полученное знание словесно) заведомо обречена на неудачу. Сравнение человека с падающим деревом и метафоры кругового движения («...идет по кругу...», «...из будущего в прошлое уходит...») удостоверяют неукорененность героя в бытии, заставляющую мысленно вновь и вновь возвращаться к детству – «нулевому километру» жизни, где исходной гармонии ничто не омрачало. Поэтому мальчик, за которым наблюдает из окна лирический субъект, скорее очередной «двойник», нежели полноценный «другой», а заря в его корзинке, пусть и иллюзорная, интерпретируется как символ начала начал, истока существования. Детство вообще предстает у Тарковского как идеальный жизненный модус, однако исключительность этого времени объясняется не столько любовью близких или обаянием дорогого сердцу предреволюционного быта, сколько ощущением причастности мирозданию, недоступным взрослому. Названным чувством и обусловлен, согласно Тарковскому, истинный облик человека, поэтому на пристальное взглядывание в себя-в-прошлом направлены максимальные усилия.

Характерной попыткой «навести на резкость» является стихотворение «Река Сугакля уходит в камыш...», герой которого – инкарнация «я» в детстве – также увиден со стороны и помещен в особое, сродни эдемическому, пространство. Координаты последнего, как это часто бывает у Тарковского, прирастают символическими, хотя и вполне очевидными смыслами: река с плывущим по ней «корабликом» указывает на неистраченный (и кажущийся неисчерпаемым) запас времени, золотой песок под ногами ребенка – на переживаемое им счастье. Сходную семантику развивают и другие детали: яблоко, по мнению С.А. Манскова, сигнализирует о целостности мира, а стрекоза, типологически родственная бабочке [Таковский 1991–1993, I, 31], осмысливается как знак инобытия, «носитель»

и «переносчик» божественного слова [Мансков 2001, 64] (ср.: «Знал, что в каждой фасетке огромного ока, / В каждой радуге яркострекочущих крыл / Обитает горящее слово пророка, / И Адамову тайну я чудом открыл» [Тарковский 1991–1993, I, 65]). Не менее существенно, что перечисленные предметы, которые исследователь называет «бытийными» [Мансков 2001, 64], локализованы в руках героя: обладание ими приобщает его природе и наделяет творческой властью (см., например, стихотворение «Загадка с разгадкой», где субъект сближается с кузнечиком, культурным «близнецом» упомянутой выше стрекозы [Тарковский 1991–1993, I, 183–184]). Однако обрисованный порядок вещей, казавшийся незыблемым («И все навсегда остается таким...») [Тарковский 1991–1993, I, 31]), внезапно и без видимых причин отменяется – и именно в этой временной точке начинается самоотчуждение героя. Момент перехода от одного состояния мира (и восприятия себя в нем) к другому в лирике Тарковского неоднократно тематизируется, становясь сюжетной основой многих стихотворений и обогащаясь дополнительными подробностями.

Наибольший интерес в подобных текстах представляет как раз их сюжетное решение: если руки рассматривать в качестве «экрана», на который «выводятся» «бытийные предметы», то «уход» их из рук героя должен расцениваться не иначе как утрата творческой способности и обрыв контакта с мирозданием [Мансков 2001, 67]. Признания субъекта в жизненном дискомфорте или ограниченности поэтического дара неизменно сопровождаются упоминанием опустевших, а то и искалеченных рук: «Я руки свои отморозил / На холоде зимнем твоим, / Я душу свою молодую / Убил непосильным трудом» [Тарковский 1991–1993, II, 46]; «Больше сферы подвижной в руке не держу / И ни слова без слова я вам не скажу» [Тарковский 1991–1993, I, 74]. Вернуть же активно-творческое отношение к жизни, т.е. «совпасть» с собой-подлинным хотя бы временно, можно лишь в результате случайного «прозрения» (как в стихотворении «У лесника», где приметы чужого быта стимулируют возникновение «таинственного мира соответствий»: «И кружка, и стол, и скамья / Такие же точно, как в детстве» [Тарковский 1991–1993, I, 187]) или благодаря целенаправленной работе над собой (как в стихотворении «Кузнец», где процесс формирования человека уподоблен ручному (что немаловажно!) труду мастера: «Сам на себе я самого себя / Самим собой ковал – и горн гашу, / А все-таки работой недоволен...») [Тарковский 1991–1993, I, 281]). Наиболее регулярно становление героя идет последним путем и осуществляется как «самотрансценденция», когда «фактическое присутствие “я” в мире» нацелено на «актуализацию им своей виртуальной личности», понимаемой в качестве «экзистенциального предела... индивидуальности» [Тюпа 1998, 123]. Выход за собственные границы в данной системе координат рассматривается двояко: как обретение протагонистом беспристрастного взгляда на себя и как преобразование, позволяющее стать своей «лучшей версией».

В стихотворении с программным заглавием «Стань самим собой» говорится о необходимости выбрать «угол зрения», без которого объектив-

ное представление о себе невозможно. Подобно Гамлету, мечтающему о предназначении Моисея, человек обречен «играть в прятки <...> с судьбой» до тех пор, пока нужный ракурс не будет найден – но и уготованную роль придется выбрать из «миллиона вероятий» [Тарковский 1991–1993, I, 69]. Ракурс этот должен быть соотнесен с позицией наблюдателя, видящего себя, во-первых, как «другого» («...В одно смешались явь и сны, / Увидишь мир со стороны» [Тарковский 1991–1993, I, 69]), а во-вторых, в ряду «других» – условием самоидентификации является соотнесенность с чужим сознанием (отсюда интерес автора к литературному «портретированию»: в поле зрения субъекта попадают исторические лица, с которыми он себя идентифицирует, – В. Ван Гог, Комитас, О. Мандельштам, А. Пушкин, А. Секки, Г. Скворода и др.). В «Стань самим собой» в качестве такового выступает абстрактный «гений», «пророк», чей творческий путь в итоге отвергается как не соответствующий сущности героя. Склонность к «умалению» «я» (которой у Тарковского сопутствует противоположный посыл – к его «укрупнению») в данном случае ориентирует протагониста на совершенно иной опыт – не «гениальности», а преодоления ограниченности и слабости: «Найдешь и у пророка слово, / Но слово лучше у немого, / И ярче краска у слепца, / Когда отыскан угол зренья / И ты при вспышке озаренья / Собой угадан до конца» [Тарковский 1991–1993, I, 70]. Таким образом, не сверхчеловеческие способности или божественное покровительство, а истинное знание о себе и готовность меняться являются залогом успеха в любом начинании – в том числе и в поэзии.

Желание «пробиться» к подлинному «я» заставляет героя не только вглядываться в прошлое и усиленно трудиться над собой («вывернуться наизнанку» [Тарковский 1991–1993, I, 69] – самое малое, что он может сделать), но и прислушиваться к «запросам» души и тела, обнаруживающих разобщенность. Уже отмечалось, что «деление человеческой природы на внешнюю, тленную, и внутреннюю, бессмертную, части – общее место поэзии Тарковского» [Левкиевская 2004, 342]. Если душа, в соответствии с традиционными представлениями, отвечает за эмоции и творческое начало в человеке («И как ребенок “мама” говорит, / И мечется, и требует покровя, / Так и душа в мешок своих обид / Швыряет, как плотву, живое слово: / За жабры – хватя! и рифмами двойт» [Тарковский 1991–1993, I, 192]), то тело всего лишь ее «тюрьма» [Тарковский 1991–1993, I, 221], истерзанный «подневольный раб» [Тарковский 1991–1993, I, 319], жаждущий жизни вопреки нестерпимой тяжести существования («...И тело хочет жить, и разве это – я?» [Тарковский 1991–1993, I, 319] – вот характерный вопрос, которым задается лирический субъект). Из последней цитаты видно, что тело тяготит душу: в стихотворении «Только грядущее» оно уподобляется номеру гостиницы с минимальными удобствами, полюбить который нельзя, но привыкнуть к которому необходимо [Тарковский 1991–1993, I, 61]. Душе, согласно поэту, «грешно без тела», поскольку их единение является залогом стиходвижения, а изолированность ведет к творческой немоте и обесмысливает любое усилие: «Ни помысла, ни дела, / Ни замысла, ни

строчки» [Тарковский 1991–1993, I, 221]. «Стать самим собой» означает не просто увидеть себя как «другого», но и, руководствуясь обретенным знанием, собрать свою личность воедино – таков рецепт самоопределения и еще одна регулярно повторяющаяся ситуация в лирике Тарковского.

Неслучайно отделение субститутов в субъектной структуре текста характерно для произведений, описывающих кризисные состояния [Левкиевская 2004, 343], а их сюжеты предполагают два варианта развития: окончательное «рассеяние» «я», равносильное смерти («...И уже, наконец, над собою стою, / Отделяю постылую душу мою...» [Тарковский 1991–1993, I, 73]), и его «оцельнение», понимаемое как внутреннее перерождение субъекта (в «Полевом госпитале» возвращение души в тело после тяжелого ранения оборачивается поэтической инициацией – герой получает в распоряжение «словарь царя Давида» [Тарковский 1991–1993, I, 130–131]). Такая «вариативность» свидетельствует о незавершенности происходящей с героем метаморфозы: становление человека в лирике Тарковского не имеет временных рамок, ведь жить, по выражению М.М. Бахтина, значит «ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью» [Бахтин 2003, 95].

Таким образом, идеализация детства как момента абсолютной самоидентичности и напряжения творческих сил, ощущение несовпадения с собой-подлинным, приобретенное по мере взросления, иссякание теургических способностей и целенаправленное подавление внутренних конфликтов, препятствующих самоопределению, осознаются как специфические черты протагониста на протяжении более чем пятидесяти лет работы автора в литературе. В качестве постскриптума отметим, что сходная модель субъектной сферы, основанная на видении себя в качестве «другого», востребована и представителями следующих поэтических поколений – прежде всего О. Чухонцевым и С. Гандлевским, сознательно ориентированным на открытия старшего поэта. Выявление генетических и типологических связей их творчества с лирикой А. Тарковского представляется перспективным направлением для дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И.Ф. Лирика. Минск: Харвест, 1999.
2. Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 69–263.
3. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. Т. 2. М.: Academia, 2004.
4. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. М.: МГУ, 2004. С. 310–322.
5. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997.
6. Левкиевская Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре по-

эзии А.А. Тарковского // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М.: Индрик, 2004. С. 340–351.

7. Мансков С.А. Предметный мир поэзии А. Тарковского // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. Гуманитарные науки. 2001. № 1–2. С. 63–69.

8. Резниченко Н. «От земли до высокой звезды»: мифопоэтика Арсения Тарковского. Нежин; Киев: издатель Н.М. Лысенко, 2014.

9. Самойлов Д.С. Счастье ремесла: избранные стихотворения. М.: Время, 2010.

10. Тарковский А.А. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Художественная литература, 1991–1993.

11. Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: Самарский муниципальный университет Наяновой, 1998.

12. Фетисова Е.Э. Феномен неокмеизма в творчестве Арс. Тарковского // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2016. № 5. С. 278–287.

13. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Academia, 2013.

14. Ходасевич В. Лирика. Минск: Харвест, 1999.

15. Чупринин С.И. Крупным планом. М.: Советский писатель, 1983.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Fetisova E.E. Fenomen neoakmeizma v tvorchestve Ars. Tarkovskogo [The Phenomenon of Neo-acmeism in A. Tarkovsky's Poetry]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta*, Series: Russkaya filologiya [Russian Philology], 2016, no. 5, pp. 278–287. (In Russian).

2. Manskov S.A. Predmetnyy mir poezii A. Tarkovskogo [The Objective World of Poetry A. Tarkovsky]. *Vestnik Barnaul'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2001, no. 1–2, pp. 63–69. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. <Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti> [<Author and Hero in Aesthetic Activity>]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, Russkiye slovari Publ., Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003, pp. 69–263. (In Russian).

4. Broymtan S.N. Istoricheskaya poetika [Historical Poetics]. *Teoriya literatury* [Literature Theory]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Academia Publ., 2004. (In Russian).

5. Broymtan S. N. Liricheskiy sub'yekt [Lyrical Subject]. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literature Theory]. Moscow, MSU Publ., 2004,

pp. 310–322. (In Russian).

6. Levkiyevskaya E.E. Kontsept cheloveka v aksiologicheskom slovare poezii A.A. Tarkovskogo [The Concept of Person in the Axiological Dictionary of Poetry A.A. Tarkovsky]. *Yazyk kul'tury: semantika i grammatika. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity Il'icha Tolstogo (1923–1996)* [Language of Culture: Semantics and Grammar. On the Occasion of the 80th Birthday of Academician Nikita Ilyich Tolstoy (1923–1996)]. Moscow, Indrik Publ., 2004, pp. 340–351. (In Russian).

(Monographs)

7. Broymtan S.N. *Russkaya lirika 19 – nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki (sub'yektno-obraznaya struktura)* [Russian Lyrics of the 19th – the Beginning of the 20th Centuries in the Light of Historical Poetics (Subject and Image Structure)]. Moscow, RSUH Publ., 1997. (In Russian).

8. Chuprinin S.I. *Krupnym planom* [Close-up]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1983. (In Russian).

9. Khalizev V. E. *Teoriya literatury* [Literature Theory]. Moscow, Academia Publ., 2013. (In Russian).

10. Reznichenko N. “*Ot zemli do vysokoy zvezdy*”: *Mifopoetika Arseniya Tarkovskogo* [“From the Earth to a Tall Star”: Mythopoetics of Arseny Tarkovsky]. Nezhin, Kiev, N.M. Lysenko Publ., 2014. (In Russian).

11. Tyupa V.I. *Postsimvolizm: teoreticheskiye ocherki russkoy poezii 20 veka* [Post-symbolism: Theoretical Essays of Russian Poetry of the 20th Century]. Samara, Samarskiy munitsipal'nyy universitet Nayanovoy, 1998. (In Russian).

Бокарев Алексей Сергеевич, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Научные интересы: русская лирика второй половины XX – начала XXI вв., историческая поэтика, теория стиха.

E-mail: asbokarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8771-6065

Aleksei S. Bokarev, Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Literature. Research interests: russian lyrics of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries, historical poetics, theory of verse.

E-mail: asbokarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8771-6065

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00017

О.А. Маркелова (Москва)

АУД МУДРАЯ В ИСЛАНДСКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ НАРРАТИВЕ

Аннотация. При рецепции древнескандинавского универсума в современных исландских исторических романах в основу повествования, как правило, кладутся конкретные древнеисландские тексты, с которыми создаются интертекстуальные связи. Романы Вильборг Давидсдоттир «Ауд» (2009), «Смертельный багрец» (2012) и «Кровавая земля» (2017) выделяются на их фоне тем, что посвящены фигуре, о которой в древнеисландской литературе отсутствует единый цельный подробный текст – Ауд Мудрой. Лейтмотивы всех трех романов: гендерные взаимоотношения, язычество и христианство, вопрос о личном выборе и личной свободе, взаимоотношения скандинавов и кельтов. Поскольку описанный в трилогии период – время накануне и во время заселения Исландии, можно сказать, что Ауд Мудрая находится «по ту сторону» исландской повествовательной традиции (т.к. основные события ее жизни предшествуют времени складывания этой традиции). Особенности поэтики в трилогии Вильборг Давидсдоттир во многом обусловлены именно отсутствием в древней и современной исландской прозе нарратива об Ауд – а также тем, что существенную часть содержания трилогии составляют события и факты, заведомо не могущие быть объектом изображения в древнеисландской литературе (будничная жизнь женщин и подробности судьбы ирландских рабов). Трилогия Вильборг Давидсдоттир занимает промежуточное положение между исландской («сагоцентричной») и континентальной европейской формой исторического романа.

Ключевые слова: современная исландская литература; исторический роман; рецепция; «Книга о заселении земли»; «саги об исландцах»; женская фигура в историческом романе.

О.А. Markelova (Moscow)

Aud the Deep-Minded in the Historical Icelandic Narrative

Abstract. In the reception of the Old Norse universum in contemporary Icelandic historical novels, the narrative in them is, as a rule, based on some certain Old Icelandic literary texts, and there are created intertextual links to them. The novels by Vilborg Davíðsdóttir: “Aud” (2009), “Crimson Skies” (2012) and “The Bloody Earth” (2017) differ from this trend, as they are devoted to the person, about whom there exists no single detailed Old Icelandic text, Aud the Deep-Minded. The leading motifs of the trilogy are: the gender issue, paganism and christianity, the issue of personal choice

and personal freedom, interaction between the Scandinaves and the Celts. As the period described in the trilogy is the time just before and during the settlement of Iceland, it can be stated, that Aud the Deep-minded stands “on the other side” of the Old Icelandic narrative tradition, as the main events of her life occur before the emerging of this tradition. The poetics of the trilogy is largely derived from the absence of a developed narrative tradition about Aud both in Old and in modern Icelandic literature, as well as by the fact, that a considerable part of its contents could have never become the material of Old Icelandic literature at all (e.g. the daily life of women and the details of the Irish slaves’ fate). The trilogy by Vilborg Davíðsdóttir lies between the specific Icelandic („saga-centered“) and the non-Icelandic form of the historical novel.

Key words: modern Icelandic literature; historical novel; perception; “Landnámabók”; Sagas of Icelanders; a female figure in a historical novel.

Данная статья является частью масштабного исследования, проводимого ее автором и посвященного рецепции древнеисландской словесности и культуры в исландской литературе 1990–2010-х гг. Эта рецепция в исландской литературе данного периода пока еще мало изучена даже в самой Исландии. (Поэтому многие касающиеся ее выводы основаны на эмпирических наблюдениях за литературным процессом). Важность древнеисландской литературы для культурной идентичности современных исландцев и литературного процесса в Исландии не подвергается сомнению. В исландской литературе последних трех десятилетий обращение авторов к сюжетам, образам и персонажам саговой литературы и эддических песен нельзя назвать частотным (количество текстов, где есть обращение к ним, обозримо), но оно встречается в произведениях практически всех родов и жанров (исторические романы, лирическая поэзия, рок-поэзия, проза для детей, пьесы...). Часто к этой тематике обращаются писатели, играющие в литературном процессе заметную роль. При исследовании не учитывается использование современными исландскими авторами крылатых цитат из древнеисландской словесности или отсылки к ее героям как к прецедентным (они прочно вошли в исландский языковой обиход и могут встречаться даже у авторов, не знакомых с древней литературой или знакомых с нею только по косвенным источникам).

В данной статье внимание будет сосредоточено на романах, созданных на материале древнеисландских саг. Если подход к созданию подобных исторических романов, используемый большинством авторов вне Исландии – создавать собственные сюжеты и персонажей по «рецептам» саговых [Wawn 2005], то для таких романов, написанных самими исландцами, характерна «текстоцентричность»: в основе сюжета обычно лежит конкретная древнеисландская сага, событийный ряд которой остается неизменным, однако автор романа может переместить акцент на внутреннюю жизнь персонажей или «дописать» эпизоды, оставшиеся в саге «за кадром» [Маркелова 2019]. Совершенно очевидно, что подход, используемый исландскими писателями, подразумевает детальное знакомство автора (и в идеале, читателя) с соответствующими древними

текстами.

Обращение современных исторических романистов Исландии к саговому материалу обусловлено, как пишет Ауртни Бергманн, их желанием «заполнить лакуны» и «разгадать загадки» этих знаковых для исландцев текстов, осмыслить их сюжетные коллизии и мотивировки поступков персонажей [Árni Bergmann 2012, 118]. К этому можно прибавить также стремление сопоставить данную историческую эпоху с современностью по тем или иным параметрам, выявить границы конкретно-исторического и универсального [Маркелова 2019, 30, 32].

Далее речь пойдет о творчестве Вильборг Давидсдоттир (Vilborg Davíðsdóttir, род. 1965). Она известна читателям на своей родине как автор многочисленных исторических романов, посвященных различным векам скандинавского средневековья, а также книги «Любовь, дракон и смерть» (2015), призванной служить «справочным пособием» для тех, кто пережил смерть близких. Как исторический романист Вильборг называет себя ученицей Ауртни Бергманна (род. 1935) – литератора, переводчика, филолога-русиста, в 1994 г. выпустившего роман «Торвальд Странник», в центре которого стоит «биография» персонажа, известного по сагам.

В данной статье рассматривается ее трилогия об Ауд Мудрой: «Ауд» (Audur, 2009), «Смертельный багрец» (Vígroði, 2012) и «Кровавая земля» (Blóðug jörð, 2017).

Ауд (по другим источникам – Унн) Глубокомудрая (Audr / Unnr Djúruðga), дочь Кетилия Плосконосого, а также ее родня и история ее переселения в Исландию упоминаются в таких древнеисландских текстах, как «Книга о заселении земли», начало «Саги о людях из Лососьей долины» и «Саги о людях с Песчаного берега». Согласно этим источникам, Ауд является родоначальницей многих семей, сыгравших существенную роль в скандинавском мире IX в., но и ее собственное значение как личности в них также подчеркивается.

Отдельного древнеисландского текста, где Ауд была бы центральной фигурой, нет, а сведения о ней в существующих источниках неполны и противоречивы. Так, нет однозначной информации о ее вероисповедании: в «Книге о заселении земли» Ауд упоминается в числе первопоселенцев-христиан [Landnámabók 1946, 234] и велит похоронить себя на приливной полосе, чтоб не лежать в неосвященной земле [Landnámabók 1946, 88]; в «Саге о людях из Лососьей долины» ее похороны описаны по-другому: над ней насыпают курган, т.е., совершают языческое погребение [Laðdæla saga 1978, 11].

На фоне других исландских исторических романов 1990-2010-х гг., посвященных «веку саг», трилогия Вильборг Давидсдоттир обращает на себя внимание гендерной принадлежностью автора и героинь. Женщины – авторы исторических романов, посвященных этому периоду, в Исландии последних трех десятилетий – отнюдь не массовое явление, а создание романа о героине «эпохи саг» имеет свою специфику, т.к. в древнеисландской литературе женщина редко стоит в центре

повествования. (Исключение составляет, пожалуй, Гудрун Освивсдоттир из «Саги о людях из Лососьей долины», однако и в этом случае сага не названа ее именем). По сравнению с другими исландскими историческими романами, посвященными IX–XIII вв., за трилогией Вильборг Давидсдоттир не стоит цельного подробного древнеисландского текста.

Здесь возникают закономерные вопросы о том, как эти факты влияют на специфику рецепции древнеисландской словесности и культуры в трилогии (и влияют ли), а также о том, каково место трилогии в контексте других современных исландских исторических романов о «веке саг».

В отношении исторических романов, в центре которых стоит женщина, справедливо следующее утверждение: «Написание исторических романов с женской точки зрения позволяет осветить тех, кем пренебрегают, дать им голос. Однако с этической точки зрения, это наделение голосом прежде безмолвствовавших лиц или групп гораздо сложнее простой замены одних на других. Внимание к неофициальным историческим и культурным нарративам не подразумевает игнорирования или замещения официальных повествовательных традиций, а также и внимание к неофициальным рассказчикам не может составить бесппроблемную альтернативу официальным рассказчикам истории». [Harris 2012, 177]. Если принять за «официальную повествовательную традицию» в данном случае сведения «Книги о заселении земли» и родовых саг (наши единственные источники об Ауд и ее семье и домочадцах), то в трилогии Вильборг речь действительно идет не о замене одного повествования на другое, а об их взаимодополнении, неизбежном, поскольку древние источники в данном случае являются крайне неполными.

В связи с женщинами – историческими лицами в современном историческом романе обычно отмечается, что в таком случае автору приходится неизбежно сталкиваться с тем, что в предшествующей традиции героиня оказалась не понята или понята неправильно [Cooper, Short 2012, 3]. Впрочем, к фигуре Ауд в самой древнеисландской культуре отношение строго положительно.

Художественных текстов более позднего времени (в т.ч. XX–XXI вв.), во всяком случае, крупных, посвященных Ауд, в исландской литературе обнаружить не удалось. Таким образом, Вильборг Давидсдоттир может претендовать на роль основательницы повествовательной традиции об этой героине и ее современного осмысления.

В первом романе трилогии Вильборг Давидсдоттир рассказывается о жизни героини и ее братьев и сестер на отцовском хуторе на острове Тюрвист у берегов Шотландии. Автор следует тем источникам, в которых сказано о христианском вероисповедании Ауд, и вводит в повествование Гилли Рыжего – ирландского монаха, в прошлом раба, который знакомит Ауд и ее сестер с новой верой [Vilborg Davíðsdóttir 2009, 32, 60–65]. Значительная часть основной сюжетной линии связана с библией святого Колумкилле, которую отец Ауд в свое время захватил в Ирландии в качестве военного трофея, а Гилли выкрал с намерением отвезти обратно. После

гибели монаха Ауд считает, что вернуть книгу в ирландский монастырь – теперь ее долг [Vilborg Davíðsdóttir 2009, 110–130]. В Ирландию она попадает, т.к. ее выдают замуж за дублинского конунга Олава Белого по соображениям военного союзничества. Отношения героини с супругом оказываются непростыми как по личным причинам, так и по причине того, что отец Ауд нарушает данные Олаву обязательства. В финале романа героиня разводится с мужем после рождения сына и уезжает от него на острова Сюдэрэйар. Согласно источникам, Ауд с сыном переселились туда уже после гибели Олава [Heimir Pálsson 2010, 122]. Такие коррективы в биографии героини нужны автору для решения задачи построения сюжета, но сама ситуация подобного развода не противоречит практике эпохи.

В романе «Смертельный багрец» речь идет о жизни Ауд в Катанесе, недалеко от Оркнейских островов, ее взаимоотношениях с родней, домочадцами, местным кельтским населением и оркнейским ярлом Сигурдом. Повествование здесь организовано более сложным образом, чем в предыдущем романе. Одна из основных сюжетных линий связана с персонажами, которые отсутствуют в древнеисландских текстах и введены в повествование самим автором. Речь идет о муже сестры героини – малоприятной личности по имени Асбьёрн Скрюченная нога (в древних источниках имя мужа Йорунн, сестры Ауд, нигде не упомянуто) и скотнице Торкатле, которую связывают с Асбьёрном личные счеты из прошлого. Торкатле обвиняют в том, что она погубила Асбьёрна, наслав бурю на его корабль, и чтобы защитить женщину, Ауд приходится обещать оркнейскому ярлу Сигурду поддержку своей семьи [Vilborg Davíðsdóttir 2012, 147–148]. Значительное место в романе занимает повествование с точки зрения Торстейна Рыжего, сына Ауд. Этого персонажа вынуждают присягнуть на верность оркнейскому ярлу, который идет походом на родину его отца, Олава Белого, но Торстейн по зрелом размышлении признает такую клятву недействительной и встречается с родственниками.

Третий роман уже полностью посвящен отплытию в Исландию: строительство корабля, плавание по морю с заходом на Оркнейские и Фарерские острова (где внучка Ауд, Олёв, вышла замуж), высадка на берег в Исландии, где прибой и течения повредили корабль, взаимоотношения с жителями острова. Первыми, кого Ауд встречает на новой земле, оказываются кельты: ирландский монах брат Феархар и Эльвин с девочкой Кирин. Оказывается, что Эльвин был пленником дружины, в которой сражался сын Ауд, а уже на новой земле побывал в рабстве у ее брата. Дальнейшие перемещения Ауд в Исландии во многом обусловлены ее желанием помочь Эльвину [Vilborg Davíðsdóttir 2017, 236–237].

Известные факты биографии Ауд в трилогии воссоздаются согласно источникам; лишь в финале первого романа последовательность событий нарушается. В заключительном романе трилогии изменяется мотивировка того, отчего Ауд по прибытии в Исландию не поселилась у своего брата Хельги Бьолана на Кьяланесе. Согласно «Книге о занятии земли», Ауд сочла, что брат проявил к ней недостаточное уважение, встретив ее с

немногочисленной свитой, поэтому переселяется в Брейдафьорд к другому брату, Бьёрну [Landnámabók 1946, 83]. У Вильборг мотивировка носит иной характер: героиню возмущает отношение Хельги к ее домочадцам, его рассказы о преследовании беглых рабов и его непонимание христианства [Vilborg Davíðsdóttir 2017, 256–265].

Состав персонажей в целом также совпадает с лицами, названными в «Книге о занятии земли» и сагах: там упоминаются фигурирующие в трилогии домочадцы Ауд; персонажи, введенные в повествование автором, крайне немногочисленны. Однако именно эти авторские персонажи стоят за принятыми героиней судьбоносными решениями: взаимоотношения с монахом Гилли влияют на весь ход событий первого романа; необходимость защитить Торкатлу мотивирует действия героини во втором романе; в заключительной книге выбор места для поселения в Исландии отчасти обусловлен необходимостью не дать Эльвину и его дочери попасться на глаза их недоброжелателям.

Каждый роман трилогии сопровождается авторским послесловием, где описаны источники, методы работы с ними, а также происхождение авторских персонажей. В частности, сообщается, что имена некоторых авторских персонажей образованы от топонимов на Шетландских островах и в Исландии [Vilborg Davíðsdóttir 2017, 299].

Во всех трех романах присутствует авторская датировка: в первом время действия обозначено как 853 год, во втором – 864–866 (при этом само повествование осложнено многочисленными воспоминаниями персонажей). Самая сложная хронологическая структура у заключительного романа трилогии: действие его пролога (в котором рассказывается о гибели Олава Белого в Шотландии) датируется 874 г., отплытие в Исландию – 883 г., но рассказ о нем выстроен не в прямой хронологической перспективе: глава о самом плавании предшествует рассказу о событиях, приведших к необходимости отплытия.

Всеведущий рассказчик в трилогии везде отсутствует, но используется прием смены «точки зрения». Рекордное число «точек зрения» – в романе «Смертельный багрец»: там события нередко могут показываться «глазами» второстепенных персонажей; при этом даются экскурсы в прошлое, объясняются мотивы их поступков.

Материальная и духовная культура скандинавов и кельтов IX в. описана в трилогии подробно, как правило, это женская часть культуры (работа на ткацком станке, организация пиршеств, родильный, свадебный и похоронный обряды...). Однако описана она именно глазами персонажей, для которых это сама собой разумеющаяся единственно данная реальность, так что дистанция по отношению к современному читателю (для которого она чужая) в романах некоторым образом снимается. Впрочем, кроме чисто «женской» сферы, в трилогии в значительной мере присутствуют политика и битвы (особенно в романе «Смертельный багрец», в главах, где представлена «точка зрения» Торстейна Рыжего). События в жизни большинства персонажей драматичны, а эмоциональная реакция

персонажей, «глазами» которых увидены эти события, описана подробно.

Одни из лейтмотивов в трилогии, буквально лежащих в ней на поверхности, – проблема личного выбора женщиной своей судьбы в решающие моменты (веры, мужа, места жительства). Чаще всего он связан с личностью Ауд. В рассказе Гилли о христианстве Ауд привлекает то, что в нем равны мужчины и женщины [Vilborg Davíðsdóttir 2009, 101]. В первом романе героиня отстаивает перед Олавом Белым право на то, чтоб с ней считались; в частности, когда Олав обвиняет ее отца в нарушении клятвы, она задается вопросом: «Он хочет, чтоб она поддержала его против ее собственных родичей? И ее наполняет бессильная злоба в адрес их обоих, мужчин, которые тянут ее каждый в свою сторону. А как же их верность по отношению к ней самой?» [Vilborg Davíðsdóttir 2009, 234]. Во втором романе она уже заявляет сватающемуся к ней Асбьёрну: «Ты говоришь так, словно моя воля не имеет значения» [Vilborg Davíðsdóttir 2012, 11].

Однако проблема свободы / несвободы и личного выбора не ограничивается только женским дискурсом: персонажи-мужчины в трилогии также оказываются в ситуации, когда самостоятельное решение дается им нелегко. В романе «Смертельный багрец» перед Торстейном Рыжим встает выбор между долгом и родственными чувствами: нарушить ли ему клятву, которую его насильно принудили дать? – и он решает эту дилемму, рассудив, что присяга, данная по принуждению, не считается настоящей [Vilborg Davíðsdóttir 2012, 180–182].

Поиски места, где над ней и ее семьей и домочадцами не тяготела бы чужая воля, приводят Ауд к переселениям (Гебридские острова – Дублин – Оркнейские острова – Фарерские острова – Исландия). При этом «занятие земли» Ауд вовсе не означает начало с чистого листа: на новых землях уже есть свои жители (в частности, ее родственники), и также существует социальное и гендерное неравенство, от которых она бежала.

Кельты в трилогии Вильбог заслуживают особого упоминания. Древнеисландская словесность славится своей «монологичностью»: другие культуры и языки в окружении скандинавов как бы не замечаются. (Исландский историк и литератор Бергсвейнн Биргиссон в этой связи прямо говорит о «ксенофобном» характере древнеисландской литературной традиции [Bergsveinn Birgisson 2016, 34]). У Вильбог Давидсдоттир изображение женской судьбы (и дебатирование темы женской самостоятельности) позволяет обратить внимание на ирландских рабынь (и далее вообще кельтов, которым в древнеисландской прозе отведено маргинальное положение). При этом скандинавская перспектива всегда уравновешена кельтской. Во всех трех романах присутствуют обширные цитаты на гэльском языке (диалоги, молитвы, фрагменты песен), пересказываются древнеирландские сказания и легенды об ирландских святых; персонажи-кельты присутствуют среди рассказчиков. Наиболее яркий пример уравновешивания скандинавской и кельтской перспектив есть в романе «Кровавая земля»: там существенное место

отводится воспоминаниям Эльфина, который 13 лет назад был захвачен в плен Олавом Белым и тогда остался в живых только благодаря случайному вмешательству Ауд (т.е., пережил те же события, что и она сама, но видел их с другой позиции) [см. Vilborg Davíðsdóttir 2017, 228–230; 237–240].

Роману «Кровавая земля» предпослано посвящение «Беженцам всех времён». Его можно воспринимать как относящееся к главной героине (Ауд с семьей бежит на новые земли от кровопролития и чужого произвола), но в той же мере и как относящееся к персонажам-кельтам, как правило, пленникам, заложникам и жертвам военных действий. Также это посвящение будет неизбежно истолковано читателем в духе злободневных новостей, следовательно, прочтение этого романа (и шире – всей трилогии) возможно в «ключе» сопоставления жизни героев с жизнью современного общества.

Интертекстуальный план трилогии не очень велик. В первую очередь, это тексты и сюжеты, которые вспоминают сами персонажи: песни Старшей Эдды, отдельные строфы которых используются в качестве ритуальных текстов или пословиц, а также ирландские легенды – например, сюжет о Диармайде и Грайinne – и жития святых. Заклинание, которое произносит Катла, чтоб потопить корабль Асбьёрна [Vilborg Davíðsdóttir 2012, 132], взято из «Саги о Боси и Херрауде», о чем говорит сам автор в послесловии [Vilborg Davíðsdóttir 2012, 260].

В самом повествовании могут быть отсылки к узнаваемым эпизодам из родовых саг. В романе «Смертельный багрец» племянник Ауд, Кетиль, убивает собаку, чтоб доказать другим мальчишкам, что его нужно принять в их игру [Vilborg Davíðsdóttir 2012, 65–66], и в этой сцене можно видеть отсылку к небольшому эпизоду из «Саги о жителях Залива» (Flóamannasaga), где мальчик по имени Торгильс по той же причине убивает коня [Íslendinga sögur 12 bd, 15–16]. Ауд ударяет по лицу мешком с серебром боевого товарища Торстейна, который заявляет, что намерен жениться на его вдове и завладеть богатствами семьи Ауд [Vilborg Davíðsdóttir 2017, 110] – отсылка к эпизоду «Саге о Гисли», где так же поступает жена героя, которую пытаются подкупить. Такие аллюзии немногочисленны. Интертекстуальные связи с родовыми сагами – без сомнения, самым знаменитым жанром древнеисландской словесности, ставшим в современной исландской культуре своего рода национальным топосом, – неизбежны в историческом романе, написанном на материале из жизни древнеисландского социума IX–XII вв., когда основными источниками являются как раз эти саги. Подобные отсылки к ярким, запоминающимся эпизодам родовых саг не редкость в исторических романах XIX–XXI вв. на древнескандинавскую тематику в литературах многих стран; они маркируют универсум романа как именно древнеисландский, а в произведениях исландских авторов (апеллирующих к аудитории, которая заведомо будет узнавать саговые аллюзии) способствуют проведению параллелей между персонажами романа и известными героями саг. Достоинно внимания, что текстуальных

отсылки к тем древнеисландским текстам, где речь идет об Ауд и ее семье, в трилогии нет. В качестве материала для повествования часто выбраны факты из жизни героини, которые по определению не могут быть подробно описаны в саговой литературе.

Особенность саговых аллюзий в трилогии Вильборг содержит один важный нюанс: действие этой трилогии происходит в более раннюю эпоху, чем время действия родовых саг, (соответственно, середина IX в. и X–XI вв.). Т.е., любые саговые отсылки в трилогии неизбежно будут апелляцией к событиям, во время жизни Ауд еще не произошедшим. В некотором роде, фигура Ауд находится «по ту сторону» древнеисландской повествовательной традиции.

Манера письма в трилогии обусловлена, очевидно, не только авторским выбором, но и самой спецификой материала: фрагментарностью древних источников о героине и отсутствию посвященных ей значимых текстов более поздних эпох. Ауд Мудрая в сознании современных исландских авторов и читателей на сегодняшний момент не превратилась в «простой узнаваемый знак» [Jón Karl Helgason 2001, 10], следовательно, вновь создаваемый текст о ней будет свободен от инерции уже существующих интерпретаций, а сама личность героини открыта для новых осмыслений. Вильборг Давидсдоттир ставит к древнеисландскому историческому (и литературному) материалу современные вопросы (о положении женщины, о личном выборе индивида, о правомерности завоевания других народов и т.д.), однако не выходит при этом за рамки исторической достоверности. По отношению к самим сагам трилогия оказывается полемичной, т.к. в ней помещаются в центр группы, в древнеисландской словесности зачастую «невидимые». (Впрочем, интерес к маргинальным группам закономерен для общественных дебатов 2000-2010-х гг.).

В контексте современной исландской исторической романистики на саговом материале трилогия об Ауд Мудрой занимает промежуточное положение между специфически исландской формой исторического романа (реминисценции конкретных саг) и более привычной для европейского читателя формой исторического романа, где интертекстуальные связи с конкретными древними текстами не носят основополагающего характера, а важно воссоздание черт изображаемой эпохи в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркелова О.А. Рецепция саг об исландцах в современном исландском историческом романе // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 3 (180). С. 28–34.
2. Árni Bergmann.* *Bægifótur bankar á dyr* // *Tímarit máls og menningar*. 2012,

* В соответствии со сложившейся в международной библиографической практике традицией, исландские авторы (у которых как правило отсутствуют фамилии, но есть отчество) вносятся в библиографические списки на ту букву, с которой начинается их личное имя, без сокращений.

árg. 4. Bls. 118–123.

3. Bergsveinn Birgisson. *Leitin að svarta víkingnum*. Íslensk þýðing Eva Hauksdóttir, Bergsveinn Birgisson. *Ný og aukin útgáfa byggð á Den svarte vikingen*. Reykjavík: Bjartur, 2016.

4. Cooper K., Short E. Introduction: Histories and heroines: the female figure in contemporary historical fiction // *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction* / Cooper K., Short E. (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. P. 1–22.

5. *Eyrbyggja saga*. Íslendinga sögur. III bindi. Guðni Jónsson bjó til prentunnar. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfan, 1978.

6. *Flóamannasaga*. Íslendinga sögur. XII bindi. Árnesinga sögur og Kjalnesinga. Guðni Jónsson bjó til prentunnar. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfan, 1978. Bls. 1–69.

7. Harris S. *Imagine. Investigate. Intervene?: A consideration of feminist intent and metafictional invention in the historical fictions* of A.S. Byatt and Marina Warner // *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction* / Cooper K., Short E. (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. P. 171–188.

8. Heimir Pálsson. „Auður“ // *Tímarit Máls og menningar*. 2010, árg. 2. Bls. 121–124.

9. Jón Karl Helgason. *Höfundar Njálu. Þræðir úr vestrænni bókmenntasögu*. Heimskringla. Háskólaforlag Máls og menningu. Reykjavík: Heimskringla, 2001

10. *Landnámabók*. Íslendinga sögur. I bindi. *Landssaga og landnám*. Guðni Jónsson bjó til prentunnar. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfan, 1946.

11. *Laxdæla saga*. Íslendinga sögur. IV bindi. *Breiðfirðinga sögur*. Guðni Jónsson bjó til prentunnar. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfan, 1978.

12. Vilborg Davíðsdóttir. *Auður*. Reykjavík: Mál og menning, 2009.

13. Vilborg Davíðsdóttir. *Vígroði*. Reykjavík: Mál og menning, 2012.

14. Vilborg Davíðsdóttir. *Blóðug jörð*. Reykjavík: Mál og menning, 2017.

15. Wawn A. *The Post-Medieval Reception of Old Norse and Old Icelandic Literature* // *A Companion to Old Icelandic Literature and Culture*. Rory McTurk (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 320–337.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Markelova O.A. *Retsepsiya sag ob islandtsakh v sovremennom islandskom istoricheskom romane* [The Reception of Sagas of Icelanders in Modern Icelandic Historical Novels]. *Uchenyye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2019, vol. 3 (180), pp. 28–34. (In Russian).

2. Árni Bergmann. *Bægifótur bankar á dyr*. *Tímarit máls og menningar*, 2012, vol. 4, pp. 118–123. (In Icelandic).

3. Heimir Pálsson. *Auður*. *Tímarit Máls og menningar*, 2010, vol 2, pp. 121–124. (In Icelandic).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Cooper K., Short, E. Introduction: Histories and heroines: the female figure

in contemporary historical fiction. Cooper K., Short E. (eds.). *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*. Basingstoke, Palgrave Macmillan Publ., 2012, pp. 1–22. (In English).

5. Harris S. Imagine. Investigate. Intervene?: A consideration of feminist intent and metafictional invention in the historical fictions of A.S. Byatt and Marina Warner. *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*. Basingstoke, Palgrave Macmillan Publ., 2012, pp. 171–188. (In English).

6. Wawn A. The Post-Medieval Reception of Old Norse and Old Icelandic Literature. McTurk R. (ed.). *A Companion to Old Icelandic Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publ., 2005, pp. 320–337. (In English).

(Monographs)

7. Bergsveinn Birgisson. *Leitin að svarta vikingnum*. Íslensk þýðing Eva Hauksdóttir, Bergsveinn Birgisson. *Ný og aukin útgáfa byggð á Den svarte vikingen*. Reykjavík, Bjartur Publ., 2016. (In Icelandic).

8. Jón Karl Helgason. *Höfundar Njálu. Þræðir úr vestrænni bókmenntasögu*. Heimskringla. Háskólaforlag Máls og menningu. Reykjavík, Heimskringla Publ., 2001. (In Icelandic).

Маркелова Ольга Александровна, независимый исследователь.

Кандидат филологических наук, переводчик. Научные интересы: исландская литература XX–XXI вв., фарерская литература XX–XXI вв., рецепция древнеисландской словесности в современной художественной литературе.

E-mail: dimentionen@yahoo.dk

ORCID: 0000-0003-3640-4886

Olga A. Markelova, independent scientist.

Candidate of Philology, translator. Research interests: Icelandic literature of 20th – 21st centuries, Faroese literature of 20th – 21st centuries, the perception of Old Icelandic literature in modern fiction literature.

E-mail: dimentionen@yahoo.dk

ORCID: 0000-0003-3640-4886

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00018

Е.А. Шевченко (Москва)

РЕЧЕВЫЕ МЕТАФОРЫ У Ч. ДИККЕНСА КАК СПОСОБ ИНТЕНСИФИКАЦИИ РАЗНОРЕЧИЯ В РОМАНЕ «ДОМБИ И СЫН»

Аннотация. В статье анализируется функция метафоры в диалогах героев романа «Домби и сын». Делается попытка уточнить производимые метафорами эффекты, увидеть связь между стилистическим приемом и имманентными свойствами метафоры как речевой модели, опираясь на исследования М. Блэка и когнитивной теории. Как речевая модель, раскрывая ход мысли говорящего, во-первых, и выявляя взаимные представления говорящих друг о друге, во-вторых, метафора становится способом углубления речевой спецификации героя и выявления его возможностей осуществлять коммуникацию – говорить так, чтобы быть понятым, и понимать партнера в ответ. Метафора усложняет речь, поэтому описанный М.М. Бахтиным процесс непрерывной взаимоориентации языков, модусов, интонаций благодаря метафоре происходит интенсивнее. Для одного или даже для обоих героев метафора оказывается «чужим языком», барьером в коммуникации. Этот барьер герои преодолевают по-разному. В статье рассматриваются диалоги метафорами, которые ведут между собой три типа характеров, частых в диккенсовском романном обществе – душевные и чуткие герои, герои лицемерные и чудаки. Для первых метафора становится способом искреннего высказывания и распознавания друг в друге ментально и морально близких людей. Лицемеры прикрываются метафорами, заимствуют чужой дискурс и ведут с его помощью игру. В свою очередь, чудаки, каким является Катль, хотя и использует формально метафорический язык, обнаруживает отсутствие языковой рефлексии в целом: невладение речью и делает героя странным. Морской язык Катля искусно присваивает Каркер, одерживая над капитаном верх и в речевом, и в сюжетно-драматическом плане. Роль стилистических приемов в интенсификации разноречия Диккенса отмечалась ранее, но в фокусе диалогов героев не рассматривалась.

Ключевые слова: метафора; Диккенс; Бахтин; разноречие; диалог; речь; язык; Домби и сын; капитан Катль; Флоренс; Скьютон; полифония.

Е.А. Shevchenko (Moscow)

Speech Metaphors as a Method to Intensify Heteroglossia in Dickens's “Dombey and Son”

Abstract. The article analyses the function of metaphor in dialogues of heroes in the novel “Dombey and Son”. We try to specify metaphors’ effects, to reveal connection between the stylistic method and the inherited features of metaphor as a speech model drawing on M. Black and the cognitive theory. Being a model of speech that represents a

speaker's way of thoughts and his relations with others, metaphor serves as a device for cultivating speech's specification and detecting hero's ability for communication that is to speak understandable and to understand the partner in answer. Metaphor complicates speech consequently the process of constant mutual orientation of languages, modes and intonations described by M. Bakhtin is going more extensively. For one or even both heroes metaphor appears as a language of the other, i. e. barrier in communication. This barrier the heroes overcome in different ways. The article considers the dialogues with metaphors that are fostered by three types of Dickens's usual characters. These are sensitive and soulful heroes, hypocrites and cranks. For the first group metaphor is a way for sincere pronouncing and to recognize their mental and moral proximity. Hypocrites hide behind metaphors, borrow the discourse of the other and play with the help of it. Cuttle who is a crank then although uses metaphorical language demonstrates the lack of language's self-consciousness, and this lack makes him strange. Carker appropriates artificially Cuttle's language and defeats the captain at the level of language and the level of plot. The function of specific stylistic devices in the cultivation of heteroglossia was treated before, but in dialogues of heroes was not considered.

Key words: metaphor; Dickens; Bakhtin; heteroglossia; dialogue; speech; language; Dombey and Son; captain Cuttle; Florence; Skewton; polyphony.

Многие герои Чарльза Диккенса в своей речи используют языковую модель, представляющую собой метафору – выражение, компоненты которого взяты не в буквальном, а в переносном смысле. В плане романной системы автора и героя роль этих метафор, поскольку они вкрапляются в прямую речь, состоит в раскрытии особенностей характера второго, в прояснении его взаимоотношений с другими героями и окружающей действительностью. Метафоры, специфицируя собственную речь, служат прояснению плана показа (а не рассказа), драматизируют романские сцены, привлекая внимание к самому процессу индивидуального продуцирования речи. Предположение о том, что метафора специально привлекается автором с целью драматизировать ситуацию, подтверждается и тем, что метафора часто возникает в диалоге персонажей, отражая в своем словесно-семантическом сдвиге трансформацию их взаимоотношений.

Отмеченные функции метафоры в фокусе литературоведения находят объяснение и с точки зрения иных дисциплин, формирующих междисциплинарное поле теории метафоры, в частности, современной психолингвистики и философии языка. Так, согласно когнитивной теории, получившей широкую известность благодаря книге Дж. Джонсона и М. Лакоффа «Метафоры, которыми мы живем», метафора – это механизм познания и структурирования мира, поэтому метафора – не исключительное явление, а основа языка [Lakoff, Johnson 1980]. В самом деле, когда герой Диккенса, услышав, что в комнате «кошку негде повесить», начинает сокрушаться: «Но я совсем не хочу вешать кошку, Тротвуд. Я никогда не вешал кошек» («Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим», пер. с англ. А.В. Кривцовой и Е. Ланна) [Диккенс 1957–1963, XVI, 78], он не понимает принципа производства языка, что наглядно демонстрирует

его мыслительные способности (мистер Дик слабоумный).

Важным для поэтики Диккенса оказывается и замечание о метафоре, высказывавшееся многими философами и лингвистами вслед за основателем всех современных направлений в изучении метафоры М. Блэком. Сформулировав классическое описание метафоры как фокуса и рамки, Блэк подчеркивал социально-дискурсивную природу метафоры: «Существует бесчисленное множество контекстов (и практически к их числу принадлежат все интересные случаи), где значение метафорического выражения должно реконструироваться с учетом намерений говорящего», и далее: «Для того чтобы понять, что имеет в виду говорящий, нам надо знать, насколько “серьезно” он относится к фокусу метафоры. (Довольствуется ли он приблизительным синонимом или выбирает именно это слово, которое и является единственно возможным? Должны ли мы воспринимать это слово как само собой разумеющееся и обращать внимание только на его наиболее общие импликации – или же мы должны более подробно остановиться на его не столь очевидных ассоциациях» [Блэк 1990, 157]. Позже эту мысль с точки зрения воспринимающего продолжил Т. Коэн: слушающий перебирает «множество предположений по поводу говорящего: чему говорящий верит, что полагает говорящий по поводу того, что думает слушающий (что включает и мысли о том, что, как говорящий думает, слушающий может ожидать от представлений о нем слушающего)» [Cohen 1978, 8]. Действительно, на фоне всего языкового состава метафора обладает более подвижным и неустойчивым смыслом. Ее переносный смысл закладывается говорящим с учетом прогнозируемых им возможностей слушателя. В основе образного выражения лежит персональный код говорящего, обусловленный его интенциями – и, в то же время, его личным складом. Понять метафору означает различить, уловить чужой код.

Две названные имманентные особенности – свойство «окна» в сознание говорящего и зависимость успеха коммуникации, происходящей в метафорах, от изначально заданных возможностей восприятия друг друга – формируют в романах Диккенса активное поле метафор, которыми говорят герои. Метафора углубляет и проясняет их социально-идеологические кругозоры и интенсифицирует диалогическое разноречие, которое, согласно М.М. Бахтину, достигает в творчестве Диккенса предела своих возможностей. В «Слове в романе», проследивая историю второй, диалогической романной линии, Бахтин отмечает диккенсовское многообразие языков и тонкость переходов между ними: «Весь его текст, в сущности, можно было бы испещрить кавычками, выделяя островки рассеянной прямой и чистой авторской речи, со всех сторон омываемые волнами разноречия. Но сделать это было бы невозможно, так как одно и то же слово, как мы видели, часто входит одновременно и в чужую и в авторскую речь» [Бахтин 1975, 121]. В предисловии к приуроченному к 200-летию со дня рождения писателя (1812 г.) сборнику работ о характерных стилевых приемах Диккенса редактор Д. Тайлер

высказывает мысль о том, что формы усложнения стилистики могут считаться факторами диалогизации в духе Бахтина [Tyler 2013, 17], однако в число исследуемых в книге приемов метафора не попала. Настоящая статья стремится восполнить этот пробел, представив метафору как метод умножения звучащих в романе социально-идеологических кругозоров и, таким образом, интенсификации разноречия.

Остановимся на трех моделях функционирования метафор в диалоге персонажей романа «Домби и сын». Эти три модели реализуют, в свою очередь, повествовательные стратегии, присущие трем основным диккенсовским типам персонажей – типу искреннему, бесхитрому и чуткому; типу хитрому, лицемерному и коварному; наконец, типу чудака.

Искренние и тонко чувствующие герои, каковыми являются Флоренс Домби и няня ее маленького братца Полли (Ричардс), при первой встрече быстро устанавливают близкие отношения. Няня, жалея сиротку и пытаясь наладить контакт, рассказывает Флоренс ее собственную историю в виде сказки, где у девочки тоже умирает мама, и ее «зарывают в землю». Флоренс, услышав об этом, тут же переспрашивает:

“The cold ground,” said the child, shuddering again.

“No! The warm ground,” returned Polly, seizing her advantage [Dickens 1848, 18].

– В холодную землю? – сказала девочка, снова вздрогнув.

– Нет! В теплую землю, – возразила Полли, воспользовавшись удобным случаем <...>. [Диккенс 1957–1963, XIII, 39. Пер. с англ. А.В. Кривцовой].

Для шестилетней Флоренс метафорический фразеологизм «холодной земли» имеет лично пережитый и потому буквально ощущаемый смысл: земля, разлучая, несет людям холод. Холод до этой минуты царил в душе оставшейся одинокой девочки (замерзающей в холодном доме ее «холодного» джентльмена-отца – лейтмотив метафорически-буквального душевно-материального холода Домби тянется сквозь весь роман). Полли же только попала в этот дом и впервые говорит с ребенком – однако с первых мгновений улавливает стоящие за словами внутренние переживания девочки и отвечает на них. Введенный ею тут же метафорический образ «теплой земли», дающей, согласно ее дальнейшему описанию, новую жизнь прекрасной природе, где семена превращаются в траву и колосья, а люди – в ангелов, улетающих на небо, служит для Флоренс знаком конца ее эмоционального одиночества, надежды на душевное сочувствие и «теплую» жизнь. Словесное и эмоциональное движение в сцене совершаются синхронно: няня переходит в речевой регистр девочки, при этом развивает и переориентирует эмоциональный вектор. Внутренний, ситуативный смысл метафор считывается говорящими мгновенно, распознавание чужого слова и ориентирование на него происходит без малейшего затруднения – так знаменуется момент распознавания героями друг друга, устанавливается и прогнозируется их особая близость в плане сюжета. Флоренс и Полли оказываются с первой сцены навсегда в одном

эмоциональном и идеологическом поле, и это единство воплощается в их диалоге метафорами. Метафорическая переключка разряжает эмоциональное напряжение первых мгновений знакомства, устанавливает гармоническое равновесие.

Убедившись в общем идеологическом коде, искренние герои гарантируют себе взаимное понимание и, таким образом, получают дополнительную поддержку своей изначальной речевой стратегии, заключающейся в свободе и непосредственности высказывания. В отличие от них лицемеры существуют в ситуации постоянного расчета, «продумывания» слова. Закономерно, что лицемер использует чужой язык.

Так ложно-поэтические метафоры становятся спецификой языка старухи мисс Скьютон: «<...> I fear it is a false place: full of withering conventionalities: where Nature is but little regarded, and where the music of the heart <...> is seldom heard <...> the tenderest of chords vibrates excessively» [Dickens 1848, 260] («Боюсь, это лживое место, полное высохших условностей, где Природа ничего не значит, и где музыку сердца ... редко услышишь ... нежнейшие из струн дребезжат напрасно». Пер. мой – *Е.Ш.*); «<...> I would rather not be frozen by the heartless world, and am content to bear this imputation justly» [Dickens 1848, 261] («Бессердечие мира вряд ли не заморозит меня, но я удовольствуюсь тем, что достойно снесу кару». Пер. мой – *Е.Ш.*). Плоскость, шаблонность метафор «сердца», «природы», «холода» контрастирует с темой ее речей, призывающих к искренности и душевной теплоте – так дискурс, не совпадая с проповедуемыми идеями, дискредитирует мысль. Героиня использует чужой для нее язык, пытаясь со словом выразить идею, в действительности ею не только не прожитую, но и полностью противоположную – искусственность, манерность, жеманность заигрывающей со всеми старухи, ее навязчивая забота о внешности, движениях и позах, имитирующих молодость, описываются в каждой сцене ее появления. Прозвище героини – Клеопатра, служащее инверсией по отношению к шекспировскому прототипу (подтверждение того, что источник образа шекспировский, см. у В. Гейджер [Gager 2006, 264–266]), – также подчеркивает ее актерский характер. Однако разоблачения в плане действия не происходит – лживость Скьютон видна читателю, но не воспринимается в этом качестве ее окружением. Героиня не ошибается, выбирая речевой модус – свою «установку на слушателя». Диалогичность установки на слушателя, пояснил Бахтин, «носит более субъективно-психологический и – часто – случайный характер, иногда грубо приспособленческий, иногда же вызывающе полемический» [Бахтин 1975, 95]. В нашем случае налицо изоциренно-приспособленческий способ, Скьютон прячется за псевдо-поэтическим заимствованием для того, чтобы занять в обществе владельцев капитала, подобных Домби, и толстолобых приспособленцев вроде майора Бегстока, удобное для себя место. По Бахтину, «установка на слушателя и связанная с ней внутренняя диалогичность слова может просто заслонить предмет: убеждение конкретного слушателя становится самодовлеющей задачей и открывает

слово от творческой работы над самим предметом» [Бахтин 1975, 95–96]. Не предполагая в Скьютон расположенности к творческой работе, следует сказать, что диалогическая направленность ее слова связана именно с этим раздвоением: заимствуя чуждый и для нее, и для слушателей язык, она актуализирует не его изначальные, а его периферийные, придаваемые ему слушателями смыслы. Используя поэтические штампы, Клеопатра проникает не в предмет (к чему вовсе и не стремится), но в убеждения своего круга, принимая на себя роль, и даже обретает в этом импровизированном театре партнера – майора Бегстока. Их дуэт складывается в словесно-игровом плане:

“<...> Why are we not more natural! Dear me! With all those yearnings, and gushings, and impulsive throbbings that we have implanted in our souls, and which are so very charming, why are we not more natural?”

Mr Dombey said it was very true, very true.

“We could be more natural I suppose if we tried?” said Mrs. Skewton.

Mr Dombey thought it possible.

“Devil a bit, Ma’am,” said the Major. “We couldn’t afford it. Unless the world was peopled with J.B.’s – tough and blunt old Joes, Ma’am, plain red herrings with hard roes, Sir – we couldn’t afford it. It wouldn’t do.”

“You naughty Infidel,” said Mrs. Skewton, “be mute.”

“Cleopatra commands,” returned the Major, kissing his hand, “and Antony Bagstock obeys.”

“The man has no sensitiveness,” said Mrs. Skewton, cruelly holding up the hand-screen so as to shut the Major out. “No sympathy. And what do we live for *but* sympathy! What else is so extremely charming! Without that gleam of sunshine on our cold cold earth,” said Mrs. Skewton, arranging her lace tucker, and complacently observing the effect of her bare lean arm, looking upward from the wrist, “how could we possibly bear it? In short, obdurate man!” glancing at the Major, round the screen, “I would have my world all heart; and Faith is so excessively charming, that I won’t allow you to disturb it, do you hear?”

The Major replied that it was hard in Cleopatra to require the world to be all heart, and yet to appropriate to herself the hearts of all the world; <...>. [Dickens, 1848, 208–209].

– <...> Почему нам не быть более естественными! Боже! С тоской, порывами, внезапным трепетом, что заложены в нашей душе, почему мы не более естественны?

Мистер Домби сказал, что это справедливо, очень справедливо.

– Мы могли бы быть более естественны, я думаю, если бы мы постарались, – сказала миссис Скьютон.

Мистер Домби полагал, что это возможно.

– Черта с два, мэм, – сказал майор. – Мы не можем этого позволить. Поскольку мир не населен Дж. Б. – стойкими и прямыми старыми Джо, мэм, обычной красной сельдью с икрой, сэр, мы не можем этого позволить. Этого не будет.

– Гадкий безбожник, – сказала миссис Скьютон, – замолчите.

– Клеопатра повелевает, – ответил майор, посылая воздушный поцелуй, – и Антоний Бегсток подчиняется.

– Этот человек лишен чувствительности! – сказала миссис Скьютон, жестоко поднимая ручной экран, чтобы отгородиться от майора. – В нем нет сочувствия. А для чего мы живем, если не для сочувствия! Без этого солнечного луча на нашей холодной, холодной земле, – говорила миссис Скьютон, поправляя тюлевую шемизетку и самодовольно наблюдая за впечатлением от ее обнаженной худой руки, выглядывавшей из манжеты, – как бы мы могли это выносить? Короче говоря, черствый человек, – посмотрела она на майора, повернув экран, – я бы хотела, чтобы весь мой мир был сердцем, и моя вера настолько чарующа, что я вам не позволю ее рушить, слышите?

Майор отвечал, что жестоко для Клеопатры требовать, чтобы весь мир был сердцем, и в то же время присваивать себе сердца всего мира. (Пер. мой – Е.Ш.).

Драматичность диалога снижена тем, что большинство фраз Бегстока даны от третьего лица, однако речевая интонация героя в них сохраняется. Такое распределение создает ощущение, что Бегстон «подпекает» Клеопатре, которая остается главной актрисой этого спектакля. При этом майор, как видно, улавливает интенции притворных речей партнерши и отвечает, не только попадая в роль, но и искусно продлевая игру. А в последней фразе создается эффект обыгрывания: майор, усвоив изощренную манеру речи партнерши, парирует ее выпады ее же языком. Здесь его слова, переданные в косвенной речи, слышатся одновременно направленными и в ответ Скьютон, и как бы «в сторону», как бывает в драме. Слово майора действует уже не как слово Клеопатры, имевшее два ориентира (поэтический источник и предполагаемый адресат) – его диалогизация осуществляется еще интенсивнее, в трех направлениях. Оставаясь псевдопоэтическим, к Скьютон его слово обращает интенцию льстивого, притворного восторга и служения, – в сторону, к публике обращена его насмешка над старухой, которую в этом словесном жонглировании он обхитрил.

Скьютон и Бегсток – два лицемера, для которых поэтическая метафора становится осознанно надетой маской, чужим словом. По Бахтину, такое слово «станет “своим”, когда говорящий населит его своею интенцией, своим акцентом, овладеет словом, приобщит его к своей смысловой и экспрессивной устремленности» [Бахтин 1975, 106]. Стратегия присвоения чужого слова этих двух героев раскрывает их лицемерный характер – они эксплуатируют поверхностные смысловые пласты слова, не вдаваясь в его природу, изначально им чуждую.

И в случае с искренним, добрым типом героя, и в случае с лицемерным метафора способствует происходящей между героями коммуникации. Однако, как показывает пример героя-чудака, метафора может и затруднять общение.

Диккенсовские чудачки, как правило, тоже отмечены врожденной добротой. Однако их отличительная черта, позволяющая выделить их

в особую категорию, – нескладность, вечное несовпадение с миром, проявляющееся в непонимании; они и не понимают смысла чужих слов и происходящих событий, и сами остаются не понятыми. Таков в «Домби и сыне» капитан Катль.

Гротескный образ капитана Катля (который на самом деле не был капитаном, но, возможно, служил на судне – точно об этом не сообщается) на лексическом уровне поддерживается морскими метафорами, которыми говорит сам герой. Они вводятся при пересказе его речи от третьего лица и при описании его мыслей и действий повествователем (о подвижной семантике моря – доминантном образе романа – см. статью [Kerr]). Эти морские метафоры образуют специфический жаргон, будто присущий человеку, привыкшему к жизни на корабле. Принцип рождения жаргона – перевод речи, описывающей явления реальности, в речевой план моряка с использованием характерных профессионализмов, морской терминологии. Так, узнав, что имущество разорившегося Соломона Джилса опечачивается и его нужно спасать, он спрашивает «Uncle much hove down <...>» [Dickens 1848, 86] («Дядя сильно накренился <...>» [Диккенс 1957–1963, XIII, 153] – исключительно морской профессионализм) и дает наставление: «“Lay your head well to the wind, and we’ll fight through it. All you’ve got to do,” said the Captain, with the solemnity of a man who was delivering himself of one of the most precious practical tenets ever discovered by human wisdom, “is to lay your head well to the wind, and we’ll fight through it!”» [Dickens 1848, 86] («Держитесь носом против ветра, и мы пробьемся. Единственное, что вы должны делать, – продолжал капитан с важностью человека, изрекающего одно из драгоценнейших практических правил, когда-либо открытых человеческой мудростью, – это держаться носом против ветра – и мы пробьемся!») [Диккенс 1957–1963, XIII, 154]).

Речевая проблема Катля подчеркивается сразу – в первой же сцене его появления. Осмотрев содержимое лавки Джилса (В. Шкловский определил ее как «уютный карман, специально сделанный в романе для того, чтобы читатель мог согреть душу» [Шкловский 1983, 209]) – различные технические приспособления, он испытывает восторг перед ними и произносит чуть более длинную фразу, чем прежние конструкции из нескольких слов. После этого, сообщает повествователь, Катль сам был поражен своей «удивительной речью» (prodigious oration [Dickens 1848, 32]), которая показала ему собственные «sources of the taciturn delight» [Dickens 1848, 32] («источники молчаливого наслаждения» [Диккенс 1957–1963, XIII, 62]). Проблема отношений Катля с языком, таким образом, задана как тон, который будет сопровождать героя в будущем, и морские метафоры-профессионализмы служат основным средством ее обозначения. Они характеризуют внутренний мир Катля, скорость его ума, его способность к саморефлексии и постижению окружающего мира и пониманию ближнего.

Морскими понятиями и терминами он изъясняется со всеми и во всех ситуациях. Он характеризует себя как мореплавателя, который доберется

по любому курсу, который он себе наметил («a seafaring man as has got a mind equal to any undertaking that he puts it alongside of» [Dickens 1848, 235]); «возьму вас на буксир» [Диккенс 1957–1959, XIII, 411], говорит он Джилсу, обещая пообедать с ним вне дома («take you in tow» [Dickens 1848, 240]); и дает высокую оценку идеям Бансби: «you carry a weight of mind easy, as would swamp one of my tonnage soon». [Dickens 1848, 393.] («вы у себя в голове вмещаете груз, который быстро потопил бы судно с таким водоизмещением, как мое!» [Диккенс 1957–1963, XIV, 144]).

Когда Уолтер просит его сообщить дяде о предстоящей разлуке и волнуется, происходит следующий диалог:

- “Keep her off a point or so!” observed the Captain, in a contemplative voice.
 “What did you say, Captain Cuttle?” inquired Walter.
 “Stand by!” returned the Captain, thoughtfully. [Dickens 1848, 149]
 – Отводи и держись неподалеку, – произнес задумчиво капитан.
 – Что вы сказали, капитан Катль? – Уточнил Уолтер.
 – По местам! – Ответил капитан задумчиво. (Пер. мой – *Е.Ш.*).

Капитан отдает морские команды, на это указывает, например, и слово «her» – корабль в английском женского рода.

За универсальным характером, который Катль придает морскому языку, скрывается его убежденность в том, что не морское дело – часть жизни, а жизнь – часть морского дела. Но морской язык не безобиден, он затрудняет коммуникацию. Как и Уолтеру, переспрашивать приходится Робу Точильщику. Когда он прибегает к Катлю сообщить об исчезновении Джилса, тот требует от него, чтобы он «heave a-head» [Dickens 1848, 250] – исключительно морской профессионализм, означающий «двигаться вперед» или даже «выбирать через шпиль или брашпиль», хотя на самом деле он хочет, чтобы Роб наконец начал рассказывать. Но Роб, конечно, его не понимает и находит нужным уточнить: «В смысле рассказывать, капитан?» (пер. мой – *Е.Ш.*).

Постепенно неподвижность речевого модуса обнаруживает человеческий изъян Катля – его неспособность к истинным отношениям между людьми. Увязая в языке, он все больше удаляется от мира людей. Становится очевидно, что речь, хотя и является метафорической по форме, не метафорична по сути, поскольку самим героем не отрефлексирована. Катль не вдается в суть языковых форм, как не вдается в глубокие смыслы жизни. Его зацикленность на морской терминологии – негибкость ума, сопоставимая с негибкостью его протеза вместо руки. Не случайно Ф.К. Ливис писал: «Лично я нахожу капитана Катля <...> скучным» [Leavis, Leavis 1970, 49]. Говоря в своей образной манере, Катль не только оказывается с трудом понимаемым окружающими – он проявляет собственную отстраненность от них, нежелание учитывать возможности адресата, неспособность примениться к ситуации. Катль, одинокий, увечный, не умеющий быстро понять характер человека, живет в своем

мире, где реальность, чувства и мотивы других людей предстают упрощенно. Неразвитость и ущербность равно описывают и его внутреннее устройство, и его язык.

Поэтому его ничто не стоит обвести вокруг пальца Каркеру – еще одному лицемеру, проницательному, с ловким, гибким умом, который мгновенно приспособливается к морскому стилю речи гостя: Уольер «is as trim a lad as ever stepped» [Dickens 1848, 165] («мальчик с прекрасной оснасткой» [Диккенс 1957–1963, XIII, 286]), говорит Катль, но он скромнен. Поэтому он решил сам узнать у него, Каркера, пока он не может «пришвартоваться» («come alongside») к его начальнику Домби: «is Wal'r out'ard bound with a pretty fair wind?» [Dickens 1848, 165] («Дует ли Уольру попутный ветер?» пер. мой – *Е.Ш.*).

Каркер не дает прямого ответа, а лишь подыгрывает, улыбаясь и спрашивая, а как думает сам Катль. Но Катль понимает это как намек в желаемом смысле:

“Wind and water sets in that direction, you see. Look at his being present t'other day!”

“Most favourable to his hopes,” said Mr. Carker.

“Look at his being towed along in the wake of that day!” pursued the Captain. “Why what can cut him adrift now?”

“Nothing,” replied Mr. Carker. [Dickens 1848, 167]

– Как видите, направления ветра и течения совпадают. Подумайте, ведь он присутствовал там в тот день!

– Что весьма благоприятствует его надеждам, – сказал мистер Каркер.

– Подумайте, ведь он был взят в тот день на буксир! – продолжал капитан. – Что может пустить его теперь по воле волн?

– Ничто, – отвечал мистер Каркер. [Диккенс 1957–1963, XIII, 288].

Заставляя Катля проговаривать его мысли, Каркер слушает и понимает все, включая бесхитростную натуру самого Катля. Катль же интерпретирует достигаемое им понимание как то, что слушатель ему сочувствует. Но разделять общий речевой код вовсе не значит разделять убеждения – Катль путает понимание языка со сближением ментальным и эмоциональным. Чудак навсегда изолирован от социума потому, что у него неразвит основной человеческий признак – язык.

В отличие от него Каркер легко переходит в чужой дискурс: не волнует ли вас предположение, что этот молодой, как его? «was lost in bad weather that was got up against him in these offices» [Dickens 1848, 331] («погиб при неблагоприятной погоде, возникшей против него в этой конторе»). Пер. мой – *Е.Ш.*), спрашивает он при второй встрече с Катлем, переводя, по его примеру, сухопутную ситуацию межличностных офисных отношений на язык природно-морских обстоятельств. Катль же, и будучи переполненным болью от мысли о гибели Уолтера, и злясь на виновных, пославших его в плавание, продолжает оставаться в круге морской

метафорики: он говорит, что хотел бы услышать, что «the wind was truly in his sail» [Dickens 1848, 331] («в его парусах на самом деле был ветер»). Пер. мой – *Е.Ш.*). И заканчивает разговор пророчеством «come alongside o'one another again» [Dickens 1848, 332] снова – подойти борт о борт друг с другом после. Подобная речевая ригидность, неподвижность, которая держит Катля в привычном для него ограниченном языковом поле, рисует характер – верный, преданный, т.е. постоянный. Но вместе с тем рождает ощущение мертвой неподвижности – в Катле нет жизни, поскольку жизнь предполагает взаимодействие, диалог, способность слышать и отвечать в свете чужого слова, на что он органически не вполне способен. Катль прячется в слове, а язык его оказывается мертв. Слово помогает ему избежать столкновения с жизнью, удалиться от нее. Каркер же наступает на него, осуществляя свое наступление и в речи – он заходит на чужую территорию и распоряжается на ней, подавляя Катля эмоционально его же языком.

Морская метафора заостряет проблему диалога, действуя по-разному: становясь средством спецификации речи Катля, его личным языком, она подчеркивает важность диалогического взаимодействия, которое для Катля оказывается недостижимо. В то же время для Каркера она становится воспринятым и усвоенным чужим словом, раскрывая изворотливость этого характера.

По наблюдению У. Хэрисса, многоголосие акцентирует миметическую функцию текста, служит драматизации, предъявляя разные голоса [Harris 1990, 457]. Как показывает анализ, Диккенс находит способы интенсификации и самого диалога в качестве формы, изначально являющейся фрагментом драмы в романе. Таким способом становится метафора. Ощущая имманентные свойства этой речевой модели, Диккенс использует ее как характеристику мышления героя и его множественных и изменчивых связей с окружающим пространством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 153–172.
2. Диккенс Ч. Собрание сочинений: в 30 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957–1963.
3. Шкловский В.Б. Диккенс // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 204–212.
4. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
5. Cohen T. Metaphor and the Cultivation of Intimacy // Critical Inquiry. 1978. Vol. 5. № 1. P. 3–12.
6. Dickens C. Dealings with the Firm of Dombey and Son, Wholesale, Retail, and for Exportation. London: Bradbury & Evans, 1848.
7. Dickens's Style / ed. by D. Tyler. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
8. Gager V.L. Shakespeare and Dickens. The Dynamics of Influence. Cambridge:

Cambridge University Press, 2006.

10. Harris W.V. Bakhtinian Double Voicing in Dickens and Eliot // *English Literary History*. 1990. Vol. 57. № 2. P. 445–458.

11. Kerr M.P. M. Floating Fragments: Some Uses of Nautical Cliché in “Dombey and Son” // *Dickens Studies Annual*. 2014. Vol. 45. P. 147–173.

12. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

13. Leavis F.R., Leavis Q.D. *Dickens. The Novelist*. New York, Pelican (Penguin Books) Publ., 1970.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Cohen T. Metaphor and the Cultivation of Intimacy. *Critical Inquiry*, 1978, vol. 5, no. 1, pp. 3–12. (In English).

2. Harris W.V. Bakhtinian Double Voicing in Dickens and Eliot. *English Literary History*, 1990, vol. 57, no. 2, pp. 445–458. (In English).

3. Kerr M.P. M. Floating Fragments: Some Uses of Nautical Cliché in “Dombey and Son”. *Dickens Studies Annual*, 2014, vol. 45, pp. 147–173. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bakhtin M.M. Slovo v romane [Discourse in the Novel], *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1975, pp. 72–233. (In Russian).

5. Black M. Metafora [Metaphor]. *Teoriya metafory* [Theory of Metaphor]. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 153–172. (In Russian).

6. Shklovskiy V.B. Dikkens [Dickens]. Shklovskiy V.B. *O teorii prozy* [Theory of Prose]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1983, pp. 204–212. (In Russian).

(Monographs)

7. Gager V.L. *Shakespeare and Dickens. The Dynamics of Influence*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. (In English).

8. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. (In English).

9. Leavis F.R., Leavis Q.D. *Dickens. The Novelist*. New York, Pelican (Penguin Books) Publ., 1970. (In English).

10. Tyler D. (ed.). *Dickens's Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013. (In English).

Шевченко Елизавета Александровна, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры сравнительной истории литератур, преподаватель кафедры иностранных языков. Научные интересы: теория романа, роман XIX в., английская

и французская литературы и их взаимодействие, европейская рецепция Шекспира.

E-mail: elizshevchenko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5798-3605

Elizaveta A. Shevchenko, Russian State University for the Humanities.

PhD student, Department of Comparative Literature; tutor of Department of Foreign Languages. Research interests: novel's theory, novel of the 19th century, English and French literature and their interaction, European reception of Shakespeare.

E-mail: elizshevchenko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5798-3605

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00019

Д.В. Шулятьева (Москва)

**ПЕРСОНАЖИ-«ГОЛОСА» В РОМАНАХ И ФИЛЬМАХ
«ИНДИЙСКОГО ЦИКЛА»
МАРГЕРИТ ДЮРАС**

Аннотация. На примере «индийского цикла» Маргерит Дюрас, включающего как романские, так и кинематографические работы, в статье рассматривается специфика ее интермедийного эксперимента, одним из элементов которого становится включение в повествование, как литературное, так и кинематографическое, особого типа персонажей – «голосов». Специфика персонажей и проблематики обусловлена работой писательницы в кинематографе, позволяющем противопоставить визуальное аудиальному, тем самым и раздвоив нарратив, и лишив «голоса» – тел, т.е. визуальной репрезентации. В статье последовательно рассматриваются персонажи-«голоса» в романах и фильмах. В романах «голоса» представлены как часть аудиального мира произведения, вступающая во взаимодействие с другими типами звуков (шепотов, шорохов, криков), «голоса» наделяются функцией «расшатывания» субъекта в прозе Дюрас, его окружения многоголосым, но анонимным и обезличенным пространством. В фильмах образ персонажей буквализируется: происходит разрыв между визуальным и аудиальным, голоса больше не дополняют визуальную репрезентацию персонажей, а сами становятся действующими лицами, причем единственным их действием остается речь, рассказ, сюжетно и тематически слабо связанный с визуальным нарративом. Посредством этого противопоставления смещается и рецептивный акцент: зритель ставится в положение все больше слушающего, а не смотрящего, вынужденного с усилием соотносить увиденное и услышанное, находящиеся в отношении контрапункта. Кроме того, в фильме «голоса» теперь соседствуют с новым типом персонажей (молчашими, неговорящими персонажами, представленными на экране) и, как следствие, становятся частью поиска новой эстетики – эстетики безмолвия и молчания, значимого отсутствия звучащего слова.

Ключевые слова: Дюрас; интермедийность; визуальный нарратив; аудиальный нарратив; голоса; индийский цикл; кинематографичность.

D.V. Sulyatyeva (Moscow)

Voices in Novels and Films of Marguerite Duras's "India cycle"

Abstract. In this article the author focuses on "India cycle" of Marguerite Duras, included both novels and films, as a part of her intermedial experiment with the accent put on a specific type of characters – characters-“voices”. The origin of this type of characters is linked to Duras's works in cinema, where she was able to contrapose visual and audial narratives, to divide it and to separate the “body” and the “voice” of characters, highlighting audial representation instead of visual one. The focus of this paper

is on these characters-voices in novels and films of Marguerite Duras. In novels voices are represented as a part of audial narrative dimension, interacting with other types of sound (whispering, rustling, cries), voices are provided with a function of shattering the subject in Duras's novels. Subject in her prose is surrounded by polyphonic, but anonymous and depersonalized space. In films characters-voices are literalized: by means of voices disruption of visual and audial narrative produces. Voices have no longer an accompanying function related to visual representation of characters, furthermore, now voices are acting subjects themselves, and their unique action is telling the story, unique event is a speech, linked very weakly to the visual narrative. No less significant becomes a pragmatic aspect of the film: a spectator finds himself in a situation, in which he or she is forced more to “listen” to the film, than to “watch” the film. Moreover, he is forced to correlate “seen” and “heard”, quite contraposed. In films voices are juxtaposed with a new type of characters (those on screen, silencing and not talking). By this means voices are regarded as a part of search of new aesthetic, of silence and of muteness.

Key words: Duras; intermediality; visual narrative; audial narrative; voices; indian cycle; cinematography.

Интерес французской писательницы Маргерит Дюрас к иным, помимо литературного, художественным медиумам стал проявляться уже в начале 1950-х гг., когда, вслед за успехом в романной прозе, она обращается к работе в театре, нередко не только создавая оригинальные драматические произведения, но и адаптируя прозаические – для сцены. В конце десятилетия она начнет пробовать себя в работе сценариста и затем откроет для себя новое поле творческого эксперимента – кинематограф, уже не в качестве сценариста, а в качестве режиссера. Пересечение различных художественных медиумов (литературы, театра, кино) в ее творчестве наиболее заметно и показательно в произведениях «индийского цикла», работа над которыми, как романскими, так и кинематографическими, занимает более десятилетия (1964–1976 гг.).

В «индийский цикл» Маргерит Дюрас входят как романские, так и театральные, и кинематографические работы: романы «Вице-консул», «Восхищение Лол-Валери Штайн», «Любовь»; пьеса «Песня Индии» и фильмы «Женщина с Ганга», «Песня Индии» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте». Все эти произведения объединены общей сюжетной канвой и общими персонажами (Анн-Мари Стреттер, Лол-Валери Штайн, Майкл Ричардсон, нищая девушка с Ганга).

Роман «Восхищение Лол-Валери Штайн» (1964) рассказывает о юной героине Лол-Валери, жизнь которой показана глазами ее последнего возлюбленного, Жака Холда. О ней он знает немного и предлагает читателю свои отрывочные воспоминания: он знает, что Лол-Валери с детства была дружна с Татьяной Карл, была помолвлена с Майклом Ричардсоном, но помолвка расстроилась во время бала в местечке С. Тала, на котором Майкл Ричардсон встретил немолодую жену французского посла в Индии Анн-Мари Стреттер и, поддавшись влечению, уехал за ней в Индию. Через десять лет Лол-Валери Штайн, уже замужняя женщина с тремя детьми, воз-

вращается в места своих постоянных воспоминаний, туда, где произошел роковой для нее бал и расставание с Майклом Ричардсоном. В С. Тала она встречает Тагьяну Карл и знакомится с ее возлюбленным, Жаком Холдом, от лица которого и ведется повествование в романе.

Роман «Вице-консул» (1966), вышедший через два года после «Восхищения Лол-Валери Штайн», продолжает историю уже другой героини, появлявшейся в предыдущем романе лишь эпизодически, – жены французского посла в Индии Анн-Мари Стреттер. Повествование начинается с указания на рассказчика, Питера Моргана, писателя, который был свидетелем событий. Первая сюжетная линия романа рассказывает о нищей девушке с Ганга, выгнанной матерью из дома из-за ее еще не родившегося ребенка. Она бредет вдоль реки, то пытаясь найти путь, то, наоборот, пытаясь заблудиться, находясь в отчаянии и доводя себя до безумия. Во второй сюжетной линии читатель видит посольский дом в Индии и знакомится с ее обитателями – женой посла Анн-Мари Стреттер и кругом ее возлюбленных, среди которых и вице-консул. Сцены в посольстве, однако, не составляют никакого связного нарратива, действия героев – скорее бездействие; они погружены в случайные разговоры и как будто находятся в ожидании одного – приема у посла, где все они встретятся. Большую часть текста в «посольской» части занимает именно прием в посольстве, состоящий из бесконечных бесед, в центре которых – Анн-Мари Стреттер. С рассветом заканчивается прием и с ним повествование – в финале читатель узнает, что вице-консул просит перевести его в другую страну.

На «Вице-консуле» индийский цикл как будто останавливается на несколько лет: после выхода этого романа, а за ним – «Английской мяты» Дюрас предпочитает романному письму кинематографическое и работает над своим первым фильмом. Только через несколько лет, за два года до выхода на экраны «Женщины с Ганга», появится роман «Любовь» (1972), в котором центральной фигурой окажется Майкл Ричардсон, возвращающийся в места воспоминаний (С. Тала) спустя несколько лет после смерти Анн-Мари Стреттер и Лол-Валери Штайн.

В данной работе нас интересует «перестановка» приемов, литературных и кинематографических, повествования, на которую Дюрас идет, по-видимому, сознательно, и особенно – тот эффект «литературности», которым ее фильмы интригуют как зрителей, так и исследователей. Он достигается, в целом, за счет конфронтации звукового (словесного, речевого) и визуального, возникающей и воздействующей на зрителя последовательно, на разных уровнях. Столкновение звука и изображения – один из ключевых элементов художественного эксперимента Дюрас, исследующей и границы слова в кинематографе, и границы самого кинематографа, и способность выстраивать разные стратегии коммуникации со зрителем. Становясь автономным, словесный ряд перестает дополнять визуальный и аккомпанировать ему; теперь он рассказывает собственную историю, не находящую какой-либо корреляции с изображением.

Контрапункт аудиального и визуального в творчестве Дюрас активно

исследовался в гуманитаристике [см., например, Jutel 1993, Ropars-Wuilleumier 1980, Liang 2009, Rantanen 2008], но, насколько нам известно, недостаточно изучен в связи с проблематикой «литературности» ее кино. Между тем, с нашей точки зрения, именно разделение звукового и визуального обеспечивает «литературизацию» кино у Дюрас как стратегию, осуществляемую встречно и дополнительно «синематизации» ее прозы. (В случае прозы Дюрас можно говорить не только о «кинематографичности вне кино» (по С.М. Эйзенштейну), но и о сознательно конструируемом диалоге между двумя искусствами в художественной практике: при создании и литературных, и кинематографических произведений).

Одним из ключевых элементов этого процесса становятся персонажи-«голоса», берущие свое начало в романах, а затем то соединяющие, то сталкивающие визуальное и аудиальное в ее фильмах. Персонажи-«голоса» нами понимаются как персонажи, не представленные на визуальном уровне, но присутствующие на звуковом, закадровом, являющиеся носителями речи, участниками событий или нарраторами, но не появляющиеся на экране. Впервые такой тип персонажа зритель встречает уже в первой режиссерской работе Дюрас – «Разрушать, говорит она» (1969), в этом фильме персонаж-«голос» появляется лишь однажды и является собеседником автора за кадром. Впоследствии персонажи, не существующие в пространстве фильма визуально, но являющиеся носителями речи, станут основным приемом в организации структуры кинотекста (в поздних фильмах – начиная с диптиха «Аврелия Штайнер»). Этот особый тип персонажей станет объектом нашего рассмотрения как кинематографическая и литературная техника в романах и кинофильмах «индийского цикла», их функции и эффекты, производимые их присутствием.

Специфика персонажей-голосов в прозе Дюрас связана с ее кинематографическими работами и потому не может быть рассмотрена отдельно: тем более примечательно, что и в кинематографе, в котором голоса (проговоренная речь) в силу медийных особенностей кино представляются буквально, а не метафорически, она тоже идет по пути «голосового» эксперимента. На особенность использования голоса в кинематографических работах Дюрас обратил внимание М. Шион, один из ключевых теоретиков голоса и звука в целом, отметив разделенность тел (представленных в кино визуально), т.е. носителей речи, и голоса (представленного аудиально). Вслед за Шионом французский философ Ж. Делёз в своем масштабном исследовании кинематографа и вовсе указал на автономность визуального и звукового у Дюрас, позволяющую сместить акцент с визуальной репрезентации на словесную, но и в целом разделить наррацию на представленную на экране и голосом, с возможностью их столкновения.

В романах Дюрас использование техники «голосов» согласуется с ее экспериментальным использованием в кино: читатель не находит в тексте указания на источник голоса, на носителя речи, и соответственно не получает никакого импульса для его визуализации (не говоря уже об отсутствии описаний внешнего облика таких персонажей, их портретов или

внешних деталей, их характеризующих). Вместо «целостного» (не только речевого, но и визуального) облика героев (с так или иначе прописанным лицом, взглядом, телом, элементами одежды и пр.) от них остаются только голоса – проговоренная речь, отделенная от ее носителя либо воспоминанием (как мы увидим в первой части «Вице-консула»), либо полной утратой связи между ними (сцена приема в посольстве). Персонажи-«голоса» встроены в романы Дюрас в сложную систему смены внешней и внутренней фокализации (по Ж. Женетту), при этом в общей системе повествования Дюрас явно преобладает важность «говорения» над «видением»: мы не столько видим героев, сколько слышим их (О. Булгакова описывает эту слышимость героев Дюрас как «суггестивно переданную близость к уху» читателя [Булгакова 2015, 290]), а также, через их речь (как в первой части «Вице-консула»), слышим других, не видимых в настоящем, вспоминаемых, персонажей. Кинематографическая репрезентация повествования у Дюрас и вовсе предполагает полное разделение видимого и слышимого: зритель, вслед за внешним нарратором, видит представленные на экране события извне, при этом на звуковом уровне слышит рассказанную другими персонажами историю «изнутри», с внутренней точки зрения (по Б.А. Успенскому).

В романе «Вице-консул» техника «голосов» представлена в сюжетной линии, посвященной нищей девушке с Ганга. События разворачиваются вокруг ее долгого, одинокого пути, в процессе которого она ведет внутренний монолог, создает внутренний диалог с воображаемыми героями и воспроизводит воспоминание. Перед читателем оказывается повествование, в котором сочетаются несобственно-прямая речь, имитация диалога и элементы воспоминания. При помощи этих приемов в повествование включается речь других персонажей и создается эффект «голосов», присутствующих вокруг героини и «говорящих» с ней на протяжении всего ее долгого пути вдоль Ганга. Техника голосов, в таком случае, производит двойной кинематографический эффект – во-первых, это эффект «индивидуальности» голоса, воспроизведение которого позволяет кинематографический медиум, и, во-вторых, это эффект многоканальности повествования, его раздвоения на «визуальную» и «аудиальную» составляющую.

Среди персонажей, голоса которых появляются в воображаемом диалоге героини, – ее мать, отец, бывший возлюбленный, их голоса относятся к воспоминанию, воспроизводимому во внутреннем монологе героини: «Я упорная, думает она, и идет, идет, уже отчаявшись: я еще слишком мала, я вернусь назад. Если вернешься, сказала ей мать, отравлю, так и знай, подсыплю тебе яду в рис» [Дюрас 2011, 8].

Эффект воспоминания и воображаемого диалога поддерживается и несвязностью воспроизводимой речи, ее дискретностью, прерывистостью, которые, вместе с этим, создают эффект присутствия, «спонтанности» речи: «Во сне на нее смотрит мать с палкой в руке: завтра на рассвете уходи прочь, старшая, уходи, брюхатая дочь, ты так и состаришься без мужа, а мой долг вырастить тех, что выжили, когда-нибудь и они покинут нас...

уходи подальше... и ни в коем случае не возвращайся назад... никогда... уходи далеко-далеко, так далеко, чтобы я даже представить себе не могла, где ты находишься... поклонись матери в ноги и уходи» [Дюрас 2011, 8].

Эффект голосов в воспроизведении речи отца и матери производится за счет столкновения этой речи с действиями самой героини, с «реальным» миром, который окружает ее в пути: «Отец сказал ей: помнится, есть у нас родственник в Долине Птиц, детей у него не так много, может, он возьмет тебя в прислуги. Она еще не спрашивает, в какой это стороне. Все дни идет дождь» [Дюрас 2011, 8–9].

Резкий переход от воспоминания к происходящему сейчас тоже производит кинематографический эффект, подобно сцеплению кадров и монтажу: «Отец однажды сказал, что, если идти вдоль озера Тонлесап, то никогда не заблудишься, что рано или поздно придешь и найдешь все, что омывает оно на своих берегах, это озеро – пресный океан, сказал он, и дети в здешних краях выживают только благодаря богатым рыбой водам озера Тонлесап. Она идет» [Дюрас 2011, 9].

Повествование как будто распадается на «реально» происходящее с героиней и вспышки воспоминаний. Эффект воображаемого диалога поддерживается и несвязностью воспроизводимой речи, ее дискретностью, которые создают эффект «спонтанности».

Собственно путь, который проходит героиня, представлен в тексте не географическими объектами, а «голосами», которые она встречает. Кинематографичность техники голосов поддерживается и детальным описанием пространства, в котором героиня находится, активизирующим кинематографический принцип репрезентации – «сверхконкретность»: «Но однажды какой-то старик ей отвечает. Долина Птиц? Иди по течению Меконга, кажется, это там. А Меконг, где он? Иди вниз по реке Стынг-Поусат к озеру Тонлесап, а как дойдешь до озера Тонлесап, иди дальше вниз, не заблудишься; вода всегда и повсюду течет к морю, а Долина Водяных Птиц – она у моря. Что ж, вам лучше знать, а если пойти вверх по реке Стынг-Поусат? Тогда, наверно, придешь к горам, через которые не перебраться. Но что за этими горами? Слышал я, что там Сиамский залив. На твоём месте, дитя, я пошел бы на юг, в тех краях, говорят, Бог добрее» [Дюрас 2011, 13].

Использование несобственно-прямой речи для создания эффекта голосов контрастирует с редким появлением прямой речи в этой линии повествования: почти весь путь героини вдоль Ганга сопровождается только ее «воображаемыми» диалогами. Прямая речь появляется лишь однажды:

От сердца отлегло, он не из-за рыбы заговорил с ней, он не заметил.
– Баттамбанг.

Три слога звучат с одинаковой силой, без тонального ударения, три удара в маленький тугой барабан. Баатгамамббананг. Мужчина говорит, что слышал о нем. А она – бежать.

Баттамбанг. Больше ей нечего добавить [Дюрас 2011, 18].

«Голоса» (матери, отца, бывшего возлюбленного, случайно увиденных во время пути людей), сопровождающие героиню на всем пути от Камбоджи до Калькутты, создают эффект соприсутствия всех этих воображаемых персонажей в точке и моменте повествования – кинематографический эффект, а также эффект нарастающей ирреальности («реальность» представлена только одним словом – Баттамбанг). «Голоса», таким образом, в этой сюжетной линии усиливают эффект ирреальности речи этих персонажей и эффект раздвоения, которое переживает главная героиня.

Эффект «ирреальности» не сохраняется во второй сюжетной линии романа, связанной с происходящим в посольстве и построенной вокруг героини-жены посла Анн-Мари Стреттер. В этой части романа активно используется прямая речь героев, создавая эффект «реальности» и присутствия. «Голоса» же только аккомпанируют этой речи, не создавая зазора между реальным и ирреальным, не производя эффекта раздвоения, как это было в сюжетной линии с нищей девушкой. В сценах в посольстве «голоса» вводятся при помощи настойчиво повторяющегося мотива «вокруг шепчутся»:

Вокруг шепчутся: вы видели? Она пригласила вице-консула из Лахора.

Вокруг шепчутся: в последнюю минуту она пригласила вице-консула из Лахора.

Вокруг шепчутся: вон тот брюнет у бара. Зачем она его пригласила?

Вокруг шепчутся, спрашивают: а что он, собственно, сделал? Я так и не знаю.

Вокруг шепчутся: какой он худой, вице-консул, был худым и теперь такой же, смотрит юношей, но лицо...

Вокруг шепчутся: так, значит, это в Лаосе, во французском Индокитае он ее откопал?

Вокруг шепчутся: в Калькутте до сих пор не знают, тонула она в пучине стыда или боли там, в Саваннакхете, когда он нашел ее.

Вокруг шепчутся: он разговаривает вечерами с директором клуба, и только один этот человек хоть немного общается с ним.

Вокруг шепчутся: вы видели, он смеялся с этим...

Вокруг шепчутся: это в первый раз, понравится ли он ей?

Вокруг шепчутся: смотрите, вице-консул танцует, а она-то, она, бедняжка, не могла отказать...

Вокруг шепчутся: все началось, наверное, с Лахора. [Дюрас 2011, 83, 83, 83, 84, 87, 88, 88, 88-89, 91, 95, 100, 103].

Во второй части романа этот мотив повторяется более тридцати раз, создавая эффект сплетни, ненадежного повествования, анонимных, неизвестных говорящих. В отличие от сюжетной линии с нищей девушкой, говорящие не известны читателю, их голоса скорее создают «звуковой» фон, производят эффект шума по сравнению с прямой речью других героев.

Ключевым различием между «голосами» в первой и во второй сюжет-

ной линии становится, таким образом, создание эффекта раздвоения, ирреальности и попытки соединения событий прошлого, настоящего, а также же воображаемых событий во внутреннем монологе героини.

«Голоса», появляющиеся в прозе Дюрас и производящие ярко кинематографический эффект, будут использованы и в фильмах «индийского цикла» – «Женщина с Ганга» (1974) и «Песня Индии» (1975), – в которых, за счет противопоставления аудиального визуальному, создают, напротив, эффект литературный. Персонажи, речь которых доступна зрителю, но внешний облик которых скрыт, функционируют, фактически, по законам литературного текста (где читатель может представлять, воображать, додумывать персонажей на основе отдельных деталей их облика). В данном случае эффект присутствия (голоса) в сочетании с эффектом отсутствия (лица, фигуры) создает еще более остро ощущаемое переживание зазора, разрыва, купюры (чем то, что принимается привычно как условность литературного чтения).

Фильм «Женщина с Ганга», соединяя несколько романов, воспроизводит сюжет романа «Любовь», написанного вслед за «Вице-консулом» и «Восхищением Лол-Валери Штайн». В отличие от этих двух романов, рассказчик в нем отсутствует, как и анонимные голоса, появляющиеся в фильме. Название фильма после просмотра первых эпизодов кажется обманчивым, так же, как и название романа «Вице-консул». Название романа задает своеобразную установку читателю на «ожидание» главного героя. Но первая, и основная, часть романа рассказывает о безымянной нищей девушке, бредущей вдоль Ганга. Вице-консул же появляется только во второй части текста, и его роль можно назвать скорее эпизодической, он почти не участвует в развитии сюжета и событийности в романе. В «Женщине с Ганга» наблюдается похожий прием. Несмотря на указание на главную героиню в названии, в первых эпизодах фильма мы видим неизвестного мужчину, приезжающего в город, идущего в отель, молча и неспешно следующего по пляжу вдоль моря. Камера как будто следит за ним, преследует его, фиксируя каждый шаг его возвращения в город, когда-то покинутый. Взгляды остальных персонажей, которых мы видим у отеля, как и взгляд камеры, тоже прикованы к неизвестному путнику. Имеет место тот же эффект обмана зрительно-читательского ожидания, что и в романе. Этот прием не только вовлекает читателя в поиск, ожидание главного героя, заданного в названии, но и сталкивает ожидания с реальностью текста, создавая ощущение напряженности, определенного дискомфорта.

О герое, приезжающем в город, мы узнаем только из слов за кадром – это анонимные голоса, впервые появляющиеся в кино Дюрас именно в этом фильме. Они никак себя не представляют, не называют, не обозначают, но представляют героя рассказом о возможных причинах его приезда, описанием его действий и упоминания его прошлой истории.

Персонажи-«голоса» становятся основными нарраторами в фильме и основными носителями речи. Другие персонажи – Майкл Ричардсон и не-

известные, которых зритель постоянно наблюдает у ограды отеля и на пляже, – почти не участвуют в «словесном» действии, почти не говорят, хотя и произносят несколько реплик. Таким образом, и сюжетная, и диалоговая событийность приходится в большей степени на закадровый голос, на звуковую часть фильма, принадлежит слову и высказывается им.

Зависимым от звучащего слова оказывается не только сюжет в фильме – узнавание зрителем персонажей, которых он видит на экране, тоже происходит посредством голосов за кадром. Голоса оказываются посредниками между зрителем и изображенными на экране героями, лишенными слова и возможности что-либо сказать о себе. И история Майкла Ричардсона, и причины его возвращения, и события, случившиеся с Лол-Валери Штайн и Анн-Мари Стреттер до приезда героя в город, рассказываются за кадром неизвестными зрителю голосами в диалоге. Диалог голосов, постоянно переспрашивающих друг друга подробности из истории героев, сомневающих, неуверенных, больше напоминает попытку воспоминания, усиленную попытку воссоздать события, свидетелями которых они, вероятно, не были, но о которых слышали или откуда-то узнали. Впрочем, с таким же успехом иные из голосов могут опознаваться как, предположительно, внутренние голоса героев, наблюдаемых на экране или уже не существующих, как Лол-Валери Штайн или Анн-Мари Стреттер. Такая структура представления главных героев создает у зрителя поле неуверенности и сомнения в точности и правдивости рассказа. Акцент ставится явно не на истории Майкла Ричардсона, не на причинах его появления в городе спустя много лет, а на самом процессе воспоминания, «агентами» которого и выступают «голоса».

В литературном тексте (в романе «Любовь») персонажи-«голоса» отсутствуют, а повествование ведется с точки зрения имплицитного автора. В сценарии «Песне Индии», однако, такие персонажи появляются, но и в таком случае они не оказываются в позиции конфронтации к любым другим персонажам. В сценарном тексте и «голоса», и названные герои как будто находятся «на равных» – читатель узнает их посредством словесного текста и не имеет возможности их увидеть; в пространстве фильма появление «невидимых» персонажей вызывает закономерное ожидание и предположение увидеть этих героев на экране, поэтому их присутствие и существование только на звуковом уровне рождает эффект значимого, ощущаемого зрителем отсутствия на уровне визуальном. Пространство в кадре оказывается пространством видимого, тогда как пространство за кадром – невидимого, но основные события переносятся именно в зону «невидимого», отсутствующего на экране, недостижимого. Создавая литературное пространство в фильме собственной визуальной неоплодотворенностью и непредставленностью, персонажи-«голоса» перестают восприниматься так же, как те, которые находятся в кадре. Своим существованием исключительно в звуке персонажи-«голоса» рожают эффект отсутствия и пустоты, «ирреальности», сходный с тем, что мы наблюдали в романах, но, кажется, усиленный за счет обманутых ожиданий зрителя – того стран-

ного ощущения, которое производят фантомные источники речи, не поддержанные визуальными образами на экране. Анонимность и неопознаваемость голосов только усиливают эффект ирреальности происходящего, не возникающий в аналогичной ситуации в литературном тексте. Именно столкновение с необходимостью репрезентации героя на экране позволяет превратить персонажа в голос, принадлежащий, возможно, реальному герою или являющийся фантомом.

В «Женщине с Ганга» голоса играют, помимо нарративной, рассказывающей, роль памяти, говорящего воспоминания, или его попытки. Они представляют собой усилие по воспоминанию, воссозданию прошлого, как выстраивания мозаики или пазла, происходящего («сложенного») в диалоге – внутреннем или реальном. Зритель оказывается в ситуации, когда, подобно читателю, не может видеть персонажей, но может узнать их слова. Тем самым создается литературный образ персонажей, который, сталкиваясь с сопротивлением кинематографического медиума, создает эффект значимого отсутствия, пустоты и ирреальности.

Литературная, словесная партия в фильме посредством голосов становится ведущей. Как и в «Вице-консуле», заданная история в названии «Женщины с Ганга» появляется в фильме только эпизодически и ближе к концу: большая часть фильма отсылает зрителя к истории Лол-Валери Штайн и Майкла Ричардсона. Только к 60 минуте фильма мы слышим упоминание о женщине с Ганга, которая бредет вдоль берега в попытке вырваться, уйти, сбежать. На экране этот образ представлен одной из героинь-призраков, которых мы встречали у ограды отеля. Эта героиня напоминает Лол Штайн, но на фоне рассказа о девушке с Ганга превращается в нее, меняет облик. Текст за кадром как будто управляет происходящим на экране, не дополняя его, а придавая ему сюжетную форму. В пространстве одного фильма одна и та же героиня становится и Лол-Валери, и женщиной с Ганга, соединяя в своем образе два сюжета, две книги и две истории. Можно говорить о «перетекании» одного персонажа в другой, об их соединении в одном визуальном облике, слиянии, которое происходит и задается благодаря словесному тексту. Именно с этой точки зрения литературный текст в фильме как будто управляет визуальным, не позволяя ему быть автономным, самостоятельным, ставя его в зависимость от словесного текста и подчиняя его себе.

В фильме «Песня Индии» функции персонажей-голосов умножаются, дифференцируются. В итоге представлено три типа голосов: голоса памяти, т.е. анонимные голоса-нарраторы в начале фильма, голоса гостей во время приема в посольстве и голоса авторов фильма в последних сценах. Статус первых не ясен (кто говорит? в каких отношениях с участниками событий состоят рассказчики? являлись ли они свидетелями / участниками произошедшего? и т. д.), вторые отличаются несколько большей определенностью. Зритель не знает, как зовут этих персонажей и как они выглядят, но их речь за кадром строится так, как будто они присутствуют в данный момент на приеме в посольстве, рядом с героями, которых мы

видим на экране. Диалоги героев разворачиваются параллельно, но решены они вызывающе странно: например, мы видим героев в кадре танцующих вдвоем, они молчат; в следующем кадре мы слышим предположительно их диалог, но сами они исчезают из кадра (или камера меняет положение). В отличие от фильма «Женщина с Ганга», в литературной основе которого не присутствовали нарраторы-голоса, в тексте «Песни Индии» мы видим их обозначение, причем они строго между собой разграничены: голоса, открывающие фильм своим рассказом, – голоса памяти, которые Бланшо назвал «памятью забвения»; голоса гостей во время приема в посольстве – «голос 1 (скрытый)», «голос 2 (скрытый)», «потерянные голоса»; и голоса, возникающие в конце фильма, «голоса авторов» [Bernheim 1981, 122].

Вопрос «кто говорит?», таким образом, преследует зрителя с начала фильма и с особой силой настигает его в основной части – в сценах приема. Ответ, который следует из логики текста, по беккетовской формуле – «какая разница, кто говорит» (*quelqu'un a dit: qu'importe qui parle*). Такое «совпадение» не случайно: художественный поиск самого Беккета имеет много общего с экспериментальными практиками Дюрас и примечателен не только хронологическим пересечением; С. Беккет, как и Дюрас, пробовал себя не только в прозе, но и в театре, и даже в кино, но особое внимание уделял адаптации собственных пьес для радио – еще одного художественного медиума, в котором голос, одна из ключевых категорий для двух писателей, играет главенствующую роль. Связь субъекта и голоса, сложные отношения между ними, таким образом, явно сближают художественные «поля» Дюрас и Беккета, однако полноценное их сравнение представляется возможным провести только в отдельном исследовании.

Фильм «Песня Индии» дает образец техники, которую Мишель Шион определил как «открепленность голоса от персонажа» [Chion 1999, 130]. Голоса существуют отдельно от тел, видимых, даже если не существующих (в начале фильма мы узнаем, что главная героиня – Анн-Мари Стреттер – покончила с собой до начала изображаемых событий). Голоса как будто не принадлежат героям, существуют в другой «истории», отдельной от визуального нарратива. Такая конструкция усиливает эффект фрагментарности и ирреальности как основного модуса происходящего. В фильме Дюрас зритель вынужден не только «слушать» голоса, но также, по выражению Вильяма ван Верта, «смотреть» на голоса [Van Wert 1979, 26], смотреть на невидимое. Возникает необходимость воображать, представлять внешний облик персонажей, как при чтении литературного текста. Такая необходимость дополняется еще эффектом, специфическим для кино, – эффектом «ожидания» персонажа, чье присутствие на экране мы предполагаем заведомо, поэтому, в случае, если он не появляется, чувствуем себя обманутыми, переживаем дискомфорт, диссонанс между видимым и слышимым.

Ключевое отличие функционирования персонажей-«голосов» в литературном тексте от их функционирования в кинематографическом, таким образом, заключается не только в «зазоре», возникающем между звуком и

изображением, не только в устранении субъекта с экрана, но и в создании эффекта напряженного ожидания, в котором пребывает зритель, ожидания, подобного нарративному ожиданию. В ситуации с голосами такое ожидание вызвано именно принципами функционирования фильма, в отличие от литературного текста. В фильме персонажи (их визуальный облик) могут появиться на экране и, как правило, должны, но в случае с Дюрас не появляются: «В фильме зона акуметра представляется колеблющейся (изменчивой), постоянно подвергнутой пересмотру посредством того, что мы можем видеть. Принцип кино таков, что в любой момент эти лица или тела могут появиться [на экране], тем самым лишив голос функции акуметра» [Chion 1999, 22].

Мишель Шион рассматривал функцию голоса в фильмах Дюрас в рамках своей теории акуметра. Акуметр (*acousmètre*), по Шиону, это голос-персонаж, характерный для кино, который обнаруживает возможность быть слышимым, но невидимым [Chion 1994, 221]. Можно представить себе, как минимум, два случая акуметра: голос персонажа, которого мы видели, но не видим сейчас, и голос персонажа, которого мы никогда не видели. В первом случае процесс представления внешнего облика персонажа предопределен нашим визуальным воспоминанием, во втором – совпадает с тем, что происходит при чтении литературного текста. В «Песне Индии» представлены оба этих случая: «голоса»-нарраторы остаются для нас тотально невидимыми, голоса главных героев, звучащие в их отсутствие, допускают реконструкцию их внешнего облика. В следующем за «Песней Индии» фильме Дюрас – «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» – сопротивление персонажей визуальной репрезентации достигает высшей точки в том смысле, что их не видно вообще (на что отчасти указывает и название фильма – «безлюдная Калькутта»), изображение заполняется лишь пространственными объектами – полуразрушенными зданиями, запустевшими интерьерами, покинутым пейзажем и ландшафтом. Мишель Шион называл Дюрас в числе режиссеров, создающих кино, «одержимое голосом», отмечая при этом, что «это больше, чем литературное кино», поскольку в нем «произнесение единственного слова становится драматическим и сложным событием» [Chion 1999, 85].

Признавая важность аудиальной составляющей в феномене персонажей-голосов, мы рассматриваем его, однако, с точки зрения звучащего слова с акцентом на словесном, вторгающемся посредством голоса в пространство фильма. В данной работе мы не обращаемся к множеству форм звуковых эффектов, присутствующих в фильмах Дюрас, – шуму, музыке, пенью без музыки. Персонажи-«голоса», в отличие от других форм звукового, представляют вторжение и доминирование словесного в рассматриваемых фильмах. Дюрас отмечала, что «[в кино] что-то, связанное с немой (немой кино), потеряно навсегда... Есть что-то вульгарное, тривиальное... в неотвратимом реализме прямого диалога... и в неизбежном обмане, который он несет» [Duras 1975, 80-81].

Персонажи-«голоса», кроме функции «литературизации», смещения

акцента с изображения на слово, вводят в повествование «настоящее время», как отмечает Вильям ван Верт, помещают события в момент «здесь и сейчас»: «их история и все их существование как персонажей зависимо от голосов, которые вспоминают историю в сопровождении [за кадром], воспроизводя те же интонации и эмоции <...> что ожидаемо от события, произошедшего впервые (но не от воспоминания)» [Van Wert 1979, 26]. Но также, входя в противоречие с осью настоящего времени, они реализуют и функцию памяти, воспоминания, постоянно переспрашивая друг друга, что помнит каждый из них.

Появление в фильмическом пространстве персонажей-«голосов» связано и с ключевой нарративной техникой двух фильмов, создающей бинарративное пространство, разделяющее повествование в фильме на «рассказанное» и «показанное». И в случае техники «голосов», и в случае раздвоения нарратива возникает идея машинного порядка, высказанная несколькими учеными, в частности, В. ван Вертом. Он указывает, что звуки (не только голоса, но и шум, музыка) выстраиваются в «Песне Индии» в определенном «машинном» порядке, т. е. обязательно следуют друг за другом, не пересекаясь, не накладываясь друг на друга, не соединяясь: «Наконец, Дюрас организовала все звуки в таком порядке, что один следует за другим, как автоматная очередь, соревнуясь за внимание зрителя, соревнуясь с изображением. Звуки следуют один за другим, например, в таком порядке: 1) ветер 2) звук океана 3) сирены 4) птицы 5) танцы» [Van Wert 1979, 28].

Таким образом, и в ее литературных, и в ее кинематографических произведениях «индийского цикла» введение персонажей-«голосов» связано для Дюрас не только с попыткой противопоставления визуального и аудиального и смещения рецептивного акцента в сторону звучащей речи, не только с попыткой «заглушить» визуальное измерение фильма, тем самым активизировав воображение зрителя, опирающегося только на речь без помощи изображения, но и, кроме того, использование персонажей-«голосов» приводит автора к экспериментам с разного рода «немотой», к процессу поиска новой эстетики, а также «расшатыванию» субъекта, осознанию субъектности как остро проблематичной категории.

Подобный «раскол» нарратива и «расшатывание» субъекта (перед нами то «голоса без тел», то «тела без голосов», живые или мертвые), последовательно подрывает доверие читателя к изображаемому, создает неуверенность и в действительности событий, и в том, что (вообще) происходит, кто говорит и чему следует доверять – зримому или читаемому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
2. Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2003.
3. Дюрас М. Вице-консул / пер. с фр. Н. Хотинская. М.: Флюид, 2011.

4. Bernheim N.-L. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris: Albatros, 1981.
5. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
6. Chion M. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
7. Duras M., Lacan J., Blanchot M., Mascolo D. *Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1975.
8. Jutel T. *Marguerite Duras et le cinéma de la modernité: tout ce qu'il n'y a pas dans India Song // French review*. 1993. № 4. P. 638–647.
9. Liang D. *Marguerite Duras's Aural World: A Study of the Mise en son of India Song // In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema / Ed. R. Maule, J. Baeulieu*. Oxford; Bern; Berlin: Peter Lang, 2009. P. 211–234.
10. Rantanen T. *Gazing me, gazing you: Narrativity, visuality and the questions of power and desire in Marguerite Duras' Le Ravisement de Lol V. Stein and India Song // Hortus Semioticus*. 2008. № 3. P. 61–73.
11. Ropars-Wuilleumier M.-C., Smith K. *The Disembodied Voice: India Song // Yale French Studies*. 1980. № 60. P. 241–268.
12. Van Wert W.F. *The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room // Film Quarterly*. 1979. № 1. P. 22–29.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Jutel T. *Marguerite Duras et le cinéma de la modernité: tout ce qu'il n'y a pas dans India Song. French review*, 1993, no. 4, pp. 638–647. (In French).
2. Rantanen T. *Gazing me, gazing you: Narrativity, visuality and the questions of power and desire in Marguerite Duras' Le Ravisement de Lol V. Stein and India Song. Hortus Semioticus*, 2008, no. 3, pp. 61–73. (In English).
3. Ropars-Wuilleumier M.-C., Smith K. *The Disembodied Voice: India Song. Yale French Studies*, 1980, no. 60, pp. 241–268. (In English).
4. Van Wert W.F. *The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room. Film Quarterly*, 1979, no. 1, pp. 22–29. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Liang D. *Marguerite Duras's Aural World: A Study of the Mise en son of India Song*. Maule R., Beaulieu J. (eds.). *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema*. Oxford, Bern, Berlin, Peter Lang Publ., 2009, pp. 211–234. (In English).

(Monographs)

6. Bernheim N.-L. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris, Albatros Publ., 1981. (In French).
7. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press, 1994. (In English).

8. Chion M. *The Voice in Cinema*. New York, Columbia University Press, 1999. (In English).

9. Deleuze G. *Kino* [The Cinema]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2003. (Translated from French into Russian).

10. Duras M., Lacan J., Blanchot M., Mascolo D. *Marguerite Duras*. Paris, Albatros Publ., 1975. (In French).

Шулятьева Дина Владимировна, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, преподаватель школы культурологии факультета гуманитарных наук.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-7498-7395

Dina V. Shulyatyeva, National Research University Higher School of Economics.

Candidate in Philology, Assistant Professor in the School of Cultural Studies at the Faculty of Humanities.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-7498-7395

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00020

А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ В ПОВЕСТИ М. МЕСЁЯ «ВЫСОКАЯ ШКОЛА»

Аннотация. В центре внимания автора статьи находится соотношение искусства и игры, жизни и смерти в повести Миклоша Месёя «Высокая школа». Об особенностях поэтики выдающегося венгерского писателя второй половины XX в. написано уже немало, и интерес к этому в наше время только возрастает. Данная повесть уникальна в своем роде, т.к. была создана после возвращения Месёя с соколиной фермы, на которой он побывал с целью написать репортаж. Вместо репортажа в повести встречаются указания на разные виды искусства, в связи с чем поднимается вопрос: в какой форме лучше всего представлять жизненный опыт и живых существ? Следовательно, можно утверждать, что метафоризация искусства выполняет текстообразующую функцию. В ходе нашего анализа рассматривается также тропеизация некоторых птиц и зверей в повести, примыкающая к данной проблеме и создающая новую семантику, которая противопоставляется логической структуре высказывания. В повести посредством позиций героев представляется «искусство как игра», однако конфликт с реальной жизнью, в которой все живое должно умереть, приводит к тупику рефлексивного сознания, что выражается в попытках построить легенды о соколах. Лишь при помощи языкового акта, поэтического слова становится возможным преодолеть это состояние и понять свое существование. Таким образом, метафоры искусства служат как выявлению личного присутствия в бытии, так и созданию нового поэтического дискурса.

Ключевые слова: Месёй; «Высокая школа»; метафоры искусства; жизнь и смерть; птицы и грызуны; акт письма.

A. Molnar (Debrecen, Hungary)

Art and Life in M. Mészöly's Short Novel "High School"

Abstract. I focus my analysis on the relationship between art and play, life and death in Miklós Mészöly's story *High School*. Much has already been written about the peculiarities of the poetics of the outstanding Hungarian writer of the second half of the 20th century, and interest in this is now growing. This story is one of a kind, as it was written after Mészöly's return from the falcon farm, he visited to write a report. Instead of reporting the story alludes to different types of art expression, to discuss the question: what form would be best to represent life experience and living beings? Therefore, I argue that the metaphorization of art kinds fulfills a text-forming function. In the course of the analysis, I also consider the tropeization of some birds and animals in the story, which complicates this problem through inventing new semantics opposed to the logical structure of the statement. In the story, with the positions of the heroes, "art as a game"

is presented, but the contradiction with real life, in which all living things must die, leads to a dead end of the reflective consciousness, marked with attempts to reinvent legends about falcons. Only with the tool of a linguistic act, conceptualized as a poetic word, it was possible to break with this collision in favor of existential recognition of self. Thus, the metaphors of art served both to establish personal participation in being and to substantiate a new poetic discourse.

Key words: Mészöly; “High school”; metaphors of arts; life and death; birds and rodents; act of writing.

Поэтика выдающегося венгерского писателя второй половины XX в. Миклоша Месёя не раз становилась предметом изучения [Görözdí 2006; N.Tóth 2006; Szirák 1998; Szolláth 2018; Thomka 1995]. Однако аспекты, которым посвящена наша статья – а именно, соотношение искусства и игры, механизмы метафоризации с выходом на то, как писатель решает в своем произведении проблему жизни и смерти – до сих пор не привлекали в достаточной мере внимание исследователей. Постараемся восполнить этот пробел.

Лилик – скульптура – сокол

В повести М. Месёя «Высокая школа» [Mészöly 1985, русский перевод – Месей 1997] писатель (герой / рассказчик) уже до прибытия на опытную соколиную ферму старается представить фигуру заведующего Лилика, однако в начале знакомства оказывается, что определить ее почти невозможно из-за двойственности. Лицо Лилика словно «изваяно» (как скульптура), причем «из кости» (дословно с венгерского: «до кости выточенное лицо»), на котором растут «густые брови». Такая же противоречивость характеризует и его личность. Познание сущности Лилика означает для писателя сначала потребность подражания, затем разочарование либо пресыщенность, в результате которой он покидает ферму. Написание повести после получения жизненного опыта становится для ее субъекта также и познанием себя в зеркале другого героя.

Предметом наблюдения, а после и символизации являются два жилища заведующего фермой. В открытом доме все распахнуто, чтобы Лилик мог чувствовать свободу так же, как его соколы, и постоянно следить за ними. Стены покрыты его же рисунками птиц. Месей создает уникальную метафору, обозначая этот продуваемый ветрами дом с помощью сочетания слов «крылья» и «тень» (szellős szárnyék). В русском тексте такое сближение птицы, дома и ветра, конечно, невозможно передать, поэтому и приводится слово «навес»; однако можно было бы более точно назвать другой, защищенный домик «кельей». Так определяется и степь, залитая светом солнечных лучей. Поражает новизна такого сближения, которое разворачивается в тексте (см. ниже): ведь степь традиционно характеризуется как просторное, свободное пространство. Писатель также удивляется «крепостной» замкнутости и огражденности своего ночлега, который таким образом защищен от ливней. Итак, данная оппозиция домов скрывает

в себе двойственность фигуры Лилика. Ее раскрытию служат и другие метафоры искусства (скульптура и рисование).

К примеру, Лилик и его любимый в настоящий момент сокол-самка Виктория отправляются на охоту. В венгерском тексте слаженность совместной верховой езды человека и птицы метафорически проявлена так, словно сам наездник делает упругим свое тело, а сапсан прямо сидит на его руке, будто на насесте. Птица представлена как «торс» (см. рельеф), она «точеная» и такого цвета, как небо в солнечном цвете: у нее не голубые, а блестящие, пепельно-серые перья. Она словно срослась со своим хозяином в движении или неподвижности. Итак, уподобление скульптуре (и комплекс мотивов, связанных с ваянием) закреплено за образом сокольника, однако оно относится и к героине – единственной женщине на ферме.

Тереза – скульптура – хорек

Тереза является душой фермы, т.к. она обслуживает людей и заботится о грызунах, являющихся кормом для соколов. Раньше она училась ваянию «в высшей школе» (см. другое значение «высокой школы»), где учитель называл ее скульптуры «дышащими», т.е. живыми. Но теперь это кажется Терезе глупостью, ибо на ферме она сталкивается с настоящей жизнью и смертью. В качестве иллюстрации для писателя она приводит пример смерти своего любимого хорька. Отметим, что эти хищные и игривые звери так же веками использовались для охоты, как и соколы. В этом качестве они представлены и в повести Месёя. Тереза изображает «на песке фигурку хорька» и спрашивает, «где она теперь»? Скульптуру она отождествляет с игрой, а затем «без всякого сожаления» стирает рисунок. Говорящий не выражает эксплицитно свое отношение к этому, только презентует, как героиня своим движением (актом действия) уничтожает предмет творческого акта. Она так же безразлично относится к тому, что ее хомяки, за которыми она с особой заботой ухаживает, истребляются соколами. Самый непонятный для писателя поступок Терезы – когда она ловит суслика и гладит его в мешке с такой нежностью, будто не знает, что на другой день бросит его птицам на съедение.

Такая двойственность напоминает образ Лилика. Определить сущность Терезы также затруднительно для писателя, ибо личных вещей у нее нет, лишь атрибуты ее работы, так что героиня кажется «все более безличной». Когда она ничего не делает, то сама словно становится вещью. Вместе с тем Тереза представлена «плодовитой» и обычно в окружении растений: с мешком для травы на выпуклой талии. Спокойная и на первый взгляд от всего отстраненная, она сразу же обнаруживает нарушающую обычный порядок нехватку грызунов, воплощая тем самым равновесие.

В сарае грызунов такая же страшная вонь и сквозняк, как у голубей. Проволока и здесь символизирует рабство зверей, определяемых по их суебливому движению (ср. порхание птиц) и огнеподобным глазам, которые в темноте «мерцают, как огоньки карманных фонариков». Сравнения под-

черкивают неприятный вид животных. Отрицательная характеристика, однако, подспудно превращается в их возвышение до жертв, как в случае голубей и ворон.

Среди грызунов также выстроена особая иерархия с точки зрения их полезности, как и среди птиц. В этом ракурсе интересно, что по приказу управленца Беранека нутрии подлежат лишь наблюдению. Вопреки тому, что ночью они не дают спать, как и соколы, нутрии точно так же пользуются особым статусом: имеют право жить. Тереза единственная, кого они принимают и кто может следовать по их подземным ходам. Ей нутрии даже сняты: во сне героиня боится их показать, чтобы они не стали жертвами, как и другие грызуны. Это говорит о том, что Тереза подсознательно обеспокоена судьбой зверей. Это тоже «высокая школа» – выживания, а не обучения соколов.

Итак, оба героя являются противоречивыми фигурами для писателя. Тереза представлена все время в окружении грызунов, которые сами становятся кормом, в то время как Лилик – среди птиц-хищников. Символически герои являются их повелителями: женщина – подземного мира, мужчина – небесного. Каждый из них относится как бережно, так и безразлично к животным. И оба в той или иной форме соотносятся с искусством, представленным в ракурсе проблематики жизни и смерти.

Лилик – рисунки – сапсан Диана

Тереза указывает писателю на рисунки Лилика, изображающие Диану, но не понимает характер вовлеченности мужчины в «соколиное» дело, того, что заставляет Лилика искать способы художественно выразить эти образы. Она не отвечает на вопрос, являются ли для заведующего его рисунки тоже игрой. Таким образом, искусство взаимосвязано с игрой, в то время как жизнь со смертью. Разрешение проблемы этого соотношения составляет главную задачу писателя в повести Месёя.

Лилик изображает птиц в «нарисованных рамках» (таких же нарядных, как и ремешки) на стене своего дома. В его комнате также есть чучело дикого гуся «с развернутыми крыльями». Оно словно воплощает заведующего соколиной фермой – человека с прозвищем птицы-добычи соколов (см. двойственность этого образа), однако отсылает также к подобному образу в «Чайке» А.П. Чехова. Герой же утешает себя в отсутствие своего лучшего сапсана Дианы, переводя на язык изобразительного искусства то, что видел и хотел бы еще раз увидеть в реальности, т.е. оживить легенду, когда-то успешно охотившуюся на цапель. Об изображенной Диане писатель, однако, говорит лишь как о «знаменитости», в то время как цапель называет «геройски обороняющимися». Героем оказывается не легендарный сапсан, а его противники – три защищающие свою жизнь птицы, которые выполняют «гарпуниющее», в венгерском оригинале – буквально пронзающее движение (ср. резание). Между тем писатель оценивает поразительно живое искусство Лилика. Сокольниковый словно оживляет рисунок, на котором луна освещает «самую динамичную часть картины»,

а тени сопоставляются с лезвием листьев осоки. Мотив «резания» пронизывает повесть в целом как акт действия, связывающий птиц и людей. В данном случае это проявляется и в искусстве.

Напомним в этой связи, как Лилик раскрасил на жестяной табличке перед входом на ферму голову сокола, а под ней – слова: «Запретная территория». Этот момент можно сопоставить с тем, как степные народы ставили охотничьи столбы с изображениями птиц. Однако надпись на табличке народ периодически искажает, протестуя так против «высокой школы» фермы.

Кроме того, следует обратить внимание на еще один эпизод в сюжете повести. По дороге в заповедник за птенцами Лилик и писатель забредают в горную деревню, которая представляет собой убогое, будто неживое место. Лилик предлагает оживить его посредством искусства, т.е. вместо «жестяного распятия с облупившейся краской» поставить изображение Дианы как египетского бога, чтобы ее почитали. Языческий бог в виде жестокой хищной птицы заменяет для героя жертвенный образ страдающего христианского сына бога. В древнем Египте Гор был представителем неба. Его правый глаз – солнце, левый глаз – луна, точки на перьях указывают на звездное небо, а широко раскрытые крылья – небо. Сокол становится воплощением и правителем всего мироздания. Эти мотивы (солнце, луна, небо) пронизывают текст повести в целом и подлежат особой метафоризации в том числе и в связи с лучшим сапсаном Лилика – птицей Дианой, которой присвоено божественное имя.

Напомним, что Диана является в римской мифологии лунной богиней животных и охоты, а также покровительницей женщин и родов. Ее имя (диа – свет) восходит к кинжалу (см. нож – резать) и является синонимом лунного света. Диана не только девственница, но и амазонка-воин. Эту ее сторону демонстрирует жестокая месть Актэону, превращенного в оленя и вскоре растерзанного его собственными собаками. Кроме света в тексте повести Месёя также реализуется и мотив разрывания как результата птичьей охоты. Помимо этого, проблема сотворения легенды о сапсане становится здесь ключевой.

Песня сокольников

Так, рисунки Лилика словно оживают для писателя. В отличие от него, заведующий спит крепко и нагишом. Писателю же мешают спать соколы, обитающие вблизи дома, в акациевой роще, т.к. наводят на мысль создавать легенды о них. В полусне он путает крики птиц с клеточкой Дианы, утверждая, что так «рождаются легенды». В этой связи приведем в пример описание вечера, когда писатель представляет свое видение ночи в комнате с изображениями птиц: луна плывет в небе, словно в озере, красные блики «пульсируют», словно молнии в грозе, а шеи цапель «изгибаются серпом, тянутся вверх».

При этом слышится эмоциональное пение сокольников, сидящих за костром: передаются фразы, соответствующие их жизни, полной охоты и «воздушных боев», в виде песни, т.е. слов-метафор, относящихся к ис-

куству. Красный цвет огня определяет как закат солнца, так и лицо сокольников: «*пурпур солнца*». Составляющие текста песни («*лунный бархат*», небо, бой, сокол, конь, пес) связаны с жизнью охотников: «*соколы ведут отважный в небе бой, Мой верный конь и пес – всегда со мною*». Пение оказывается отнюдь не романтическим действием, ибо воздух наполняет отвратительный запах сожженных в костре убитых жертв – птиц и зверей. Вид сгоревших перьев может символизировать брэнность бытия и соотнесенность с Апокалипсисом четырех сокольников на ферме во главе с Лиликом. В русском переводе вводится также значение раскаленного металла, в венгерском оригинале маркируется лишь блеск, лучи света от сгоревших перьев некогда живых птиц. Этот свет может обозначать и главный атрибут воскресающего после самосожжения Феникса.

Раскрывается главная проблема фермы: многие птицы не выдерживают дрессировку. Таким образом, «высокая школа» нелегко дается и самим соколам. А по приказу, поступающему сверху, вместо погибших птиц требуется похищать птенцов из гнезд. Это дело Беранек, воплощающий машинный механизм власти, называет военным термином, «вербовкой». Он словно «призрачный» глава партии или бог – не виден, не имеет личности, но все подчиняются ему.

Писатель прерывает молчание сокольников словом о Диане. Тема становится «камешком»-спасением от тяжелой тишины. Кроме того, тот факт, что писатель поселен в дом с рисунками Лилика о Диане, позволяет сокольничим раскрыться. Они высказываются критически о решениях администрации, не имеющих никакого отношения к настоящей жизни и приносящих лишь смерть. Сокольничие оживают и с радостью рассказывают писателю о Диане, об этом удивительном, трудно приручаемом диком сапсане. Диана истребляла вредных для рыбного хозяйства цапель и других птиц сама, «по своему разумению». Так она стала легендой.

Диана – легенда – божья коровка

Вечера отмечаются попытками писателя построить легенду о сапсане Диане и «проследить путь» птицы. При этом деятельность писателя в качестве наблюдателя и героя сопоставляется им с вневременностью автора, когда он смотрит на себя через «увеличительное стекло». Это метафорическое соотношение разворачивается, когда писатель в воображении словно перевоплощается в пролетающую птицу, приняв на высоте ее точку зрения, а затем и мелкого насекомого – божьей коровки. Тем самым писатель переводит философскую проблему в творческий план: опасные легенды, опредмечиваемые «гигантскими взмахами крыльев сапсана», схватывают, «завораживают» его, как охотники свою добычу, и не позволяют по своему, индивидуально относиться к теме и презентировать ее.

Крышка сундука метафорически отождествляется с «бескрайной степью» (ср. плоскость неба), вещи – с элементами природы (ср. горы). Специфика поэтики Месёя – это бесконечное разворачивание метафор, и, следовательно, вполне наглядно можно обозначить ее образом «степи». Вспом-

ним и «тупики» как «языки суши» среди разлитой воды – озера, которые могут представлять безысходность жизненного пути на уровне героя и препятствия к своему собственному слову на уровне субъекта дискурса. Если смотреть на божью коровку с точки зрения высоко парящей огромной Дианы – с позиции «высокой школы», то она – «красная крапинка», пятна которой не видны, однако ее движения, т.е. жизнь – явлены. По мере снижения птицы крапинка переименуется в «ноготь», который снова сближается с птицей, способной покрыть (раздавить?) «крохотное» насекомое.

Божья коровка считается также солнцем божьим. Предполагается, что она находится в тесных отношениях с Богом, передавая ему земные желания. Насекомое предупреждает людей об опасности и предсказывает их будущее или смерть. Однако в результате фантазийных измышлений писателя вместо этих традиционных значений божья коровка в повести означает, что жизнь мимолетна и живые существа – только ничтожные смертные, жертвы, которые легко могут быть уничтожены более крупными хищниками. К такому исходу приводит и оживление легенды.

Желание писателя воплотить легенду грозит ему такой же опасностью, как для Лилика, предпочитающего самостоятельность в выполнении задач и желающего найти птицу, равную своей Диане, в самой жизни. Таким образом, заведующий фермой старается возродить ее не только с помощью изобразительного искусства. При этом он не считается с жизнью других птиц: см. похищение птенцов, охота или ловля диких соколов, которые определяются посредством «военных» терминов.

Приманка – лунь – голубь

Подойдя к костру, заведующий фермой говорит о том, что он «встречался с Дианой и та узнала его». Этим объясняется его предложение писателю съездить с ним на ловлю сапсана, напоминающего Диану. Характеристика птицы с помощью сравнений дает представление о самой Диане. Здесь клюв (для резания добычи) сближается с «горбатым лезвием топора», т.е. острым предметом, которым люди на ферме убивают (режут) птиц-жертв (например, голубей), чтобы кормить обучаемых соколов.

Лилик показывает писателю, как ставить ловушку для дикого сокола. При этом в его объяснении птица, которую ловят, сопоставляется с прикармливаемой рыбой. Это сравнение повторяется и в презентации фигуры охотящегося Лилика: им овладевает «голод», как и соколами. Размышления («слова») заведующего фермой об уловках по сохранению птицами своей жизни вызывает у писателя желание, чтобы он, подобно Лилику-охотнику, также пережил мучительное ожидание появления дикого сокола в лощине. Во время этого ожидания выявляется жестокий закон природы: сильный не только на охоте, но и при ловле привлекает и съедает слабого. Добыча летит навстречу хищнику, однако писатель хочет не убедиться в этом, а сам увидеть, т.е. воплотить легенду.

Лилик занимает свой вчерашний пост для слежки за птицей. Во второй засаде устраивается писатель, тоже зарываясь в землю. Он держит в своих

руках черно-белого голубя в качестве приманки для сокола. Писатель испытывает пресыщение от своего положения, которое он определяет как «жертвенное». Жара и отсутствие воды размаривает как его, так и птицу-добычу. В результате его фигура сближается с голубем, который как бы смиряется со своей судьбой. Скорость пролетающего луны сопоставляется с «молнией». Птица сначала называется «тенью», затем «пятном», а в конце «камнем», который падает вниз со свистом. Эти метафоры присвоены и другим соколам в тексте повести. Говорящий анализирует себя как героя-актанта, детально описывает, как он выставляет приманку для луны, как голубь пытается вырваться, но он не дает птице спастись от верной смерти. Здесь вспоминается библейское противопоставление ястребов (луней) и голубей. Добыча луна – голубь, а писателя – лунь. Схваченная хищная птица замирает от страха, т.е. становится будто мертвой. Таким образом, устанавливаются параллели между человеком и птицей.

Писатель отпускает луна и не рассказывает Лилику об этом происшествии. Возможно, он не хочет выдать свое разочарование тем, что не мог поймать сокола, или же наступает перелом в нем: герой не может свыкнуться с постоянным испытанием смертью на его глазах и по его же вине. Для него этот случай – еще один опыт переосмысления потребности строить легенду. В отличие от него, Лилик успешно прогоняет пустельга от своего голубя и не теряет надежду на то, что ему как-нибудь удастся поймать новую Диану, т.е. возродить легенду.

Из сказанного выше следует, что если строить легенды, в которых человеку не суждено быть хищной птицей-богиней, то он остается одиноким и незащищенным – мелкой жертвой и добычей перед высшей силой: смертью. Преодолеть свое ничтожество – вырваться из рабства – получается, лишь вырвавшись на свободу, где существует выбор. Это можно понимать и как выход из оков военного дискурса сокольников или экзистенциального дискурса, которым выражена безвыходная ситуация в степи, и как возникновение потребности нового слова. Преодоление кризиса вызывает еще одно следствие – грозу и смерть птиц.

Соколы – гроза-потоп – рассказ

Как отмечалось, в степи происходит необычное событие: буря, следствием которой является смерть соколов. Гроза заливает ферму, однако акцентируется не благотворное воздействие воды на солончак, который ее «сбрасывает с себя, подобно обветренной коже». Месей создает ряд новых метафор искусства в презентации акта спасения во время грозы: к примеру, «обнаженный торс» Лилика «белел». Это снова связывает образ со скульптурой и получает развитие в тексте. Быстрые и беспорядочные движения людей, спасающих соколов от потопа, сближаются не только с «мечущимися бликами» молний, но и с «барельефом» – активной скульптурой. Сокольников торопят спасти соколов, потопленных водой, и писатель считает необходимым помочь в их «мужественной» работе, по сравнению с которой вещи не имеют значения. Согласно его же сравне-

нию, он начинает переживать за жизнь соколов и осознает взаимосвязь своей жизни и жизни птиц.

Писателя потрясает, что во время грозы умирает чеглок, который не смог освоить учения – пройти «школу», оставаясь «ребенком»: он пытался освободиться, однако запутался в своем поводе. Лилику не удается оживить его, сокольников забывает о нем, как о не нужной больше вещи. На другой день писатель задает в этой связи вопрос: почему соколы не улетают на свободу? По мнению Лилика, ответ состоит не в насильственном рабстве, а в приспособлении к «порядку», означающему жизнь как для птиц, так и для людей. Чеглок вытребовал себе слишком длинный ремешок, обеспечивший ему сравнительную свободу, что и привело его к смерти. Прирученные соколы уже не способны больше жить на свободе. Взаимозависимость человека и птицы («общность судеб») метафоризируется как «поводок».

В отличие от чеглока, другие соколы ждут своих хозяев, будучи уверенными в том, что их спасут. Кажущаяся безысходность ситуации переплетается с надеждой на выживание. В домике сокольников (в такой же «келье») птицы чувствуют себя в безопасности, несмотря на то, что комната воспринимается как «варварский уют». Здесь человек и птица символически уравниваются: мокрые люди и птицы издают неприятный запах и становятся беспомощными, требующими заботы. Свет лампы действует на соколов успокаивающе, как «гипноз». Напомним, что сильный свет лучей солнца в степи влияет на человека аналогично: словно от ослепительного света лампы следователя, он признается во всем. Символ свободы – птица становится таким же рабом, как и человек. Так метафора «кельи» сближает образы солнца, степи, дома, соколов и людей. Однако у Месей становится аллегоричным не только механизм власти. Как видно из соотношения разных видов искусства, представленных в этой связи в повести, автором проводится поиск такой формы, которая может дать настоящую свободу и жизнь. Ею становится повесть, переписывающая разные рассказы, в том числе и следующий.

На другой день сокольников с особой «красочностью» дополняют историю о грозной ночи новыми подробностями, словно перевоплощаясь в соколов. К примеру, Лилик детализирует, что мог чувствовать молодой балобан, «когда вода достала ему до шеи». В этом рассказе сливаются точки зрения человека и птицы, как в несобственно-прямой речи, и следуют утвердительные и отрицательные метафоры бури. Следить за чужаками, наносящими вред ферме, для Лилика равнозначно топтанию птиц на месте. Сближение основано на общем признаке действия ожидания: нетерпеливом предчувствии опасности при душной жаре и ослепляющих молниях. Как утверждает Лилик, буря – это «не охота» на цаплю, когда можно схватить добычу. В повести приводится нечто иное: в грозу можно столкнуться с результатом собственных поступков: убийства / расчленения птиц-жертв, останки которых теперь именуется «мусором», плавающим в воде.

Плата за поступки птиц и людей – смерть балобанов. Заведующего фермой очень огорчает «эта неожиданная утрата». Он устраивает поминки (реквием) для своих соколов, за исключением «бесполезного» чеглока, о котором скорбит лишь писатель. Ряд смертей и похороны птиц, свидетелем которых он был, вынуждают писателя покинуть ферму навсегда и написать о своем опыте совершенно иную повесть, чем от него ожидалось: не «репортаж о своих впечатлениях», а философское произведение о жизни и смерти.

* * *

В настоящем кратком сообщении рассматривался лишь один аспект из более крупного исследования поэтики повести Месея «Высокая школа», а именно, постановка вопроса: каким видом искусства можно наиболее точно репрезентировать животных (игра), либо как оживлять мертвых существ (жизнь)? Письмо как особая форма выявляет кризис жизни (смерть в разных обличьях), речи («военный» слог фермы) и идеологии («строение легенды»), которые переосмысляются, а сам акт письма (процесс созидания свободного поэтического слова) становится смыслом личной истории. В итоге же писатель отказывается от легенды о птицах, но создает повесть о пути к своему собственному дискурсу – о жизни и смерти. Предметом дискурсивного анализа [см. Kovács 2004] стал процесс развертывания в тексте повести основных метафор искусства, природы и птицы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Месея М. Высокая школа / пер. Ю. Гусев // Месея М. Венгерская новелла. Повести. Budapest: Pont Kiadó, 1997. С. 5–75.
2. Görözdí J. Hangyasírás, csillagmorajlás. Elhallgatás-alakzatok Mészöly Miklós írásművészetében. Pozsony: Kalligram, 2006.
3. Kovács Á. Diszkurzív poétika. Budapest: Argumentum, 2004.
4. Mészöly M. Magasiskola: regények és elbeszélések. Bukarest: Kriterion Kiadó, 1985.
5. N.Tóth A. Szövegátdor. Közéltések Mészöly Miklós prózájához. Pozsony: Kalligram. 2006.
6. Szirá P. Folytonosság és változás. Debrecen: Csokonai, 1998.
7. Szolláth D. A Magasiskola öt olvasata // Jelenkor. LXI.10. 2010. 1169.
8. Thomka B. Mészöly Miklós. Pozsony: Kalligram, 1995.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Szolláth D. A Magasiskola öt olvasata. *Jelenkor*, 2010, vol. 61, issue 10, p. 1169. (In Hungarian).

(Monographs)

2. Görözdí J. Hangyasírás, csillagmorajlás. Elhallgatás-alakzatok Mészöly Miklós írásművészetében. Pozsony: Kalligram, 2006.
3. Kovács Á. Diszkurzív poétika. Budapest: Argumentum, 2004.
4. N.Tóth A. Szövegátdor. Közéltések Mészöly Miklós prózájához. Pozsony: Kalligram. 2006.
5. Szirá P. Folytonosság és változás. Debrecen: Csokonai, 1998.
6. Thomka B. Mészöly Miklós. Pozsony: Kalligram, 1995.

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

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

ORCID ID: 0000-0001-7896-1480

КОМПАРАТИВИСТИКА *Comparative Studies*

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00021

А.Д. Степанов (Санкт-Петербург)

ЧЕХОВ И ФЛОБЕР (К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ «ОБЪЕКТИВНОГО» ПОВЕСТВОВАНИЯ)

Аннотация. Сравнение двух вершинных достижений европейского реализма – творчества Чехова и Флобера – ограничивалось до сих пор частными сопоставлениями отдельных текстов. Автор полагает, что насущным вопросом компаративистики является сравнение систем повествования двух писателей, и ставит вопрос о приоритете так называемой «третьей манеры» чеховского повествования (1895–1904), впервые описанной А.П. Чудаковым в «Поэтике Чехова» (1971) и считающейся одной из главных составляющих тех «совершенно новых» форм письма, которые ставят в заслугу Чехову истории литературы. Однако вопреки мнению чеховедов автор статьи приходит к выводу, что эта форма персонального повествования восходит к «Госпоже Бовари» Флобера, несмотря на то, что существуют большие сомнения в том, что Чехов читал знаменитый роман. При этом ключевой вопрос о том, можно ли отнести передачу повествователем слов героя к формам его собственной речи или она только выражает общую смысловую позицию героя, во многих случаях не может быть решен безусловно и зависит от субъективной интерпретации близости героя к автору в зависимости от степени образованности героя и «литературности» его речи. В то же время абсолютная объективность, которой славится Флобер, оказывается близка не к третьей, а ко второй (1888–1894) манере чеховского повествования. Поэтику двух классиков сближает и интерес к «неотобранной» (случайной) детали, которая выдается из общего ряда своей разномасштабностью с другими деталями, однако чеховские приемы демонстрации этого способа показать разнообразие бытия представляются автору более тонкими и сложными, чем у Флобера.

Ключевые слова: Чехов; Флобер, система повествования; позиция автора; А.П. Чудаков; случайная деталь.

A.D. Stepanov (St. Petersburg)

Anton Chekhov and Gustave Flaubert: Revisiting the Issue of “Objective” Narration

Abstract. The Comparison of the two superlative achievements of European realism, id est the works by Anton Chekhov and Gustave Flaubert, has so far been limited to local comparisons of individual texts. The author believes that the pressing issue of comparative literary studies is the comparison of the two writers' narrative systems, and

raises the question of the priority of the so-called “third manner” of Chekhov's narration (1895–1904), first described by A.P. Chudakov in his work “Chekhov's Poetics” (1971). This manner is considered to be one of the main components of those “completely new” forms of writing that are credited to Chekhov by the historians of literature. Contrary to the opinion of the Chekhovian scholars, the author of the article comes to the conclusion that this form of personal narration goes back to Flaubert's “Madame Bovary”, despite the fact that there is a lot of doubt whether Chekhov had read the famous novel in question. Nevertheless, the key question is whether the narrator's transmission of the protagonist's words can be attributed to the forms of his own speech, or whether it only expresses the general semantic position of the protagonist. In many cases these issues cannot be resolved unconditionally and is determined by the subjective interpretation of the protagonist's closeness to the author, depending on the degree of the education and “literariness” of their speech. At the same time, Flaubert's famous absolute objectivity turns out to be close not to the “third”, but to the “second” (1888–1894) manner of Chekhovian narration. The poetics of the two classic works is also brought together by the interest in the “unselected” (aleatory) detail, which stands out against the series of other details by its different scale, but Chekhov's methods of demonstrating this kind of the world's diversity seems to be more subtle and complex than those of Flaubert.

Key words: Anton Chekhov; Gustave Flaubert, system of narration; author's viewpoint; A.P. Chudakov; an aleatory detail.

Тема «Чехов и Флобер» до сих пор остается почти не разработанной: по ней написано только несколько специальных чеховедческих работ, посвященных по большей части частным сопоставлениям произведений двух писателей, но не их художественных систем в целом (см.: [Елизарова 1946; Назиров 1992; Разумова 1997; Кибальник 2011; Аюпов 2005; Золотосов 2007]; особняком стоит оставшаяся не доступной нам книга: [Bagin 1982], ее пересказ на русском: Литературное наследство. Т. 100. Кн. 2. М., 2005. С. 190–192). А между тем именно Чехову и Флоберу принадлежит честь открытия «совершенно новых форм письма», которые вошли в историю литературы как высшие выражения «эффекта реальности», в каком-то смысле «убивавшие реализм», как выразился Горький по отношению к поздней прозе Чехова. Как нам кажется, по крайней мере два связанных с данной темой вопроса – о системе персонального повествования и о роли художественной детали – нуждаются в пристальном и полном изучении. Можно утверждать, что среди компаративистских проблем, связанных с Чеховым, эти вопросы принадлежат к числу первостепенных. В данной статье предпринимается попытка поставить эти вопросы и наметить некоторые пути их решения.

По отношению к чеховской поэтике обе интересующие нас черты получили глубокую разработку в трудах А.П. Чудакова. В частности, в третьей главе «Поэтики Чехова» (1971), посвященной повествованию 1895–1904 гг., была описана система, при которой оценки и эмоции героя вовсе не обязательно выражаются в его точно переданном слове, и повествователь только аналитически передает нам общую позицию героя с помощью

своей собственной речи [Чудаков 2016, 96–148].

Третья глава «Поэтики» предваряется эпитафией из Джорджо Вазари: «В манере, доселе неизвестной...» [Чудаков 2016, 96], чем подчеркивается чеховское новаторство. (Похоже, А.П. Чудаков цитировал эту фразу не по первоисточнику (где нам не удалось ее найти), а со слов Вс.Э. Мейерхольда в передаче А. Гладкова: «Биограф мастеров Возрождения Джорджо Вазари, характеризуя наивысшее достижение художника, писал: “В манере доселе неизвестной...” Разве нас не волнует эта фраза? Разве не высшая честь для художника – сделать работу “в манере доселе неизвестной”?» [Гладков 1990, II, 167].) Однако на самом деле если не точно такие, то очень схожие формы повествования задолго до выхода книги Чудакова замечались и изучались исследователями именно у Флобера.

Так, в знаменитой монографии «Мимесис», опубликованной немцами в 1946 г. и переведенной на русский в 1976 г., Эрих Ауэрбах подробно разбирает фрагмент из 9 главы первой части «Мадам Бовари», посвященный жизни молодой супружеской пары, где описываются первые признаки овладевающей Эммой скуки: «Но совсем невмочь становилось ей за обедом, в помещавшейся внизу маленькой столовой с вечно дымящей печкой, скрипучей дверью, со стенами в потеках и сырым полом. Эмме тогда казалось, что ей *подают на тарелке всю горечь жизни*, и когда от вареной говядины шел пар, внутри у нее тоже как бы клубами поднималось отвращение. Шарль ел медленно; Эмма грызла орешки или, облокотившись на стол, от скуки царапала ножом клеенку» [Флобер 1983, 86; курсив Ауэрбаха. – А.С.]. (Здесь и далее цитируется наиболее точно передающий интересующие нас семантико-синтаксические конструкции перевод Н.М. Любимова, 1958).

«...речь здесь не идет, – пишет Ауэрбах, – о воспроизведении потока сознания Эммы, о том, что и как она чувствует. От нее, правда, исходит свет, освещающий картину, но сама она – часть этой картины, она внутри картины... говорит не Эмма, а писатель... все это видит она, но составить такой словесный ряд она бы не сумела. “Ей подают на тарелке всю горечь ее жизни” *Toute l’amertume de l’existence lui semblait servie sur son assiette* – она так и чувствует, но выразить это в такой форме она бы не сумела, для этого у нее недостает остроты и холодной трезвости самоанализа. Правда, в этих словах выражено существование только Эммы, а не Флобера: все субъективное в Эмме Флобер просто выражает соответственным зрелым языком» [Ауэрбах 1976, 478].

Как мы видим, сходство тезисов Ауэрбаха и Чудакова почти полное. В обоих случаях отмечается отход от копирования чужой речи и подчеркивается аналитическое начало, которое привносит автор. (Ю.В. Манн связывает классический анализ Ауэрбаха с введенным Ф.К. Штанцелем понятием «персонального романа» [Манн 1994, 463–464].)

Такое повествование – прием более сложный, чем объективация внутреннего монолога, которая, по словам Х.-Р. Яусса о Флобере, заключалась в том, чтобы «представить внутреннюю речь изображенного лица

без сигналов прямой... или косвенной речи..., достигая тем самым такого эффекта, что читатель сам должен решать, принять эти предложения за истинные высказывания или же следует понимать его как мнение, характерное для данного персонажа» [Яусс 1995, 82]. Автор не вполне объективен: устраняя проявления оценок и эмоций героя, заменяя слова героя своими, он неизбежно меняет высказывание, делая его более аналитичным.

Однако рассуждение Ауэрбаха открывает и определенную проблему. Оно построено на убеждении, что Эмма не могла бы так выразиться, поскольку «у нее не достаёт остроты и холодной трезвости самоанализа», и Флобер со своим зрелым языком приходит ей на помощь. При желании это положение можно оспорить, вспомнив, что Эмма получила образование в монастыре, что она с детства пристрастилась к чтению романов (что и стало отчасти причиной всех ее несчастий), и потому несколько напыщенное и книжное выражение «вся горечь жизни» как нельзя лучше передает если не ее устную речь, то ее представление о художественно выразительном описании трагической жизненной ситуации. (Бахтин в отрывке «Флобер» напоминал о распространенном во Франции понятии «боваризм» – «замене собственной жизни запойным чтением романов или мечтами по романному образцу» [Бахтин 1997, 301].) В момент душевного подъема Эмма вполне способна изъясняться по-книжному и романтически приподнято, в духе литературы 1830-х гг., когда и происходит действие романа. (Ср. подобные речи Эммы в момент, когда она убеждает Родольфа бежать и рисует заманчивые картины будущего: «Раз я с тобой, то ни пустыни, ни пропасти, ни океаны мне уже не страшны. Я так рисую себе нашу совместную жизнь: это – объятие, которое день ото дня будет все теснее и крепче! Нас ничто не смутит – ни препятствия, ни заботы!») и т.д. [Флобер 1983, 201–202].)

Заметим, что Чудаков, обращаясь к третьей чеховской повествовательной манере, приводит примеры передачи речей героев заведомо далеко отстоящих от авторского кругозора в эмоциональном, интеллектуальном и речевом отношении. Лучше всего показать, что повествователь передает своим словом общую позицию героя, получается на примере рассказа «Белолобый», где сохраняется точка зрения волчихи, но присутствуют явно человеческие слова и оценки. Почти столь же убедителен пример из рассказа «Убийство», где пропасть между словом и сознанием автора и темного героя-сектанта Якова Терехова почти столь же велика. Однако уже пример из «Анны на шее» вызывает сомнения: «...был еще десяток сил помельче, и между ними учителя гимназии с бритыми усами, строгие, немолчаливые, и, наконец, Модест Алексеич, человек с правилами, который даже лицом походил на директора» [Чехов 1974–1983, IX, 166]. Действительно, сравнение Модеста Алексеича с директором гимназии далеко и от прямой речи Анны, и от прямой речи вообще. Однако расхождение с устной речью – как и в случае «горечи жизни» Эммы Бовари – еще не говорит, что интеллигентная и образованная героиня не могла бы так написать подруге или даже в определенной ситуации – допустим, во взволнованном

монологе – сказать это вслух. (Ср. с этим известные «перебои» в речеведении чеховских драматических персонажей (например, в «Трех сестрах»), когда бытовая речь сменяется почти что мелодекламацией.)

Заметим, что именно поздние рассказы с интеллигентными героями стали, наряду с четырьмя великими пьесами, «визитной карточкой» Чехова в мировой литературе. Все они написаны в «третьей манере» и отделить в передаче их слов речевую манеру повествователя от речевой манеры героя возможно далеко не всегда.

Однако новаторство Чехова-повествователя в сравнении с Флобером представляется безусловным в другом отношении. Как известно, и сам французский классик, и его исследователи всячески подчеркивали объективность, безоценочность и безличность повествующей инстанции. Тот же Ауэрбах писал: «Он не высказывает своих мнений о происходящем, о персонажах, а если персонажи высказываются сами, то никогда не бывает так, чтобы автор отождествлял себя с ними или хотел, чтобы отождествил себя с ними читатель. Мы слышим голос автора, – но он не сообщает нам свое мнение, не комментирует события» [Ауэрбах 1976, 479]. Все это очень похоже на Чехова – однако только на Чехова второго периода, объективной манеры 1888–1894 гг. по классификации Чудакова.

Поздний Чехов в этом отношении выступает действительно в «манере доселе неизвестной», сочетая «пересказанное слово» героев с прямыми оценками повествователя, например в той же «Анне на шее»: «Сходились во время карт жены чиновников, некрасивые, безвкусно наряженные, грубые, как кухарки, и в квартире начинались сплетни, такие же некрасивые и безвкусные, как сами чиновницы» [Чехов 1974–1983, IX, 165]. Правда, и здесь (в отличие от рассказов с далекими от автора героями), как мы видим, многое зависит от нашей весьма субъективной уверенности в том, что Анна ни за что не могла бы так сказать или написать. Если же в этом усомниться, то повествование в рассказе придется отнести к системе, которую – как бы это ни было обидно для чеховедов – следовало бы называть «флюберовской», а не чеховской.

Приведенных примеров, я думаю, достаточно для того, чтобы пояснить сложность и важность проблемы происхождения третьей манеры повествования у Чехова. Решить ее – а вместе с тем и ответить на вопрос, действительно ли Чехов открыл нечто небывалое в мировой литературе или только перенес на русскую почву флюберовские находки – можно только путем фронтального сопоставления романа «Мадам Бовари» с поздними произведениями нашего классика – прекрасная тема для кандидатской диссертации (вряд ли такую работу будет интересно читать, но она ответит на действительно важный историко-литературный вопрос). Особую интертекстуальную пикантность ситуации придает то обстоятельство, что у нас нет прямых доказательств того, что Чехов читал Флюбера. (В произведениях и письмах писателя, а также в воспоминаниях о нем нет прямых указаний на факт прочтения, ни разу не упоминаются персонажи Флюбера. По воспоминаниям Т.Л. Щепкиной-Куперник, однажды известный адво-

кат князь А.И. Урусов (прототип Лысевича в «Бабьем царстве», ср. отзыв о нем Чехова: «...упитанный, богатый, умеющий увлекаться Флюбером...») [Чехов 1974–1983, П4, 313]), давая автограф, написал под своим портретом по-французски «Читайте Флюбера!», что явилось предметом шуток Чехова [Чехов 1974–1983, VIII, 498]; однако последовал ли он совету Урусова, мы не знаем. В январе 1891 г. Чехов получил от Бибикова, среди прочего, книгу «Три портрета. Стендаль – Флюбер – Бодлэр» (СПб., 1890)).

Другой важный для сопоставительного анализа вопрос – это проблема «случайной детали». Как показали уже почти пятьдесят лет критики концепции Чудакова – это именно проблема, служащая своего рода «вечным двигателем» интерпретаций. На протяжении всего этого времени ученые, занимавшиеся чеховской поэтикой, отдавали ритуальные поклоны концепции Чудакова – и тут же принимались доказывать, что в данном конкретном случае деталь совсем не случайна.

Сам Чудаков обычно определял случайную деталь как ту, что не имеет прямой связи «с чертой характера, содержанием эпизода, развитием действия» [Чудаков 2016, 157]. Однако, как мне кажется, впечатление случайности и неотобранности может создаваться и за счет другого эффекта, описанного Чудаковым в статье о вещном мире Пушкина – за счет неравномасштабности деталей. Напомню, как определял ее ученый: «Явление, картина или предмет могут быть изображены двумя противоположными способами: 1) в общем и 2) через одну репрезентативную подробность» [Чудаков 1992, 15].

Многие детали, которые можно посчитать случайными и у Чехова, и у Флюбера, оказываются слишком неравномасштабными (обычно – слишком мелкими) по отношению к своему окружению.

Прочтем небольшой отрывок из начала второй части романа «Госпожа Бовари». Это портрет третьестепенного персонажа, олицетворяющего провинциальную тупость и скуку – бывшего жандарма, а ныне сборщика налогов Бинэ: «Он носил черный суконный жилет, волосяной галстук, серые штаны и во всякое время года ходил в старательно начищенных сапогах с одинаковыми утолщениями над выпиравшими большими пальцами» [Флюбер 1983, 94; курсив мой. – А.С.].

Последняя деталь, данная чрезвычайно крупным планом, не может не напомнить аналогичные мелкие детали в описаниях одежды, внешности и привычек героев Чехова. Заметим, что, как и у Флюбера, фирменными чеховскими случайными деталями были некие «добавки в конце» – их можно даже назвать «довесками». Характерное и «существенное» в целом описание доवेशивается явно лишней деталью – слишком мелкой для описания, слишком «подробной» и именно потому производящей впечатление случайности. Так происходит, например, в приводимом Чудаковым описании чтения и пьянства доктора Рагина: «Около книги всегда стоит графинчик с водкой и лежит соленый огурец или моченое яблоко *прямо на сукне, без тарелки*» [Чехов 1974–1983, VIII, 87] (выделено А.П. Чудаковым [Чудаков 2016, 154]).

Чудаков писал: «Ведь только при сугубо умозрительном подходе может показаться, что эта деталь призвана символизировать некую черту личности героя – его неряшливость, например. Дело не в том даже, что черта эта не подтверждается в дальнейшем, а в том, что эта деталь очевидно *перерастает* узко характерологические цели, что она является из некоей другой сферы и преследует цели иные, несоотносимые с теми, которыми “заряжены” остальные детали» [Чудаков 2016, 154]. Чудаков замечает и то, что такую деталь Чехов «часто помещает в конце фразы, “увенчивая” ею весь эпизод» [Чудаков 2016, 157].

Действительно, случайность рождается не столько из-за невозможности соотнести деталь с целым (почти 50-летний опыт критики Чудакова чеховедами показывает, что нет такой подробности, которую они не смогли бы вписать в целое), а в том, что можно вслед за М. Риффатерром назвать «аграмматичностью» (под этим словом ученый понимал отклонение от норм грамматики и / или лексики, противоречивые детали, стилистические сломы, немотивированные продолжения, несогласующиеся части, любые нарушения логики; именно они и являются, с его точки зрения, «знаком литературности» [Riffaterre 1978, 139]) – или, в цитате из Чудакова, «несоотносимостью» с контекстом. Грубо говоря, деталь «торчит» из текста, как симметричные выпуклости на больших пальцах, которые Флобер неоправданно крупным планом демонстрирует на сапогах своего третьестепенного персонажа.

Можно, конечно, вслед за Роланом Бартом, назвать такие подробности не имеющими коррелятов «индексами» (в терминологии Чудакова речь идет о деталях, которые «не мотивированы характером персонажа и фабулой вещи» [Чудаков 2016, 157]) и объявить, что они создают «референциальную иллюзию» и «говорят в конечном счете только одно: *мы – реальность*; они означают “реальность” как общую категорию, а не особенные ее проявления» [Барт 1989, 399]; или, как любил повторять А.П. Чудаков, определить такие детали как попытку запечатлеть «особость всякого человека в преходящих, мимолетных внешних и внутренних состояниях, присутствующих только этому человеку сейчас и в *таком виде* не повторяемых ни в ком другом» [Чудаков 2016, 615].

Однако при этом, как и в случае персонального повествования, нужно, во-первых, поставить вопрос о приоритетах открытия этого приема реалистического письма, а во-вторых, попытаться показать сходства и различия Чехова и Флобера.

Эти сходства и различия весьма многочисленны. Остановлюсь в заключение еще на одном приеме (тем более что пример взят из любимого рассказа А.П. Чудакова)

Как уже было сказано, свидетельств о чтении Чеховым «Госпожи Бовари» не существует. Аргументы в пользу того, что он «мог прочитать» знаменитый роман, основываются в большей степени на славе Флобера, на близости проблематики романа к чеховскому творчеству и на легкости доступности русского перевода (два отдельных издания 1858 и 1881 гг.).

Однако если исходить из возможностей прямого интертекстуального влияния – почти заимствования, – то можно указать на необыкновенное сходство рассказа Чехова «Полинька» (1886) и знаменитой сцены съезда земледельцев Нижней Сены в Ионвиле из восьмой главы второй части «Госпожи Бовари».

В обоих случаях используется один и тот же прием: решающее любовное объяснение главных героев чередуется и прерывается совершенно посторонними, низко-материальными и принадлежащими совершенно иному речевому жанру речами.

У Флобера объяснение Эммы и Родольфа дается на фоне вручения призов сельским хозяевам:

- «Он взял ее руку; она не отняла.
- За разведение ценных культур... – выкрикнул председатель.
- Вот, например, когда я к вам заходил...
- ...господину Бизе из Кенкампуа...
- ...думал ли я, что сегодня буду с вами?
- ...семьдесят франков!
- Несколько раз я порывался уйти и все-таки пошел за вами, остался.
- За удобрение навозом...
- И теперь уже останусь и на вечер, и на завтра, и на остальное время, на всю жизнь!
- ...господину Карону из Аргейля — золотая медаль!
- Я впервые сталкиваюсь с таким неотразимым очарованием...
- Господину Бену из Живри-Сен-Мартен...
- ...и память о вас я сохраню навеки.
- ...за барана-мериноса...
- А вы меня забудете, я пройду мимо вас, словно тень.
- Господину Бело из Нотр-Дам...
- Но нет, что-то от меня должно же остаться в ваших помыслах, в вашей жизни?
- За породу свиней приз делится *ex aequo* между господами Леэрисе и Кюлембуром: шестьдесят франков!» [Флобер 1983, 157].

У Чехова модистка Полинька во время расставания и последнего объяснения с возлюбленным – приказчиком Николаем Тимофеевичем – не может сдержать слез, и герой отвлекает внимание ее и окружающих объяснениями различий между видами кружев:

- «– ...Утрите глаза, вот и все. Я... я ничего не желаю...
- В это время к пирамиде из коробок подходит высокий тощий приказчик и говорит своей покупательнице:
- Не угодно ли, прекрасный эластик для подвязок, не останавливающий крови, признанный медициной...
- Николай Тимофеич загоразивает Полиньку и, стараясь скрыть ее и свое вол-

нение, морщит лицо в улыбку и громко говорит:

– Есть два сорта кружев, сударыня! Бумажные и шелковые! Ориенталь, британские, валенсьен, кроше, торшон – это бумажные-с, а рококо, сутажет, камбре – это шелковые... Ради бога, утрите слезы! Сюда идут!

И, видя, что слезы все еще текут, он продолжает еще громче:

– Испанские, рококо, сутажет, камбре... Чулки фильдекосовые, бумажные, шелковые...» [Чехов 1974–1983, VI, 56–57].

(Шире эта тема касается «прерванного (риторического) полета» у Чехова, в том числе в драматургии: когда доктору Астрову после слов «...душа моя наполняется гордостью, и я...» подают рюмку водки [Чехов 1974–1983, XII, 73] или когда слова Ольги «...захотелось на родину страстно» прерываются репликой Чебутыкина «Черта с два!» [Чехов 1974–1983, XIII, 120]).

Сравнение двух разительно похожих фрагментов говорит о разнице двух поэтик – и оказывается не в пользу французского классика. Флоберовский текст на фоне чеховского выглядит грубым, написанным словно не пером, а поленом, как сказал бы Горький. У Флобера изобретенный один раз прием повторяется многократно – и в рамках одного эпизода, как в данном случае, и в рамках целого романа. Приемы, призванные показать неотобранное разнообразие бытия, в силу этой авторской настойчивости, доходящей до назойливости, оборачиваются своей противоположностью и становятся признаком «сделанности» вещи. В отличие от этого у Чехова – благодаря и свойственному ему во всем чувству меры, и самой краткости его рассказов – тот «кусочек жизни», который так ценил в его произведениях А.П. Чудаков, выглядит безупречно правдивым и не теряющим своих связей: «У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был “вырезан” из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохранены, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет “концов” – он непрерывен» [Чудаков 2016: 242].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976.
2. Аюпов И.С. Лермонтов – Флобер – Чехов (о творческих связях и параллелях) // Система непрерывного образования: школа – педучилище – вуз. Уфа: Башкирский государственный педагогический университет, 2005. С. 137–141.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
4. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997.
5. Гладков А.К. Мейерхольд: в 2 т. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1990.
6. Елизарова М.Е. Флобер и Чехов (к проблеме эстетики в реализме 2-й половины XIX в. в России и на Западе) // Ученые записки Московского государ-

ственного педагогического института им. В.И. Ленина. 1946. Т. XXXII. Вып. VI. С. 55–71.

7. Золотоносов М.Н. Другой Чехов: по ту сторону принципа женофобии. М.: Ладомир, 2007.

8. Кибальник С.А. Рассказ «Попрыгунья» как криптопародия (Чехов и Флобер) // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 320–330.

9. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 431–480.

10. Назиров Р. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 48–56.

11. Разумова Н.Е. Чехов и Флобер: («Простая душа» и «Душечка» в свете сопоставления художественных систем) // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск: Издательство Томского университета, 1997. С. 125–143.

12. Флобер Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983.

13. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

14. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова. СПб.: Азбука, 2016.

15. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992.

16. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

17. Bagin A. Traja majstri: (Gustave Flaubert, Anton Pavlovič Čechov, Thomas Mann). Bratislava: Smena, 1982.

18. Riffaterre M. Semiotics of Poetry. Bloomington; London: Indiana University Press, 1978.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Elizarova M.E. Flober i Chekhov (k probleme estetiki v realizme 2-y poloviny 19 v. v Rossii i na Zapade) [Flaubert and Chekhov (Towards the Issue of Esthetics in Realism of the 2nd Half of the 19th Century in Russia)]. *Uchenyye zapiski Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta im. V.I. Lenina*, 1946, vol. 32, issue 6, pp. 55–71. (In Russian).

2. Jauß H.R. Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya [The History of Literature as a Provocation of Literary Studies]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1995, no. 12. pp. 34–84. (Translated from German into Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Ayupov I.S. Lermontov – Flober – Chekhov (o tvorcheskikh svyazyakh i paralelyakh) [Lermontov – Flaubert – Chekhov (On Creative Links and Parallels)]. *Sistema nepreryvnogo obrazovaniya: shkola – peduchilishche – vuz* [Continuing Education System: School – Teacher Training College – University]. Ufa, Bashkir State Pedagogical

University Publ., 2005, pp. 137–141. (In Russian).

4. Kibal'nik S.A. Rasskaz "Poprygun'ya" kak kriptoparodiya (Chekhov i Flober) [Chekhov's "The Grasshopper" Short Story as a Crypto-parody (Chekhov and Flaubert)]. *Chekhoviana. Chekhov: vzglyad iz 19 veka* [Chekhoviana. Chekhov: The 19th Century View]. Moscow, Nauka Publ., 2011, pp. 320–330. (In Russian).

5. Mann Yu.V. Avtor i povestvovaniye [Author and Narration]. *Istoricheskaya poetika. Literaturnyye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics. The Literary Periods and the Types of Literary Cognition]. Moscow, Naslediye Publ., 1994, pp. 431–480. (In Russian).

6. Nazirov R. Parodii Chekhova i frantsuzskaya literatura [Chekhov's Parodies and French Literature]. *Chekhoviana. Chekhov i Frantsiya* [Chekhoviana. Chekhov and France]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 48–56. (In Russian).

7. Razumova N.E. Chekhov i Flober: ("Prostaya dusha" i "Dushechka" v svete sopostavleniya khudozhestvennykh sistem) [Chekhov and Flaubert ("Un Cœur simple" ("A Simple Heart") and "The Darling")]. *Problemy metoda i zhanra* [The issues of Method and Genre]. Vol. 19. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1997, pp. 125–143. (In Russian).

(Monographs)

8. Auerbach E. *Mimesis* [Mimesis]. Moscow, Progress Publ., 1976. (Translated from German into Russian).

9. Bagin A. *Traya majstri: (Gustav Flaubert, Anton Pavlovich Chekhov, Tomas Mann)* [Gustave Flaubert, Anton Pavlovich Chekhov, Thomas Mann]. Bratislava, Sme-na, 1982. (In Slovak).

10. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. *Raboty 1940-kh – nachala 1960-kh godov* [The Works of the 1940s – Early 1960s]. Moscow, Russkiye slovari Publ., Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 1997. (In Russian).

11. Bart R. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. (Translated from French into Russian).

12. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova. Mir Chekhova* [Chekhov's Poetics. Chekhov's World]. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2016. (In Russian).

13. Chudakov A.P. *Slovo – veshch' – mir. Ot Pushkina do Tolstogo* [Word – Thing – World. From Pushkin to Tolstoy]. Moscow, Sovremennyy pisatel' Publ., 1992. (In Russian).

14. Gladkov A. *Meierkhold*: in 2 vols. Moscow, Union of Theater Workers of the RSFSR Publ., 1990. (In Russian).

15. Riffaterre M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, London, Indiana University Press, 1978. (In English).

16. Zolotonosov M.N. *Drugoy Chekhov: po tu storonu printsipa zhenofobii* [Another Chekhov: On the Other Side of the Misogyny Principle]. Moscow, Lodomir Publ., 2007. (In Russian).

Степанов Андрей Дмитриевич, Санкт-Петербургский государственный университет.

Доктор филологических наук, PhD, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета. Научные интересы: русский реализм XIX в., современная русская литература, литературные теории, художественный перевод.

E-mail: a.d.stepanov@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0003-0798-4914x

Andrei D. Stepanov, Saint Petersburg State University.

Doctor of Philology, PhD, Professor at the Department of the History of Russian Literature at the Philological Faculty. Research interests: Russian Realism of the 19th century, contemporary Russian literature, literary theories, literary translation.

E-mail: a.d.stepanov@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0003-0798-4914x

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00022

М. Лукашевич (Варшава, Польша)

**РОЛЬ ПРОПОВЕДИ В КОНСТРУИРОВАНИИ
ОБРАЗА СВЯЩЕННИКА:
русская литература второй половины XIX в.
и ее английский контекст**

Аннотация. В статье рассматривается значение проповеди в произведениях XIX в., посвященных жизни духовенства. В центре внимания находится русская литература, однако представлены также функции проповеди в так называемых «клерикальных романах» викторианских писателей, которые переводились на русский язык и публиковались в популярных «толстых журналах» как раз в период возникновения церковной проблематики в русской прозе. В это время в связи с церковными реформами в светской и духовной прессе появлялись публикации, затрагивающие вопросы пастырского служения духовенства и призывающие, в частности, к проповеднической активности и наставничеству. Подчеркивание значения священника как учителя и проповедника отразилось и в беллетристике из жизни духовенства, в рамках которой можно выделить четыре варианта трактовки проповеди. Самым частотным является отсутствие упоминаний о проповеди и вообще о каком-либо пастырском служении священника, что связано с преобладанием обличительного изображения клира в русской литературе второй половины XIX в. Кроме того, в ряде произведений произнесение проповеди представлено как формальное действие и пустое риторическое упражнение, не имеющее отношения к реальным потребностям верующих. Даже в случае изображения «добрых пастырей» проповедь может занимать второстепенное место, когда она оказывается отодвинутой на второй план и менее значимой, чем медицинская и социальная помощь прихожанам. Наконец, четвертую группу составляют те произведения, в которых словесное церковное наставление становится центром пастырского служения священника и смыслом его призвания. Самым ярким примером является здесь хроника Николая Лескова «Соборяне».

Ключевые слова: проповедь; Николай Лесков; образ священника в литературе; «добрый пастырь».

M. Łukaszewicz (Warsaw, Poland)

**The Role of the Sermon in Creating Priest's Character: Russian
Literature of the Second Half of the Nineteenth Century
and its English Context**

Abstract. The article discusses the importance of sermon in the literary works of the 19th century, depicting the life of the clergy. It focuses on the Russian literature but also presents the functions of sermon in so-called “clerical novels” of Victorian writers, which were translated into Russian and printed in popular “thick journals” just in the

period when church problems started to be discussed in Russian prose. At that time, in connection with church reforms, the secular and ecclesiastic press published numerous articles, addressing the issues of pastoral ministry of the clergy, in particular – their vocation for preaching and mentoring. Emphasizing the significance of the priest as a teacher and preacher was reflected in fiction about the life of the Orthodox clergy, which offers four options of presenting and comprehending sermon. The most common one is the lack of mentioning preaching and generally any kind of priest's pastoral ministry, which is due to the domination of the critical portraying of the clergy in the Russian 19th-century literature. Secondly, in a number of literary works the sermon is presented as a mere formality and a rhetorical exercise that is not related to the real needs of believers. Moreover, even in case when a “good shepherd” is depicted, sermon may still be treated as old-fashioned and less significant than medical and social assistance to parishioners. Finally, the fourth group includes those literary works in which preaching becomes the center of the pastoral ministry of the priest and the core of his vocation. The most striking example is Nikolai Leskov's chronicle “The Cathedral Clergy”.

Key word: sermon; Nikolai Leskov; priest in literature; “good shepherd”.

Проповедь, зародившийся в глубокой древности дидактический жанр ораторской прозы, является одним из важнейших средств религиозного наставления и поучения, инструментом речевого воздействия на воспринимающих его слушателей или читателей [Słownik rodzajów... 2006, 456; Гладкова 2001, 822]. Расцвет жанра приходится на Средние века, когда составлялись специальные указания и советы относительно ее композиции и стилистики; затем она приобретает ключевое значение в протестантизме и протестантских обществах, где в XVII–XIX вв. наступает ее новый «золотой век», в особенности в Великобритании. Проповедь была здесь неразрывно связана с публичной сферой и формировала не только религиозные воззрения, но и в определенной мере влияла на политику, идентичность национальных и общественных групп, а также литературу [The Oxford Handbook of the British Sermon 2012, xiii–xiv, 3]. Например, Кирсти Блэр указывает на переплетение проповеднического и поэтического начал в творчестве английских поэтов-священников, таких как Джордж Херберт, Джон Донн, Джон Кибл, Джерард Мэнли Хопкинс и др. [Blair 2012, 565–578], а Стефен Прикетт отмечает значение интереса к готике не только для архитектуры, искусства и литературы, но и для проповеди [Prickett 2012, 579–593].

Несмотря на отмеченную здесь связь между проповедью и художественной литературой, этот вопрос редко оказывается в центре внимания исследователей, особенно в отношении литературы Нового времени. Если церковное ораторство эпохи Средних веков и Просвещения является предметом интереса литературоведов, прежде всего как самостоятельный жанр или в контексте религиозной жизни эпохи [напр., Еремин 1962; Левшун 1992; The Sermon 2000; Кислова 2014], то проповедь XIX и XX вв. изучается почти исключительно в рамках лингвистики и гомилетики, с точки зрения стилистики и пастырского богословия. Немногочисленные рабо-

ты, посвященные взаимодействию между проповедью и художественной литературой, разрабатывают эту проблематику в основном на материале западноевропейской и американской литературы [напр., Mountford 2003; Wagner 2010], в то время как русская остается в этом отношении практически совершенно не изученной. Исключением являются работы Т. Волковой, Н. Тяпугиной и И. Гнусовой, в которых рассматривается функция проповеди как жанра в творчестве Л. Толстого [Волкова 2000] и Ф. Достоевского [Тяпугина 2004], а также, что наиболее актуально для нашей темы, ее значение для конструирования образа героя [Гнусова 2014]. Исследовательница сопоставляет в статье фигуры проповедников (как духовных лиц, так и мирян) в творчестве Джордж Элиот («Сцены из клерикальной жизни», «Адам Бид» и «Феликс Холт, радикал») и Л. Толстого (роман «Воскресение»), отмечая в образе князя Дмитрия Нехлюдова ряд черт, восходящих к традициям английской писательницы: убеждение в необходимости осознать факт существования социального зла, стремление к улучшению жизни простых людей, сострадание и всепрощающая любовь, воплощение в собственной жизни проповедуемых идеалов [Гнусова 2014, 405–408, 410–412].

Английская литературная традиция и, в частности, возникшая в XIX в. жанровая разновидность «клерикального романа» (clerical novel) была значимой не только для Толстого, но и для многих других русских писателей того времени, в т.ч. авторов появляющихся в 1860-е гг. художественных произведений о жизни духовенства. Именно в этот период в популярных «толстых журналах» («Русском вестнике», «Современнике», «Библиотеке для чтения» и т.п.) печатались произведения Джордж Элиот («Адам Бид», «Сцены из клерикальной жизни» и др.) и Энтони Троллопа («Фремлейский приход», «Бульгамптонский викарий», некоторые романы из цикла «Барсетширские хроники»). Как подчеркивает И. Гнусова, переводы английских романов выходили в России почти сразу после их публикации на родине и привлекали внимание многих русских писателей, в частности, И. Тургенева, Н. Лескова, Н. Чернышевского [Гнусова 2018, 9; 12]. Кроме того, следует отметить интерес церковной печати к англиканской церкви и быту ее духовенства, в том числе к его изображению в художественных произведениях [Чумакова, Стецкевич, Стецкевич 2019]. По этой причине в нашей статье мы привлекаем для сопоставления именно английскую литературу как вполне возможный источник некоторых образов, мотивов и инспираций для русских писателей.

Традиция английского «клерикального романа» берет свое начало в сентиментально-мелодраматическом произведении О. Голдсмита «Векфильдский священник» (1766; на русском языке был издан в Петербурге в 1846 г. в переводе Я. Герда), в котором проповедям главного героя, пастора Чарльза Примроза, отведены отдельные главы, призванные охарактеризовать жизненные позиции и христианские убеждения героя, его пасторское служение. В них эксплицитно представлено мировоззрение священника, его вера в Провидение и доверие к Богу, однако нельзя не от-

метить и авторскую иронию не только по отношению к наивности героя, но и к содержанию его наставлений. Лучшим доказательством этого является противоречие между последней проповедью Примроза, в которой он провозглашает отсутствие земной награды за добродетельную жизнь, и финалом самого романа, заканчивающегося благополучным поворотом в жизни семьи и ее процветанием [Fischer 1984, 3–4; Müller 2009, 337–344].

В произведении Голдсмита ироническая дистанция автора является следствием отказа от свойственной проповеди моноличности и авторитетности в пользу характерной для романа множественности голосов. Эта тенденция становится еще более заметной в викторианском клерикальном романе, в котором проповеди почти никогда не приводятся целиком и где они включены в многоголосый дискурс всего произведения. Таким образом, если проповедник (или даже автор) задумывает свою речь как выражение Божьей воли и непреложной Божественной истины, контекст, в который она помещена, меняет или модифицирует ее смысл [Gill 2012, 596]. В итоге проповедь часто приобретает в пространстве романа дополнительные функции, оказываясь прежде всего одним из средств характеристики персонажа.

Так, в повести «Невзгоды преподобного Амоса Бартона» из цикла «Сцены клерикальной жизни» Джордж Элиот, которая в русском переводе была опубликована в 1860 г. в журнале «Русский вестник» под заглавием «Амос Бартон», главный герой представлен как ревностный священнослужитель, стремящийся охватить пастырским попечением весь подлежащий ему приход, в особенности проживающих в нем бедных и простых людей. Однако, несмотря на его усердие (он каждое воскресенье произносит несколько проповедей в церкви и, кроме того, проповедует в приюте), речи Бартона не способны произвести нужное действие, потому что он «не был одарен ни гибким воображением, ни ловким языком» [Элиот 1860, 455] и не умел найти доступные для слушателей слова и образы. Кроме того, его вовлеченность в проповедь среди простых и бедных людей вызывает недовольство более знаменитых и образованных прихожан, которые считают эти речи слишком хаотичными. В итоге проповедническая деятельность героя становится одним из аспектов его характеристики как симпатичного и заслуживающего сочувствия бедного неудачника, заданной уже английским заглавием повести («The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton»).

Проповедь может также являться способом самоутверждения персонажа и выражением его власти над слушателями, которые вынуждены ему внимать, лишены возможности ответить или не согласиться, даже если проповедник явно противоречит истине. Последнее изобличает его как ограниченного, но при этом самоуверенного человека, убежденного в своей правоте в силу занимаемой церковной должности. Примеры такого изображения проповедников можно встретить, напр., в романах Э. Троллопа «Барчестерские башни», Ч. Диккенса «Холодный дом», Джордж Элиот «Адам Бид».

Кроме того, с помощью проповеди викторианские писатели подчер-

квивают лицемерие персонажей, расхождение между их словами и поступками, как, напр., в романе «Джен Эйр» Ш. Бронте, где священник Броклхерст, попечитель Ловудской школы для девочек-сирот, провозглашающий необходимость умерщвления плоти и воздержания, сам со своей семьей живет в роскоши. В автобиографическом романе В. Хейл-Уайта «Автобиография Марка Резерфорда» подчеркивается повторяемость и однотипность всех проповедей, построенных по одинаковому образцу и потому имеющих мало общего с реальной жизнью и проблемами людей в меняющемся мире.

Наконец, необходимо подчеркнуть, что в викторианских клерикальных романах можно найти и ряд образов успешных проповедников – «добрых пастырей». Так, в уже упомянутой повести Элиот «Невзгоды преподобного Амоса Бартона» упоминается его коллега Мартин Кливс, любимый своими прихожанами, в частности, за понятные проповеди и название вещей своими именами; в «Исповеди Дженет» ее главный герой Эдгар Триан постоянно проповедует среди простых людей и, в отличие от Амоса Бартона, находит среди них отклик; а в романе «Адам Бид» таким персонажем является молодая методистка Дина Моррис, чья речь оказывает сильное воздействие на слушателей и приводится в произведении в полном объеме, как и слово Триана, обращенное к кающейся Дженет. Как подчеркивает И. Гнусова, изображенные Элиот успешные проповедники обычно принадлежат не к традиционной англиканской церкви, а к более радикальным протестантским конфессиям (так называемым «диссентерам» или «нон-конформистам»), и «почти всегда находятся за гранью нормального, привычного для изображаемого социума, их подвижнический труд вызывает осуждение, недовольство или даже открытый протест» [Гнусова 2018, 16–17]. К перечисленному ряду проповедников из романов Элиот можно добавить и героя «Джейн Эйр» Ш. Бронте, Сент-Джона Риверса, чье слово в мортонской церкви произвело на главную героиню сильное впечатление, раскрывая незаурядный ум, силу веры и ораторские способности молодого священника, но и оставляя ощущение «отравленных горечью глубин <...> неутоленных желаний и беспокойных стремлений» [Бронте 2019, 356]. Тем самым проповедь Сент-Джона выявляет скрытые в его душе амбиции, честолюбие и склонность к деспотизму, с которыми затем придется напрямую столкнуться главной героине.

Обратимся сейчас к русской традиции, в которой проповедничество оказалось к середине XIX в. в кризисном состоянии. После относящегося к XII столетию периода расцвета, церковное красноречие постепенно приходит в упадок, несмотря на предпринятые в начале XVIII в. попытки его возрождения [Кислова 2014, 177]. Важно также отметить, что проповедничеством и духовным наставлением до XVII–XVIII вв. занимались прежде всего монахи и архиереи, как более образованные, в приходской же практике оно оставалось на втором плане, уступая место совершению таинств и треб [Бернштам 2007, 96]. Лишь в 1860-е гг. начинается оживление проповеди и рост ее значения в среде приходского клира. Как указы-

вает американский историк Дж. Хедда, в это время проповедь начала восприниматься как важный способ религиозного воспитания верующих и потому одна из основных задач духовенства. В связи с этим в прессе появлялись многочисленные публикации, посвященные форме и тематике проповедей, в частности, соотношению догматического и нравоучительного элементов, а также допустимости затрагивать в проповедях современные общественные проблемы. Подчеркивалась необходимость предоставить духовенству свободу в этой сфере, широко обсуждались и внелитургические формы духовного наставничества, такие как устройство при храмах духовных бесед и воскресных школ [Hedda 2011, 58–63].

Такое состояние дел не могло не отразиться и в литературных текстах. Именно тогда, как мы отметили выше, в русской литературе начинают появляться произведения из жизни духовенства. В 1857 г. был опубликован роман «Баритон» Н. Хвоцинской (под псевдонимом В. Крестовский), в 1861 г. – «Дневник семинариста» И. Никитина; в 1862 г. священник оказался главным героем дебютного рассказа Н. Лескова «Погасшее дело». К концу 1860-х гг. можно насчитать не меньше десяти произведений из жизни духовенства, и эта тенденция сохраняется в последующие десятилетия. Авторами подобных текстов были в основном писатели второго и третьего рядов, нередко сами выходцы из духовного сословия, для их произведений характерна склонность к бытописанию, публицистичности, а также тесная соотнесенность с актуальными дискуссиями в прессе и общественными процессами. Как отметила С. Мельникова, произведения из жизни духовенства чаще всего строились по биографическому принципу и включали три центральные темы: детство в бурсе, семейные отношения и деятельность в приходе [Мельникова 2013, 107–108].

Одной из составляющих приходской пастырской активности могла быть – наряду с посещением больных, обучением детей, помощью нуждающимся и совершением богослужений и треб – проповедническая деятельность героя-священника. Рассмотрение свыше 20 текстов второй половины XIX в. позволяет выделить в них как минимум четыре варианта отношения к проповеди.

Самым частотным среди них является полное отсутствие упоминаний о произнесении проповедей, которое обычно сочетается с игнорированием в произведении пастырской деятельности духовных лиц и сосредоточением внимания повествователя исключительно на бытовом аспекте их жизни. Доминирование именно этого варианта обусловлено преобладанием обличительной тенденции в изображении духовенства в русской беллетристике второй половины XIX в. Священник представлен в таких произведениях либо как человек ограниченный, невежественный и грубый, озабоченный лишь материальными аспектами жизни, часто стремящийся к наживе и удобной жизни – либо как совершенно нищий и забытый жизненными обстоятельствами, а потому потерявший желание и способность к какой-либо пастырской деятельности. Первый вариант наиболее ярко, даже утрированно представлен в рассказе Ф. Решетникова «Никола Зна-

менский» (1867), второй можно встретить, напр., в повести М. Осокина «Ливанов» (1864).

Второй способ изображения проповедничества тоже относится к отрицательному направлению и заключается в его представлении как риторического упражнения, формальной обязанности, которой священник не придает особого значения, не заботится о ее уместности, связи с реалиями жизни или воздействии на прихожан. Очень часто проповедь упоминается в таких случаях иронически, а интенция повествователя является противоположной интенции самого проповедника. Напр., в повести Н. Благовещенского «На погосте» пожилой настоятель захолустного кладбищенского прихода, населенного невежественными мужиками, с пустым зданием сельской школы, «желая как-нибудь водворить в этом крае любовь к науке <...> ежегодно в храмовой праздник сказывает собравшимся прихожанам горячую проповедь “о пользе просвещения”, но мужики-невежи этой пользы никак понять не могут и потому просвещению не сочувствуют» [Благовещенский 1865, 67]. Механическая повторяемость и риторическое пустословие контрастируют здесь с полным бездействием священника и отсутствием каких-либо усилий по обучению и наставлению паствы.

В повести Г. Недетовского (публиковавшего под псевдонимом «О. Забытый») «Велено приискивать» произнесение проповеди становится для героя – недавно рукоположенного о. Андрея, личности очень посредственной и заурядной – средством самоутверждения: «Андрей Андреич после каждой проповеди сознавал себя героем дня, чувствовал себя особенно самодовольно и, ходя по комнате, горделиво приосанивался. Его мало занимала мысль о том, попал ли он в большое место слушателей, или нет <...> Он был доволен уже самым фактом своего ораторствования, – тем, что он “хватил проповедь и ничего... Кажется, здорово... Пускай же они...”» [Забытый 1877, 10, 458; курсив автора – М.Л.]. Эгоцентрическое и безосновательное довольство героя подчеркивается в произведении введением дополнительных перспектив – мнения крестьян, которым не нравятся тихий голос и слишком простая манера речи священника, и взгляда его молодой жены, любующейся чисто внешними аспектами проповедничества о. Андрея, его жестами и манерой речи. Окончательно компрометирует героя данная повествователем характеристика его состояния в первые месяцы священнического служения: «он <...> постоянно чувствовал себя как после сытного, питательного обеда» [Забытый 1877, 9, 63]. Герой изображен в произведении как лишенный нравственных принципов сибарит, для которого духовный сан и его атрибуты, в том числе произнесение проповедей, являются лишь способом продвижения по карьерной лестнице, о чем наглядно свидетельствует финал повести: после смерти жены о. Андрей поступает в духовную академию и принимает монашество, что открывает ему путь к архиерейству.

Серьезное отношение к проповеди, характерное для преданных своему служению «добрых пастырей», тоже представлено в художественных произведениях второй половины XIX в. по крайней мере двумя разными

способами. Так, положительный герой-священник может воспринимать ее как устаревший и малоэффективный метод общения с паствой, что приводит либо к разочарованию (как в романе Недетовского «Миражи» 1881 г.), либо к выбору других видов пастырской деятельности, таких как беседы «на житейской почве, при <...> обыденной обстановке» [Потапенко 1904, 102]. В повести «Озерской приход» Н. Бунакова (публиковавшего под псевдонимом «М. Федорович») ее главный герой, о. Александр Паникадилов, получает от отца, как самое дорогое сокровище, несколько черновых проповедей «в новом роде» [Федорович 1864, 1, 6], т.е. понятных и интересных для народа, которые тот набросал, готовясь к священническому служению (неосуществленному из-за интриги недоброжелательного семинарского начальства). Однако Паникадилов придает проповеди меньше значения, перечисляя ее среди других не самых интересных приходских обязанностей («служба, требы, проповеди, то да сё» [Федорович 1864, 2, 15]) и выше ценя медицинскую помощь крестьянам, личные беседы и обучение в школе.

Наконец, в ряде произведений проповедь представлена как ключевая, наиболее значимая форма пастырского служения. Напр., в повести С. Мундт «Тернистый путь» (опубликованной в 1883 г. под псевдонимом «С. Долгина»), главный герой, о. Павел Покровский, почти к каждому воскресенью готовит проповеди, затрагивающие наиболее важные проблемы крестьянской жизни, такие как пьянство, воровство или жестокое обращение с женами. В очерке С. Миловского (пользовавшегося творческим псевдонимом «С. Елеонский») «На поповом дворе» (1895) о. Петр своими на первый взгляд хаотичными, но прочувствованными проповедями сильно воздействует на крестьян, которые слушают его со слезами.

Особое внимание уделено проповедничеству в романе «Жизнь сельского священника» Ф. Ливанова (1877). Главный герой произведения, о. Александр Алмазов, изображен как образцовый священник молодого поколения. Сразу после приезда в село Быково, на место служения, он начинает активно действовать: учреждает школу, больницу, приют для нищих детей, а также, наряду с этой общественной деятельностью, обращается к своим прихожанам с длинными проповедями, которые в романе приводятся в полном объеме. Речи Алмазова касаются довольно отвлеченных проблем, таких как безнравственность современной европейской цивилизации, материализм и социализм, и т.п., и изобилуют сложными понятиями и синтаксическими конструкциями, хотя они адресованы простым крестьянам, напр.: «Народ возвращенный от помещичьей зависимости к свободе, общество, призываемое к самоуправлению в своих делах, к водворению среди себя гласности суда, совести и мира, – каков должен быть этот народ и это общество?» [Ливанов 1877, 68]. На такое несоответствие обратили внимание рецензенты книги Ливанова, Н. Лесков и о. А. Вадковский, подчеркивая неуместность подобных проповедей, слишком сложных для народного понимания, и вообще утопичность всей представленной в произведении картины действительности (Алмазов за три года добива-

ется полного преобразования мужиков из невежественных пьяниц в образцовых христиан). Это было обусловлено очень низким уровнем всего произведения, лишенного художественных достоинств, правдоподобия и способности достоверно изобразить персонажей. Кроме того, как указал Вадковский, проповеди Алмазова оказались плагиатом и были переписаны (с небольшими изменениями) из сборника слов и поучений еп. Иоанна (Соколова) [Вадковский 1878, 111–117]. Марионеточный герой Ливанова произносит чужие, механически скопированные речи, мало связанные с его другими поступками и характером, неуместные в обстоятельствах, в которых он находится, в общении с простыми крестьянами.

Совершенно иначе обстоит дело с хроникой «Соборяне» Н. Лескова (1872), где проповедь является основным проявлением пастырского служения о. Савелия Туберозова, сущностью его священнического призвания, и играет в произведении важную роль. Так, в «Демикотоновой книге», дневнике главного героя, позволяющем проникнуть в его душевные мысли, желания и стремления, проповеди посвящена уже вторая запись. В ней вкратце представлена вся сущность отношения Туберозова к проповеди как к живому слову, имеющему непосредственную связь с действительностью и призванному на нее воздействовать, а также его последствия для героя: «Проповедовал впервые в соборе после архиерейского служения. Темой проповеди избрал текст притчи о сыновьях вертоградяра. Один сказал: “Не пойду”, и пошел, а другой отвечал: “Пойду”, и не пошел. Свел сие к благим действиям и благим намерениям, позволяя себе некоторые намеки на служащих, присягающих и о присяге своей небрежущих, давая сим тонкие намеки чиновначалиям и властям. Говорил плавно и менее пышно, чем естественно. Владыка одобрили сию мою пробу пера. Однако же впоследствии его преосвященство призывал меня к себе и, одобряя мое слово вообще, в частности же указал, дабы в проповедях прямого отношения к жизни делать опасался, особливо же насчет чиновников, ибо от них-де чем дальше, тем и освященнее. Но за прошлое сказание не укорял и даже как бы одобрил» [Лесков 2012, 28–29].

Эта схема (проповедь, имеющая прямое отношение к действительности и духовно-общественным проблемам – отрицательная реакция власти) повторяется в романе еще дважды. Первый случай – это слово в праздник Преображения, когда Туберозов ставит собравшимся в церкви в пример Котина Пизонского, городского бедняка, приютившего и воспитывающего сироту. Результатом является недовольство и жалоба знатных прихожан, после чего следует вызов в консисторию и запрет произносить импровизированные проповеди, не прошедшие предварительной духовной цензуры. Для Туберозова такое предписание противоречит самой сущности проповеди как «живой речи, направляемой от души к душе» [Лесков 2012, 40], которая сродни пророческому вдохновению: «Я ощущаю порой нечто на меня сходящее, когда любимый дар мой ищет действия; мною тогда овладевает некое, позволю себе сказать, священное беспокойство; душа трепещет и горит, и слово падает из уст, как уголь горящий» [Лесков 2012, 40].

Поэтому он выбирает молчание и надолго перестает произносить проповеди, отказываясь от «риторических упражнений», в которых видит лишь формальность.

Второй случай – это слово, обличающее лицемерие и теплохладность жителей Старого города, подготовленное и произнесенное Туберозовым после его чудесного спасения от грозы. Оно тоже относится к конкретным проблемам действительности и содержит намеки на подневольное положение русской церкви и превращение религии в элемент государственной идеологии, что протопоп сурово порицает: «все эти молитвенники слуги лукавые и ленивые и молитва их не молитва, а наипаче есть торговля <...> осуждаю сию торговлю совестью, которую вижу пред собою во храме. Церкви противна сия наемничья молитва» [Лесков 2012, 208]. Произнесение этой проповеди становится поворотным моментом в судьбе Туберозова, за которым следует его арест и начало «жития».

Таким образом, в «Соборянах» мы имеем дело с живым словом-действием, которое определенным образом влияет на окружающий мир. Поэтому проповеди Туберозова можно назвать отблеском Божественного Логоса, посредством которого был создан мир. Как отмечает М. Кучерская, такое отношение к слову как способному повлиять на действительность и изменить ее было вообще характерно для многих произведений Лескова [Кучерская 2019]. Более того, оно глубоко укоренено в православной (и, шире, христианской) традиции, и поэтому мы не согласны с мнением Х. МакЛина, видевшего в таком акцентировании значения проповеди протестантскую трактовку призвания священника [McLean 1974, 135]. Принимая во внимание особенности периода 1860-х – 1870-х гг., о котором мы писали выше, мнение ученого кажется нам упрощенным.

Подводя итоги, подчеркнем важную роль проповеди в конструировании образа священника в русской литературе второй половины XIX в. Парадоксальным образом ее можно назвать даже более значимой, чем в английском клерикальном романе, т.к. наличие или отсутствие упоминаний о ней в повествовании является в большом числе случаев маркером качества пастырского служения священника. Это обусловлено разницей в подходе к проповеди в англиканской церкви – где она была обязательным, самым собой разумеющимся элементом каждого богослужения – и православной, где в XIX в. лишь начинает акцентироваться ее значение и ее наличие не столь очевидно. Поэтому отказ от проповеди или формальное к ней отношение в произведениях этого времени характеризуют священника как ленивого или необразованного «наемника», а активная проповедническая деятельность призвана подчеркнуть его качества как «добротного пастыря».

Отметим, однако, и некоторые сходства с викторианским романом, в первую очередь – в изображении проповеди не только как характерной черты «добротного пастыря», но и, в отдельных случаях, как средства самутверждения героя. Общей чертой является также наличие рефлексии над действительностью проповеди, ее связью как с личностью проповедника, так и с его деятельностью и реальными проблемами прихожан и их откли-

ком – или риторической отвлеченностью и поэтому отсутствием реакции слушателей. Как пишет Л. Джилл, такое акцентирование роли реципиента, изображение проповеди сквозь призму ее воздействия на героя, особенно заметное в английской литературе, отражает характерное для современности растущее значение «я» для порождения и конструирования смыслов, отказ от внешней и навсегда данной авторитетной истины в пользу ее личного, самостоятельного поиска (Gill 2012, 606). В русской литературе эта тенденция станет более заметной на рубеже XIX и XX вв., напр., в «Архиерее» А. Чехова или «Жизни Василия Фивейского» Л. Андреева, однако некоторые предвестники можно увидеть и в более ранней беллетристике из жизни духовенства, в том числе в способе изображения его проповеднической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштам Т.А. Приходская жизнь русской деревни: очерки по церковной этнографии. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.
2. Благовещенский Н.А. Перед рассветом: роман. Ч. I. На погосте // Русское слово. 1865. № 1. С. 39–74.
3. Бронте Ш. Джейн Эйр / пер. В. Станевич. М.: Эксмо, 2019.
4. Вадковский А.В. Жизнь сельского священника. Бытовая хроника из жизни сельского духовенства. Ф.В. Ливанова. Москва 1877 г. (критическая заметка) // Православный собеседник. 1878. № 1. С. 92–132.
5. Волкова Т.Н. Воскресение слова (функции жанра проповеди в последнем романе Л.Н. Толстого) // Критика и семиотика. 2000. № 1–2. С. 136–154.
6. Гладкова О.В. Проповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 822–823.
7. Гнусова И.Ф. Герой-проповедник в творчестве Л.Н. Толстого и Дж. Элиот // Проблемы исторической поэтики. 2014. Вып. 12: Евангельский текст в русской литературе XII–XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. С. 399–415.
8. Гнусова И.Ф. Репрезентация образа священнослужителя в русской и английской литературе XIX в. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2018.
9. Еремин И.П. Ораторское искусство Кирилла Туровского // Труды Отдела древнерусской литературы. 1962. Т. 18. С. 50–58.
10. Забытый О. Велено приискивать // Вестник Европы. 1877. № 9. С. 5–63.
11. Забытый О. Велено приискивать // Вестник Европы. 1877. № 10. С. 457–501.
12. Кислова Е.И. Sermons and Sermonizing in 18th-Century Russia: At Court and Beyond // Slověne. International Journal of Slavic Studies. 2014. № 2. P. 175–193.
13. Кучерская М.А. Word as a character in Nikolai Leskov's prose (a case study of "Unknown's Notes"). Paper presented at the BASEES Annual Conference. Cambridge, 2019, April. URL: <http://www.basees2019.org/abstracts/Kucherskaya.pdf> (дата обращения 02.02.2021).
14. Левшун Л.В. Проповедь как жанр средневековой литературы (на материале проповедей в древнерусских рукописных и старопечатных сборниках): дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 1992.

15. Лесков Н.С. Соборяне // Лесков Н.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 11. М.: Терра, 2012. С. 7–286.
16. Ливанов Ф.В. Жизнь сельского священника. Бытовая хроника из жизни сельского духовенства. М.: тип. Ф. Иогансон, 1877.
17. Мельникова С.В. Жизнеописание приходского священника в русской беллетристике второй половины XIX века // Сюжетология и сюжетография. 2013. № 2. С. 106–114.
18. Потапенко И.Н. На действительной службе. Деревенский роман. СПб.: тип. А.Ф. Маркс, 1904.
19. Тяпугина Н.Ю. Исповедь и проповедь Достоевского. Саратов: Саратовская государственная академия права, 2004.
20. Федорович М. Озерской приход // Библиотека для чтения. 1864. № 1. С. 1–36.
21. Федорович М. Озерской приход // Библиотека для чтения. 1864. № 2. С. 1–36.
22. Чумакова Т.В., Стецкевич М.С., Стецкевич Е.С. Церковь Англии в российской периодической печати (вторая половина XIX – начало XX вв.) // Былые годы. Российский исторический журнал. 2019. № 54 (4). С. 1639–1646.
23. Элиот Д. Амос Бартон. Повесть Джорджа Эллиота // Русский вестник. 1860. Т. 27. С. 435–498.
24. Blair K. The Poet-Preachers // The Oxford Handbook of the British Sermon 1689–1901 / ed. K.A. Francis et al. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 565–578.
25. Fischer J. I. 'Yet Will I Trust in Him': Goldsmith's 'The Vicar of Wakefield' // South Central Review. 1984. Vol. 1. № 4. P. 1–31.
26. Gill L. The Sermon and the Victorian Novel // The Oxford Handbook of the British Sermon 1689–1901 / ed. K.A. Francis et al. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 594–608.
27. Hedda J. His Kingdom Come: Orthodox Pastorship and Social Activism in Revolutionary Russia. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 2011.
28. McLean H. Cathedral Folk: Apotheosis of Orthodoxy or its Doomsday Book? // Slavic Forum. Essays in Linguistics and Literature. Mouton; The Hague; Paris: De Gruyter, 1974. P. 130–148.
29. Mountford R. The Gendered Pulpit: Preaching in American Protestant Spaces. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2003.
30. Müller P. Latitudinarianism and didacticism in eighteenth century literature: moral theology in Fielding, Sterne, and Goldsmith. Frankfurt am Main; Bern: Peter Lang AG, 2009.
31. Prickett S. Tradition, Preaching, and the Gothic Revival // The Oxford Handbook of the British Sermon 1689–1901 / ed. K.A. Francis et al. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 579–593.
32. Słownik rodzajów i gatunków literackich / ed. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków: Universitas, 2006.
33. The Sermon / ed. B.M. Kienzle. Turnhout: Brepols, 2000.
34. Wagner T.S. The Victorian Sermon Novel: Domesticated Spirituality and the Sermon's Sensationalization // A New History of the Sermon: The Nineteenth Century / ed. R.H. Ellison. Leiden: Brill, 2010. P. 309–338.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Chumakova T.V., Stetskevich M.S., Stetskevich E.S. Tserkov' Anglii v rossiyskoy periodicheskoy pechati (vtoraya polovina 19 – nachalo 20 vv.) [The Church of England in Russian Periodicals (Second Half of the 19th – Early 20th Century)]. *Bylye gody. Rossiyskiy istoricheskiy zhurnal*, 2019, no. 54 (4), pp. 1639–1646. (In Russian).
2. Eremin I.P. Oratorskoye iskusstvo Kirilla Turovskogo [Oratory of Kirill Turovskiy]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*, 1962, vol. 18, pp. 50–58. (In Russian).
3. Fischer J.I. 'Yet Will I Trust in Him': Goldsmith's 'The Vicar of Wakefield'. *South Central Review*, 1984, vol. 1, no. 4, pp. 1–31. (In English).
4. Gnyusova I.F. Geroy-propovednik v tvorchestve L.N. Tolstogo i Dzh. Eliot [Preacher as a Character in the Creative Work of Leo Tolstoy and George Eliot]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2014, vol. 12: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature 12–21 vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr*, issue 9, pp. 399–415. (In Russian).
5. Kislova E.I. Sermons and Sermonizing in 18th-Century Russia: At Court and Beyond. *Slověne. International Journal of Slavic Studies*, 2014, no. 2, pp. 175–193. (In English).
6. Mel'nikova S.V. Zhizneopisaniya prikhodskogo svyashchennika v russkoy belletristike vtoroy poloviny 19 veka [Biographies of Parish Priests in Russian Fiction of the Second Half of the 19th Century]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2013, no. 2, pp. 106–114. (In Russian).
7. Volkova T.N. Voskreseniye slova (funktsii zhanra propovedi v poslednem romane L.N. Tolstogo) [The Resurrection of the Word (Functions of the Sermon in the Last Novel by Leo Tolstoy)]. *Kritika i semiotika*, 2000, no. 1–2, pp. 136–154. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Blair K. The Poet-Preachers. Francis K.A. et al. (eds.). *The Oxford Handbook of the British Sermon 1689–1901*. Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 565–578. (In English).
9. Gill L. The Sermon and the Victorian Novel. Francis K.A. et al. (eds.). *The Oxford Handbook of the British Sermon 1689–1901*. Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 594–608. (In English).
10. Gladkova O.V. Propoved' [The Sermon]. Nikol'yukin A.N. (ed.). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, pp. 822–823. (In Russian).
11. McLean H. Cathedral Folk: Apotheosis of Orthodoxy or its Doomsday Book? *Slavic Forum. Essays in Linguistics and Literature*. Mouton, The Hague, Paris, De Gruyter Publ., 1974, pp. 130–148. (In English).
12. Prickett S. Tradition, Preaching, and the Gothic Revival. Francis K.A. et al. (eds.). *The Oxford Handbook of the British Sermon 1689–1901*. Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 579–593. (In English).
13. Wagner T.S. The Victorian Sermon Novel: Domesticated Spirituality and the Sermon's Sensationalization. Ellison R.H. (ed.). *A New History of the Sermon: The Nineteenth Century*. Leiden, Brill Publ., 2010, pp. 309–338. (In English).

(Monographs)

14. Bernshtam T.A. *Prikhodskaya zhizn' russkoy derevni: ocherki po tserkovnoy etnografii* [The Parish Life of a Russian Village: Essays on Church Ethnography]. St. Petersburg, Saint Petersburg University Publ., 2007. (In Russian).
15. Gnyusova I.F. *Reprezentatsiya obraza svyashchenmosluzhitelya v russkoy i angliyskoy literature 19 v.* [The Representation of the Image of Clergyman in the Russian and English 19th-century Literature]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2018. (In Russian)
16. Hedda J. *His Kingdom Come: Orthodox Pastorship and Social Activism in Revolutionary Russia*. DeKalb, IL, Northern Illinois University Press, 2011. (In English).
17. Mountford R. *The Gendered Pulpit: Preaching in American Protestant Spaces*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2003. (In English)
18. Müller P. *Latitudinarianism and didacticism in eighteenth century literature: moral theology in Fielding, Sterne, and Goldsmith*. Frankfurt am Main, Bern, Peter Lang AG Publ., 2009. (In English)
19. Tyapugina N.Yu. *Isproved' i propoved' Dostoyevskogo* [Dostoyevskiy's Confession and Sermon]. Saratov, Saratov State Law Academy Publ., 2004. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

20. Levshchun L.V. *Propoved' kak zhanr srednevekovoy literatury (na materiale propovedey v drevnerusskikh rukopisnykh i staropechatnykh sbornikakh)* [Sermon as a Genre of Medieval Literature (Based on Sermons in Ancient Russian Manuscript and Early Printed Collections)]. PhD Thesis. Moscow, 1992. (In Russian).

(Electronic Resources)

21. Kucherskaya M.A. Word as a Character in Nikolai Leskov's prose (A Case Study of "Unknown's Notes"). Paper presented at the BASEES Annual Conference. Cambridge, 2019, April. Available at: <http://www.basees2019.org/abstracts/Kucherskaya.pdf> (accessed 02.02.2021).

ЛУКАШЕВИЧ Марта, Варшавский университет.

Доктор филологических наук, научный сотрудник кафедры русистики. Научные интересы: творчество Н.С. Лескова, религиозная проблематика в русской литературе, литература и общество, образ священника в литературе.

E-mail: marta.lukaszewicz@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-0697-1970

Marta ŁUKASZEWICZ, University of Warsaw.

Dr. Hab., Assistant Professor, Institute of Russian Studies. Research interests: Nikolai Leskov's work, religious issues in Russian literature, literature and society, literary representation of priests.

E-mail: marta.lukaszewicz@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-0697-1970

ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ
Translation Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00023

К.Р. Андрейчук (Москва)

ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ ПОВЕСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» НА ШВЕДСКИЙ ЯЗЫК*

Аннотация. В статье рассматривается история переводов повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» на шведский язык и сравниваются все четыре существующих перевода: Сесилии Борелиус 1948 г., Уллы Росен 1985 г., Барбары Лённквист 2010 г. и Бенгта Самуэльсона 2017 г. Внимание уделяется также предисловиям или послесловиям, написанным в большинстве случаев самими переводчиками. Перевод С. Борелиус охарактеризован как небрежный и невнимательный к оригиналу, У. Росен – как более аккуратный, но всё же содержащий довольно много ошибок, Б. Лённквист – как весьма тщательный и содержащий наибольшее количество постраничных комментариев, Б. Самуэльсона – как творческий, содержащий несловарные переводы, зачастую далеко отходящий от текста Достоевского. После анализа истории переводов и того, что каждый переводчик внес в шведскую традицию перевода «Записок из подполья», сравнивается, как были переданы на шведском языке важнейшие для Достоевского концепты: «подполье», «живая жизнь», «прекрасное и высокое», «человек естественный и человек сознающий», «воля / свобода» и т. д., наиболее трудные для перевода слова (например, «записки») и некоторые отсылки (библейские – например, «скрежет зубовный» и литературные – например, «испанский король»). Делается вывод о том, что история переводов повести «Записки из подполья» иллюстрирует как общую переводческую тенденцию к большей внимательности и аккуратности при передаче особенностей оригинала, так и рост внимания к «Запискам из подполья» как к самостоятельному произведению.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; «Записки из подполья»; переводы; шведский язык.

* Статья подготовлена в ИМЛИ РАН по проекту РФФИ № 18-012-90044 «Достоевский «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и проблема «подпольного человека» в культуре Европы и Америки конца XIX – начала XXI вв.»

K.R. Andreichuk (Moscow)

The History of the Swedish Translations of
F. Dostoevsky's "Notes from the Underground" **

Abstract. The article discusses the history of the Swedish translations of F.M. Dostoyevsky's *Notes from the Underground* and compares all the four existing translations, namely by Cecilia Borelius (1948), Ulla Rosen (1985), Barbara Lönnqvist (2010), and Bengt Samuelson (2017). The article also considers either the prefaces or afterwords written in most cases by the translators themselves. Cecilia Borelius' translation may be labelled as careless and ignoring the original, Ulla Rosen's text is more accurate, however, not without mistakes, Barbara Lönnqvist's translation is quite thorough and provides most of comments, whereas Bengt Samuelson's work is most creative, with non-dictionary translations, often departing from F.M. Dostoyevsky's text. After analyzing the history of translations and what each translator introduced into the Swedish tradition of translating *Notes from the Underground*, the article compares how the concepts most important for Dostoevsky were transferred into Swedish, particularly, such as "underground", "living life", "beautiful and high", "natural person and conscious person", "will / freedom", etc., as well as the most difficult words to translate (for example, "notes") and some references (biblical – for example, "gnashing of teeth" – and literary – for example, "Spanish king"). It is concluded that the history of translations of the story "Notes from the Underground" illustrates both the general translation tendency towards greater care and accuracy in conveying the features of the original, and the increased attention to "Notes from the Underground" as particular work.

Key words: F. Dostoevsky; "Notes from the Underground"; translations; the Swedish language.

В настоящее время вопрос влияния Ф.М. Достоевского на европейскую литературу интересует как отечественное, так и зарубежное литературоведение. Различные аспекты рецепции Достоевского в Швеции активно изучаются с 1960-х гг. по сей день шведскими [Linner 1961], [Stalfelt 1961] [Levander 1988], [Флемберг 2013] и российскими учеными [Иванов 2010], [Сухих 2012], [Сухих 2018]. История переводов романов Достоевского на шведский затронута во многих из этих трудов, кроме того, о первых переводах на шведский см.: [Маташина 2015]. Однако, насколько нам известно, сами тексты переводов не были проанализированы ни в отечественном, ни в шведском литературоведении.

На сегодняшний день «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского были переведены на шведский четыре раза – в 1948 г. Сесилией Борелиус, известной как автор шведских учебников по русскому языку

** The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project no. 18012-90044 "Dostoevsky Notes from Underground by F.M. Dostoevsky and the problem of «underground man» in the culture of Europe and America of late 19 – early 21 centuries".

(Dostojevskij Fjodor. Anteckningar från ett källarhål; översättning av Cecilia Borelius. Stockholm: Tiden, 1948). Этот перевод переиздавался шесть раз в серии «Русские классики» (Tidens ryska klassiker) издательства Tiden, см. <https://litteraturbanken.se/%C3%B6vers%C3%A4ttarlexikon/listor/avupphovsman/?a=Dostoevskij,%20Fedor%20Michajlovi%C4%8D>: в 1953, 1956, 1961, 1965, 1970, 1974 гг., т. е. по два переиздания в десятилетие в 1950–70 гг.); в данной статье будет цитироваться по переизданию 1974 г. [Dostojevskij 1974]). Затем «Записки из подполья» переводились в 1985 г. Уллой Росен [Dostojevskij 1985] (было одно переиздание – в 2004 г.), в 2010 г. – Барбарой Лённквист [Dostojevskij 2010], в 2017 – Бенгтом Самуэльсоном [Dostojevskij 2017].

До 1948 г. «Записки» теоретически могли читать на других языках, но документальных подтверждений тому не найдено: в шведских библиотеках, даже в старейшей и крупнейшей библиотеке Carolina Rediviva в Уппсале, нет ранних немецких и французских переводов этого произведения. К сожалению, «Записки из подполья» не были переведены ни в 1880-е гг., во время первой волны внимания к творчеству Ф.М. Достоевского, когда на шведском вышли романы «Униженные и оскорбленные», «Записки из мертвого дома», «Преступление и наказание», «Бедные люди», «Игрок», ни в 1910-е, когда вновь вырос интерес к Достоевскому как в Швеции, так и во всей Европе [Linnér 1961, 280]. Зато о 1940-х гг. в Швеции критик Кнут Йенсен говорит как о времени культа «подпольного человека» – циника и пессимиста [Hedenius, Jaensson 1986, 100]. Действительно, в 1940-е гг. в Швеции возникает течение т.н. фёртиуталиустов, которые в противовес всему устоявшемуся: духовным ценностям, идеологическим, социальным и политическим системам – обосновывают позицию «безверия», требование трезвого сознания, непредубежденно анализирующей современность. Такая позиция обнаруживает явное родство с экзистенциализмом – и с Достоевским. Видимо, в связи с такими настроениями и было решено перевести на шведский «Записки из подполья».

1.1. Перевод С. Борелиус 1948 г.

Предисловия или послесловия ко всем переводам, кроме первого, написали сами переводчики. К первому же переводу (С. Борелиус, 1948) вступительную заметку дал Нильс Оке Нильссон, который сам тоже переводил с русского (в т.ч. Достоевского) и редактировал серию «Русские классики» издательства Tiden. В своем предисловии (которое перепечатывалось во всех изданиях) он утверждает, что «Записки из подполья» – «одна из наименее удачных работ Достоевского с точки зрения романной техники: она состоит из двух отдельных частей, первая из которых – длинный, бесформенный монолог, а вторая – мало связанное с предыдущей частью короткое повествование» [Dostojevskij 1974, 5] (здесь и далее перевод со шведского мой – К.А.). Хотя дальше Нильссон и пишет, что значение «Записок» как «пролога к большим романам Достоевского» велико и роман был несправедливо обойден вниманием критиков до 1920-х годов [Dostojevskij 1974,

5–6], можно предположить, что несколько пренебрежительное мнение редактора о «Записках из подполья» сказалось на качестве перевода. Кроме того, следует учитывать, что степень содержательной и стилистической точности переводов первой половины XX в. чаще всего не удовлетворяет современным запросам.

Борелиус не уделяет внимания особенностям языка Достоевского: так, например, слова Подпольного: «ненавижу клубничку и клубничников. И особенно клубничников!» [Достоевский 1973, 145] – Борелиус переводит сглаженно, не сохраняя повтор корней и слов и эмоциональную синтаксическую разорванность: «jag hatar vissar slags fruntimmer och ännu mer herrar som frekventerar dem» [Dostojevskij 1974, 71] (дословно: «я ненавижу дам известного образа жизни и еще больше господ, которые посещают их»). Для сравнения: во втором переводе (Росен, 1985) передана хотя бы синтаксическая разорванность – «jag hatar kvalmig kärlekshandel och dem som ägnar sig åt sådan. I synnerhet de senare!» [Dostojevskij 1985, 100] (дословно: «я ненавижу тошнотворную торговлю любовью и тех, кто этим занимается (покупает ее). Особенно последних!»).

Первый перевод «Записок из подполья» на шведский содержит множество ошибок. Так, Борелиус не показывает знаний русской литературы и не проверяет, существуют ли появившиеся в переводе произведения в действительности: по-достоевски сложно построенная фраза «Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из “Маскарада” Лермонтова» [Достоевский 1973, 150] наводит ее на мысль, что Сильвио – это тоже произведение Лермонтова. Она переводит окончание фразы так: «allt detta var hämtad från Lermontovs “Silvio” och “Maskerad”» (дословно: «все это было заимствовано из лермонтовских «Сильвио» и «Маскарада»). Справедливости ради следует сказать, что разобраться в творчестве Лермонтова и Пушкина удалось только одному переводчику из четырех: Росен правильно переводит «hämtad från Silvio* och från Lermontovs “Maskerad”» – «взято из “Сильвио” и из лермонтовского “Маскарада”» и дает сноску: «Silvio är huvudperson i Pusjkins berättelse “Skottet” (1830)» – «Сильвио – главный герой рассказа Пушкина “Выстрел” 1830 г.» [Dostojevskij 1985, 110]. В третьем переводе (Лённквист, 2010) Сильвио представлен героем лермонтовского «Маскарада» («det här var Silvio ur Lermontovs “Maskeraden”» [Dostojevskij 2010, 113] – «это все был Сильвио из лермонтовского “Маскарада”»). В четвертом переводе (Самуэльсона, 2017) Сильвио все-таки верно отнесен к Пушкину, а не Лермонтову, но, судя по этому переводу, произведение Пушкина называется не «Выстрел», а «Сильвио»: «alltsammans var hämtat från Pusjkins Silvio och från Lermontovs Maskerad» [Dostojevskij 2017, 107] – «все это было взято из “Сильвио” Пушкина и “Маскарада” Лермонтова».

Творчеству Н. Гоголя первая переводчица «Записок» и ее редактор тоже не уделили должного внимания: Борелиус убирает упоминание «испанского короля» (по-видимому, непонятное) из фразы «Наш романтик скорей сойдет с ума (что, впрочем, очень редко бывает), а плевать не ста-

нет, если другой карьеры у него в виду не имеется, и в толчки его никогда не выгонят, а разве свезут в сумасшедший дом в виде “испанского короля”, да и то если уж он очень с ума сойдет» [Достоевский 1973, 126], переводя просто «возможно, его увезут в сумасшедший дом» (“man för honom kanske till dårhuset” [Dostojevskij 1974, 47]). Прочие переводчики «испанского короля» сохраняют (Лённквист – без упоминания Гоголя [Dostojevskij 2010, 66], Росен и Самуэльсон – с пояснительной сноской, первая – очень подробной и не оставляющей места для вопросов [Dostojevskij 1985, 62], второй – краткой, не объясняющей шведскому читателю, как все-таки «испанский король» связан с «Записками сумасшедшего» Н.В. Гоголя) [Dostojevskij 2017, 62].

Роль первого перевода «Записок из подполья» очевидна: заполнение лакуны, образовавшейся в связи с тем, что это значимое для творчества Достоевского произведение не было переведено вместе с крупными романами в 1880-е гг., когда шведская литература знакомилась с Достоевским, когда интерес к нему был связан с интересом к русской экзотике [Маташина 2015, 67], [Håkanson 2012, 77]. Хотя перевод Сесилии Борелиус и сделан через полвека после первых переводов Достоевского на шведский, выполненных в основном Ольгой Аспелин, по функции – ознакомительной – и степени внимания к особенностям оригинала – невысокой – его можно соотнести с переводами того времени.

1.2. Перевод У. Росен 1985 г.

С 1970-х гг. в Швеции увеличивается интерес к русскому модернизму, советской и антисоветской литературе. На этом фоне растет и число публикаций русских классиков [Маташина 2015, 68]. В 1970-е и 1980-е гг. шведские литературоведы активно изучают Достоевского [Флемберг 2013, 249–256] и переоткрывают работы Бахтина (см., например, статью К. Олуфссона «Есть ли у Достоевского полифония?» [Olofsson 1981]). Только с 1980-х гг. можно говорить о рецепции «Записок из подполья» шведскими литераторами: в 1980 г. вышла книга «История зарубежной литературы глазами шведских писателей» [Författarnas litteraturhistoria 1980], в которой творчество Ф.М. Достоевского как предмет статьи выбрали два писателя: Свен Дельбланк и Биргитта Тротциг, причем всем прочим зарубежным литераторам посвящено лишь по одной статье. Оба автора обратили свое внимание на «Записки из подполья» (в статье Дельбланка есть целый раздел «Психология подпольного человека» [Författarnas litteraturhistoria 1980, 259–260]).

Изданный в 1985 г. перевод Уллы Росен отличается большей аккуратностью, чем перевод Сесилии Борелиус, как можно заметить по уже приведенным примерам. Довольно объемное послесловие [Dostojevskij 1985, 168–176]) (особенно по сравнению с двухстраничным предисловием Нильссона к переводу Борелиус), написанное самой переводчицей, состоит из пересказа биографии Достоевского и небольшого анализа «Записок из подполья» с привлечением цитат из работ русских исследова-

телей (в основном Росен опирается на А.С. Долинина [Dostojevskij 1985, 173]). Таким образом, понятно, что Росен, профессиональная переводчица с русского, болгарского, испанского и английского, была знакома с некоторыми современными ей литературоведческими работами; возможно, именно поэтому она вводит в свой перевод только недавно появившееся в шведском (согласно словарю Шведской Академии SO – с 1960 г., как калька с английского: Antihjälte // Svenska Akademiens ordböcker. URL: <https://svenska.se/tre/?sok=antihj%C3%A4lte&pz=1>) слово «antihjälte» – «антигерой» [Dostojevskij 1985, 165]. До этого Борелиус переводила как «en hjältes motsats» – «противоположность героя» [Dostojevskij 1974, 121], после Лённквист [Dostojevskij 2010, 170] и Самуэльсон [Dostojevskij 2017, 162] тоже используют слово «antihjälte». Нам представляется это важным, т.к. именно в «Записках из подполья» впервые использовано слово «антигерой» примерно в том же значении, в котором оно позднее стало литературоведческим термином [Свительский 1997, 71] [Хализев 2004, 191].

Заметно, что в XXI в. переводчики опирались именно на перевод Росен, а не на перевод Борелиус: Лённквист и Самуэльсон следуют за Росен не только в случае с «антигероем», но и во многих других, один из которых приведу здесь: если Борелиус при переводе выражения «разумеется, лгал, как лошадь» [Достоевский 1973, 145] использует часто употребляемую в шведском идиому «ljuga som en skeppare» (дословно «лгать как моряк») («Han ljög förstås som en skeppare» [Dostojevskij 1974, 73], то Росен дает менее известную в шведском, но более близкую к оригиналу идиому «ljuga som en häst travar» (дословно: «лгать, как лошадь бежит рысью») («han ljög förstås som en häst travar» [Dostojevskij 1985, 99]), и за ней идут Самуэльсон («naturligtvis ljög han som en häst travar» [Dostojevskij 2017, 97] (дословно: «конечно, лгал он, как лошадь бежит рысью») и Лённквист, которая немного сокращает идиому, вполне в духе Достоевского: «han ljög förstås som en häst» [Dostojevskij 2010, 101] (дословно: «он лгал, конечно, как лошадь»)).

1.3. Перевод Б. Лённквист 2010 г.

Несмотря на то, что с 1990-х количество новых изданий русских классиков в Швеции стремительно уменьшается [Маташина 2015, 68], «Записки из подполья» были переведены в XXI в. уже два раза. Первый в XXI в. перевод «Записок» [Dostojevskij 2010] выполнен преподавателем русского языка и литературы, профессором славистики, переводчицей с русского и сербского Б. Лённквист.

Послесловие Лённквист [Dostojevskij 2010, 173–187] такое же объемное, как и послесловие Росен, однако если Росен приводит лишь сведения, непосредственно относящиеся к «Запискам из подполья» (биографию Достоевского, историю написания, мнения русских литературоведов), то Лённквист пытается приблизить Достоевского к шведскому читателю, объяснив ключевые для понимания текста «Записок из подполья» концепты русской культуры. Так, целых две страницы (как все предисловие к

первому переводу!) посвящены объяснению русского слова «воля» (Лённквист пишет, что это шведские «frihet» («свобода») и «vilja» («воля») вместе взятые) и важности этого слова для русского человека [Dostojevskij 2010, 173–174]. В общем, ее толкование представляется разумным в контексте русской культуры вообще, но не учитывающим контекст мысли Достоевского. Обсуждая понятие «воля», Лённквист приводит много фактов из русской истории (пишет о Стеньке Разине, Емельяне Пугачеве, Петре I, Екатерине II, Николае I, Н.И. Новикове, А.Н. Радищеве), ссылается на «Вишневый сад» Чехова и на творчество Пушкина в целом. Возможно, иногда Лённквист даже дает избыточную информацию: так, говоря, об истории публикации «Записок» и о журнале «Эпоха», она объясняет произношение звука [x] в русском [Dostojevskij 2010, 184].

Б. Лённквист – впервые в шведских послесловиях / предисловиях к переводам «Записок» – затрагивает два важных вопроса: о значении и переводе слов «подполье» и «записки». Об этом будет сказано подробно во второй части статьи.

1.4. Перевод Б. Самуэльсона 2017 г.

Послесловие четвертого перевода [Dostojevskij 2017, 165–173] также написано самим переводчиком, Бенгтом Самуэльсоном, который переводит художественную литературу с русского (в частности, Достоевского, Хармса, Булгакова), а также с польского, французского, английского и немецкого языков. В послесловии Самуэльсон демонстрирует некоторое знание русского литературоведения (Бахтина – [Dostojevskij 2017, 172]) и русской литературы – так, справедливо говоря об употреблении Достоевским некоторых выражений в несловарном значении, Самуэльсон пишет: «В русском тексте стоит “Jag tjelovek zloj”, но “злой человек” (у Самуэльсона «en ond människa» – *К.А.*) – это едва ли то, что Достоевский имеет в виду. Слово “zloj” может использоваться в очень разных случаях. Известный рассказ Чехова “Злой мальчик” повествует о мальчишке, который, увидев свою сестру целующейся с женихом, вымогает у пары деньги и подарки» [Dostojevskij 2017, 170]. Любопытный факт, который Самуэльсон не приводит, но который подтверждает его предположение об особенностях использования слова «злой» в русской литературе: впервые рассказ был напечатан с названием «Скверный мальчик». Но далее Самуэльсон предлагает (хорошо, что только в послесловии, а не в тексте) совсем несловарный перевод: «Словосочетание “pain in the ass” (вслед за Самуэльсоном опущу перевод с английского – *К.А.*) было бы наиболее идиоматичным вариантом перевода. Но, к сожалению, не литературным шведским» [Dostojevskij 2017, 170]. В защиту Самуэльсона можно сказать только то, что в современной шведской речи вставки на английском (но без непечатных слов!) звучат примерно так же естественно, как французские идиомы посреди фразы на русском в устах героев Л.Н. Толстого.

В тексте перевода Самуэльсона встречаются действительно новые переводческие решения – нестандартные, иногда удачные, но зачастую дале-

кие от оригинала. Например, он первый пытается сохранить особенности языка Достоевского при переводе уже упомянутой фразы «ненавижу клубничку и клубничников. И особенно клубничников!» [Достоевский 1973, 145]. У Самуэльсона: «Jag avskyr jordgubbar och fula gubbar. Särskilt fula gubbar!» [Dostojevskij 2017, 98]. Но вместо эмоционального разговорного языка Достоевского – Подпольный изобретает слова на ходу («клубничников»), мы видим довольно неуклюжую игру слов. Шведское «jordgubbe» («клубника») состоит из двух корней: «jord» («земля») и «gubbe». В появлении слова «jordgubbe» слово «gubbe» поучаствовало в своем диалектном значении «клубень», основное же значение «gubbe» – «парень, старик». Т.е. при обратном переводе со шведском получаем что-то вроде: «Я презираю клубнику и противных стариков. Особенно противных стариков!» Для шведа совершенно непонятным остается, при чем здесь клубника (в шведском это слово полностью лишено коннотаций, связанных с чем-то скабрёзным, эротическим, нескромным).

Такая переводческая стратегия – выбор несловарных и нестандартных переводов – может быть связана с тем, что только выход перевода Самуэльсона не обусловлен естественными требованиями времени: предыдущий перевод вышел всего за семь лет до этого.

2. Перевод ключевых концептов «Записок из подполья» на шведский язык

Для более полного сравнения переводов обратимся к некоторым ключевым концептам Достоевского и способам их перевода на шведский. Нам представляется важным, как переводчики передают такие понятия и дихотомии, как «подполье», «записки», «живая жизнь», «прекрасное и высокое», «человек естественный и человек сознающий», «воля / свобода» и т.д. Как уже было сказано, Лённквист дает во вступлении весьма ценные замечания по поводу перевода слов «подполье» и «записки». Собственно говоря, она единственная из переводчиков позволяет нам увидеть, чем продиктован ее переводческий выбор, поэтому при анализе переводов этих двух концептов будем отталкиваться от ее предисловия.

2.1. Передача концепта «подполье» в переводах

К сожалению, слово «подполье» Лённквист трактует исключительно в социально-политическом смысле: «На протяжении всего текста появляется политически заряженное слово “подполье” (Лённквист дает транслитерацию «rodfolje» – прим. *К.А.*). Если о ком-то говорится, что он «ушел в подполье» (у Лённквист – «gått under jorden» в кавычках, что не является устойчивым выражением в шведском и дословно переводится как «ушел под землю» – прим. *К.А.*) – это значит, что человек дистанцировался от общества и занимается подрывной деятельностью, сначала, возможно, только интеллектуальной» [Dostojevskij 2010, 181–182]. В качестве подтверждения Лённквист приводит (в своем переводе) следующую цитату из «Записок»: «А, впрочем, знаете что: я убежден, что нашего брата под-

польного нужно в узде держать. Он хоть и способен молча в подполье сорок лет просидеть, но уж коль выйдет на свет да прорвется, так уж говорит, говорит, говорит...» [Достоевский 1973, 121]. Далее Лённквист приводит историческую справку о русском подполье времен Достоевского: «В Лондоне Александр Герцен, социалист с юности, издает “газету изгнанников” “Колокол”. Герцену шлют из России каждую листовку, каждый манифест, напечатанный в подпольных (у Лённквист – «underjordiska», дословно «подземных» – прим. К.А.) типографиях Петербурга. Таким образом, “извне” настроения в России кажутся все более и более революционными» [Dostojevskij 2010, 182]. Далее Лённквист пишет о «Земле и воле» и «Народной воле» [Dostojevskij 2010, 183], а после возвращается к вопросу о переводе слова «подполье» и делает важный вывод о том, что два предыдущих шведских перевода отталкивались от немецкого перевода: «Перевод “подполья” (у Лённквист «rodrolje» – К.А.) как “källarhål” («дырка в погреб», «подвал» – К.А.) в предыдущих шведских переводах – такой же механический, как и перевод “записок” (у Лённквист «zapiski» – К.А.) словом “anteckningar” («записки», «заметки» – К.А.). Причина такого механического перевода – в том числе в том, что немцы перевели название как “Aufzeichnungen aus dem Kellerloch”. Так что “källarhållet” – это перевод с немецкого, а не с русского. Нет причин продолжать читать Достоевского через немецкие очки», – заключает Лённквист [Dostojevskij 2010, 185]. И действительно, заглавия переводов Борелиус («Anteckningar från ett källarhål») и Росен («Anteckningar från källarhållet») – абсолютно точная, вплоть до корней слов, калька с немецкого перевода 1924 г. «Aufzeichnungen aus einem Kellerloch», опубликованного в серии «Романы разных стран мира» лейпцигского издательства «Гессе и Беккер» («Hesse & Becker») вместе с другой повестью Достоевского («Неточка Незванова» – «Njetotschka Njeswanowa») и републикованного с иллюстрациями в 1927 г. в престижном издательстве «Р. Пипер и компания» («R. Piper & Co.»).

Любопытно, однако, что еще раньше, в 1923 г., в Берлине в издательстве «Дер Вайссе Риттер» («Der Weisse Ritter») вышел первый немецкий перевод «Записок из подполья» под названием «Die Stimme aus dem Untergrund» («Голос из подполья»). Слова «underjordisk» и «underjorden», которые использует в переводе сама Лённквист, могли быть навеяны немецким «Untergrund» – при всем стремлении переводчицы освободиться от немецкого влияния. Подкрепление гипотезы о продолжающемся воздействии немецкой традиции на шведские переводы «Записок из подполья» можно найти в тексте: Лённквист единственная из всех переводчиков использует немецкое выражение «von oben» («сверху») при переводе словосочетания «игривость маркизская» [Достоевский 1973, 165]: «En skämtsam ton von oben» [Dostojevskij 2010, 143] (дословно: «игривый тон von oben») (в других переводах «аристократическая игривость» – «aristokratisk skämtsamhet» [Dostojevskij 1974, 101] и «aristokratisk lekfullhet» [Dostojevskij 1985, 138] или «игривость идалго» – «hidalgisk lekfullhet» [Dostojevskij 2017, 146].

Достоевский актуализирует сразу несколько значений слова «подполье», как минимум следующие: во-первых, что-то, существующее втайне от властей, следовательно, с одной стороны, укрытие от властей, с другой – нечто революционное; во-вторых, подполье души – затаенные (и тем самым спасенные) от мира и даже от себя чувства и мысли (конечно, можно найти и много других смыслов: например, подполье как аллегория срединного мира – уже не земного-бытового, но еще и не высшего, озаренного присутствием Христа, однако для анализа переводов ограничимся приведенными значениями). В первых двух переводах (Борелиус 1948 г. и Росен 1985 г.) и в названии всего произведения, и в названии первой части, и в тексте [Dostojevskij 1974, 9, 31, 48, 122; Dostojevskij 1985, 3, 36, 65, 166] используется слово «källarhål», что дословно означает «дыра в погреб». Слово «källare» («погреб», «подвал») восходит к протоиндоевропейскому *kel- (“покрывать”) через латинское «cella», имевшее два основных значения: «кладовая» и «скрытая от посторонних часть храма, алтарь» [A Latin Dictionary 1879] (последнее наводит на интересные сопоставления, впрочем, вряд ли ощущаемые шведом-нефилологом).

В двух последних переводах «подполье» переводится в разных контекстах по-разному: название перевода Лённквист – «En underjordisk dagbok» (дословно «подземный дневник»), в названии первой части и в тексте же встречается «gömma» и «gömsle(t)», т.е. «убежище», «укрытие» [Dostojevskij 2010, 5, 40, 171], а также «under jorden», т.е. «под землей» [Dostojevskij 2010, 68]. Перевод Самуэльсона называется «Anteckningar från underjorden» (дословно «Записки из подземелья»), название первой части также «Underjorden» («подземелье») [Dostojevskij 2017, 7], в тексте же встречается и уже известное по предыдущим переводам «källarhål» («дыра в погреб») [Dostojevskij 2017, 39], и «underjorden» («подземелье») [Dostojevskij 2017, 64, 163]. Представляется вероятным, что на переводческий выбор Самуэльсона относительно названия повести («Anteckningar från underjorden») также повлияла английская традиция: почти все английские переводы (кроме самых ранних) называются «Notes from (the) Underground».

Из всего разнообразия вариантов примеры, связанные с революционной деятельностью, шведские словари приводят только на слово «underjordisk» («подземный», см.: Svenska Akademiens ordböcker. <https://svenska.se/tre/?sok=underjordisk&pz=2>). Это слово, а также однокоренное с ним «underjorden» («подземелье») также может передавать значение «подполье души», т.к. оно трактуется как «подземное царство», «царство смерти», <https://svenska.se/tre/?sok=underjord&pz=2>. Таким образом, более полно гамму значений слова «подполье» передают последние два перевода, где в различных контекстах используются разные шведские слова, в ключевой же заглавной позиции – слова «underjordisk» («подземный») или «underjorden» («подземелье»).

2.2. Перевод жанрового обозначения «записки»

Предприняв серьезную, хоть и не вполне удачную, на наш взгляд, по-

пытку анализа концептов «воля» и «подполье», Лённквист переходит к вопросу о жанре «Записок из подполья» и о переводе первого слова заглавия. Сразу отметим, что Лённквист единственная из всех переводчиков использует в заглавии слово «dagbok» («дневник»), а не «anteckningar» («записки», «заметки»). Лённквист пишет: «То, что этот сложный в жанровом отношении текст стал называться “Записками” (“Anteckningar”) в шведских переводах, никоим образом не соответствует природе текста. Такой перевод взят из словаря. Но Достоевский не использует слова в словарных значениях. Пишущий текст герой создает свой собственный язык, формирует способ выражения, создает себя через свой текст... Он пишет, чтобы лучше понимать, он пишет, чтобы освободиться от того, что его беспокоит. С такой целью и по таким причинам люди пишут дневники, пишут о личном, о скрытом... Герой Достоевского пишет так же, как говорит, спотыкаясь, пытается подобрать слова для своих мыслей, колеблется между вульгарными просторечиями и подражанием литературе того времени» [Dostojevskij 2010, 184–185].

Возможно, именно для того чтобы подчеркнуть дневниковый, на ее взгляд, характер произведения, Лённквист опускает вступительное слово Достоевского и его короткое послесловие – вольность, которую не допустил ни один другой шведский переводчик. Учитывая внимание Лённквист к жанру и переводу заглавия, нам представляется, что она опускает речь Достоевского как создателя Подпольного намеренно. Это, безусловно, недопустимо в переводе, т.к. принципиально меняет читательское представление об авторе и рассказчике и нарушает целостность художественного произведения и авторскую волю писателя.

2.3. Передача концепта «воля» на шведский язык

О том, что Лённквист говорит в послесловии о русском слове «воля», мы уже писали, теперь посмотрим, как она и другие переводчики справляются с передачей концептов «свободной воли», «желания» в тексте. Переводчики стоят перед сложной задачей: если Достоевский и его герой Подпольный, употребляя слова «воля» и «свобода», могут иметь в виду любое из целой гаммы значений или даже все сразу, от метафизической характеристики бытия человека, необходимого атрибута личности – через «волю» как осознанное намерение – до «воли» как «произвола» [Ковырзенкова 2013], то шведские переводчики вынуждены выбирать между «vilja» (дословно – «воля», но словарь Шведской Академии толкует это слово как «målsättning», «целеполагание», <https://svenska.se/tre/?sok=vilja&pz=1>), «frihet» (словарь Шведской Академии дает четыре значения, приведу их русский перевод (насколько он возможен): 1) свободное состояние; 2) состояние, неотягощенное чем-то нежелательным; 3) разрешение; 4) (в определенных выражениях) самостоятельно данное себе самому право, см. <https://svenska.se/tre/?sok=frihet&pz=1>) и гибридным выражением «fria vilja» («свободная воля»), включающим оба корня. Таким образом очевидно, что даже словарные значения слов «свобода, воля» в русском и

шведском не совпадают.

Посмотрим на характерный отрывок из речи Подпольного: «Ведь если мне, например, когда-нибудь, расчислят и докажут, что если я показал такому-то кукиш, так именно потому, что не мог не показать и что непременно таким-то пальцем должен был его показать, так что же тогда во мне *свободного-то* останется, особенно если я ученый и где-нибудь курс наук кончил?» [Достоевский 1973, 114]. Часть «что же тогда во мне *свободного-то* останется» у Борелиус переведена как: «vad är det då som blir kvar av min fria vilja» [Dostojevskij 1974, 30] – «что тогда останется от моей свободной воли», у Росен: «vad finns det för känsla av frihet kvar i mig» [Dostojevskij 1985, 36] (курсив Росен) – «что останется во мне от чувства *свободы*», у Лённквист: «vad blir det då kvar av min frihet» [Dostojevskij 2010, 39] (курсив Лённквист) – «что тогда останется от моей *свободы*», у Самуэльсона: «vad har jag då för känsla av frihet kvar hos mig» [Dostojevskij 2017, 38] (курсив Самуэльсона) – «что тогда останется у меня от чувства *свободы*». Таким образом, все переводчики видят важность понятий свободы и воли для Достоевского и, хотя и переводят их в основном одинаково (даже Лённквист, так много рассуждающая об этих концептах в послесловии), выделяют их вслед за Достоевским курсивом (кроме первой переводчицы), чтобы привлечь к ним внимание читателя.

2.4. Передача концепта «живая жизнь»

Другой важный концепт «Записок из подполья» – «живая жизнь». Одна из версий происхождения этого концепта в русской литературе и публицистике времен Достоевского (это словосочетание появляется у Н. Языкова в 1829 г., К.С. Аксакова в 1842 г., В.Ф. Одоевского в 1844 г., И. Киреевского в 1845 г. и, наконец, в 1861 г. в журнале «Время» в статье Ап. Григорьева, использовавшего это словосочетание в смысле, схожем с тем, в котором его употребляет Достоевский) – калькирование с немецкого «ein lebendiges Leben» из трагедии Ф. Шиллера «Мессинская невеста» 1803 г. (из строки «Жизнь в ней живая!») [Кунильский 2007, 72–73]. Итак, если шведские переводы опираются на немецкие, логично было бы предположить, что в них будет использоваться шведская калька того же выражения: «levande livet». И это верно для второго и третьего переводов (Росен [Dostojevskij 1985, 161, 165] и Лённквист [Dostojevskij 2010, 166, 170] – несмотря на то что последняя как раз стремилась избавиться от немецкого влияния). В первом же переводе (Борелиус) и в последнем (Самуэльсона) используются другие слова (но одни и те же на протяжении всего перевода, что указывает на внимание переводчиков к этому концепту): «verkligheten» [Dostojevskij 1974, 118, 121] («действительность», «реальность») и «det verkliga livet» [Dostojevskij 2017, 158, 162] («действительная / настоящая / реальная жизнь»). Согласно «Словарю иноязычных выражений и слов, употреблявшихся в русском языке без перевода» немецкое выражение «ein lebendiges Leben» как раз и означало «действительность» [Бабкин, Шендецов 1994, 759], однако у Достоевского в «Записках из подполья» значение словосочетания

четания «живая жизнь» гораздо шире и многограннее. Достоевский вслед за И.В. Киреевским и А.С. Хомяковым под «живым» подразумевает «истинно сущее, независимо от субъективных форм логического познания» [Комарович 1924, 33], т.е. независимо от рассуждений героя «Записок» и от его внутреннего «подполья». Переводы Борелиус и Самуэльсона («действительность», «действительная жизнь») передают, конечно, противопоставление «живой жизни» и «угла», в котором размышляет и мечтает Подпольный. Однако при таком переводе теряется противопоставление «мир ощущений», «мир сердца» «живой жизни» и «мир рассудка», рационализм Хрустального дворца (этот не менее важный концепт все переводчики передают как «kristallpalats», что не вызывает вопросов): ведь «verkligheten» («действительность») и «det verkliga livet» («действительная жизнь») как раз имеют коннотацию чего-то реального, рационального. Таким образом, в переводах Борелиус и Самуэльсона теряется треугольник понятий, где «подполье» противопоставлено «Хрустальному дворцу» (первое парадоксальное, второе рационально), и оба они составляют оппозицию любви, «живой жизни», способной спасти и от «подпольной» замкнутости на себе, и от рационального лишения свободы в «Хрустальном дворце».

2.5. Перевод дихотомий «прекрасное и высокое» и «человек естественный и человек сознающий»

Еще один ключевой концепт «Записок» – «прекрасное и высокое». Все четыре переводчика на протяжении всего текста используют одни и те же шведские прилагательные: «skönt och upphöjt» («прекрасное и возвышенное») [Dostojevskij 1974, 10, 24, 57], [Dostojevskij 1985, 12, 26, 77], [Dostojevskij 2010, 12, 29, 79], [Dostojevskij 2017, 28, 75]), кроме одного случая у Самуэльсона, где вместо «прекрасного» появляется «красивое» («det vackra och upphöjda» [Dostojevskij 2017, 12]). На первый взгляд такая ошибка кажется принципиальной, но, по нашему мнению, это выражение плохо лишь тем, что нарушает единообразие перевода на протяжении текста. Поясним: «прекрасное и высокое» лишь на поверхностном уровне означает примерно одно и то же; ведь у Достоевского это не синонимический ряд, а дихотомия. Как пишет Т.А. Касаткина, «прекрасное и высокое» – узнаваемая читателем времен Достоевского отсылка к немецкой философии и немецкому романтизму, а самое близкое Достоевскому по взглядам и времени произведение, в котором обсуждается дихотомия, подобная «прекрасному и высокому», – это трактат Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии», где поэзия «наивной» (добавим: «прекрасной») противопоставлена поэзия «сентиментальная» (т.е. обращенная к возвышенному) [Касаткина 2019, 160–161]. Можно предположить, что скандинавам такая дихотомия должна быть хорошо известна по киркегоровскому противопоставлению эстетического и этического, частично восходящему, вероятно, к тем же немецким источникам. К тому же, с киркегоровской эстетической стадией развития человека и этической типологически можно сравнить другую дихотомию в «Записках»: «человек естественный и человек сознающий»

(к сожалению, в шведских переводах комментариев к этой дихотомии дан только у Самуэльсона, да и то очень скудный: «Syftar på Rousseaus l'homme de la nature et de la vérité. Övers anm.» [Dostojevskij 2017, 16]) («Отсылка к «l'homme de la nature et de la vérité» у Руссо. Прим. пер.»)

2.6. Перевод библейских аллюзий в тексте «Записок из подполья»

Ни в одном из переводов не сохранены сложные евангельские аллюзии Достоевского (да и возможно ли это?), как, например, аллюзия на Евангелие от Матфея в слове «покиватель» («Я все это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и покивателей знаю» [Достоевский 1973, 101]) (подробнее о смысле аллюзии см. [Касаткина 2019, 124–127]). Переводчики либо трансформируют всю фразу, чтобы избежать перевода этого слова, соединяя его со словом «советчики» («bättre än alla de där erfarna allvetarna med deras snusförnuftiga råd» [Dostojevskij 1974, 8], «bättre än alla de erfarna och hyperkloka personerna som ger råd och är snusförnuftiga» [Dostojevskij 1985, 11], «bättre än alla erfarna och menande personer som kommer med kloka råd» [Dostojevskij 2010, 10]), либо, что в принципе характерно для перевода Самуэльсона, дают нестандартные переводческие решения (в данном случае не передающие никаких новых смыслов): «bättre än alla förfarna och snusförnuftiga rådgivare och nicke-dockor» – «лучше всех опытных и до банального разумных советчиков и кукол с кивающими головами» (курсив мой – К.А.) [Dostojevskij 2017, 10].

Однако есть моменты, когда, узнав библейскую отсылку, передать ее было бы несложно, как, например, в случае с выражением «скрежет зубовой» и его вариациями у Достоевского. В Евангелии от Матфея на шведском языке на месте русского выражения «плач и скрежет зубовой» мы видим «gråt och tandagnisslan»; «скрежетать зубами» будет, соответственно, «gnissla tänderna». Фразеологически это словосочетание в шведском тоже употребляется, хотя и реже, чем в русском. Однако это выражение приводит лишь Лёнквист, автор третьего перевода [Dostojevskij 2010, 8, 45]. Другие переводчики используют слова и словосочетания «fräsa» [Dostojevskij 1974, 9] – «шипеть», «bryskt snäsa» [Dostojevskij 1985, 6] – дословно «грубо раздражаться», «tala i brysk ton» [Dostojevskij 2017, 8] – «говорить грубым тоном» в контексте фразы «Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители за справками, – я зубами на них скрежетал и чувствовал неумолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить» [Достоевский 1973, 100] и «skära tänderna» [Dostojevskij 1974, 34] [Dostojevskij 1985, 41] [Dostojevskij 2017, 44] (переводится и употребляется в значении «скрежетать зубами», но не является прямой цитатой из Библии) в контексте: «Господа, я, конечно, шучу, и сам знаю, что неудачно шучу, но ведь и нельзя же все принимать за шутку. Я, может быть, скрыпя зубами шучу» [Достоевский 1973, 117].

* * *

Подводя итоги, следует сказать, что ни один из переводчиков не смог

избегать даже фактических ошибок. Перевод С. Борелиус 1948 г. важен самим фактом обращения к «Запискам из подполья», однако изобилует небрежностями, причина которых кроется, очевидно, в отношении к повести как к произведению не слишком удачному (как говорит о «Записках» издатель Н.О. Нильссон в предисловии). Автор и издатель первого перевода рассматривают «Записки из подполья» в первую очередь как «пролог к большим романам Достоевского», а не как произведение, значимое само по себе, видят свою роль в заполнении лакуны в шведской рецепции Достоевского, образовавшейся в связи с тем, что повесть не была переведена вместе с крупными романами в 1880-е гг. Поэтому перевод Сесилии Борелиус, выполненный через полвека после первых переводов Достоевского на шведский, по своей ознакомительной функции и невысокой степени внимания к особенностям оригинала должен быть соотнесен с переводами первой волны, когда шведская литература только знакомилась с Достоевским, а интерес к нему был связан с интересом к русской экзотике.

Второй перевод (У. Росен, 1985) вышел на фоне новой волны интереса Швеции к русскоязычной литературе, в первую очередь более современной: модернистской и советской, когда Достоевского активно изучали шведские литературоведы, а шведские писатели пытались перенять его романную технику. Перевод У. Росен отличается большей аккуратностью, чем перевод С. Борелиус, вводит в активный оборот слово «antihjälte» («антигерой»), которое, как и другие переводческие решения Росен, используют потом другие переводчики. Судя по данному в предисловии анализу «Записок из подполья» с опорой на А.С. Долинина, У. Росен видит в повести не только «пролог», важный лишь в контексте творчества Достоевского, как Н.О. Нильссон, но и художественное произведение, ценное само по себе. Тем не менее, в переводе есть недопустимые и легко исправимые ошибки, в других переводах не встречающиеся (так, например, Николай Ге (в тексте Достоевского просто «Ге») у Росен становится из художника названием картины [Dostojevskij 1985, 26]).

Недостаточная точность обоих переводов могла быть одной из причин повторного и относительно частого обращения к «Запискам из подполья» в XXI в., тем более отрадного в связи с тем, что с 1990-х количество новых изданий русских классиков и в частности Достоевского в Швеции стремительно уменьшалось.

Перевод Б. Лённквист 2010 г. представляется в целом весьма тщательным (особенно интересно, как Б. Лённквист мотивирует свой перевод ключевых слов, таких как «подполье», «записки», «воля»), но его портит принципиально важная оплошность: отсутствие (как нам представляется, намеренное) вступительного слова Достоевского и его короткого послесловия. Начиная с перевода Лённквист, переводчики учитывают «несловарное» употребление слов Достоевским, а также стремятся отойти от немецких переводов, на которые, по словам Лённквист, ориентировались первые переводчики «Записок», однако самой Лённквист это удается лишь частично. Автор перевода 2017 г. Б. Самуэльсон говорит в послесловии о

несловарных переводах и действительно демонстрирует новые переводческие решения – нестандартные, иногда удачные, но зачастую далекие от оригинала.

По совокупности факторов наиболее приемлемыми нам представляются переводы У. Росен 1985 г. и Б. Самуэльсона 2017 г. Оба этих перевода имеют обширные послесловия, написанные самими переводчиками (как, впрочем, и перевод Лённквист), а также, в отличие от других переводов, оснащены комментариями (у Росен пять комментариев [Dostojevskij 1985, 61, 62, 77, 110, 143], у Самуэльсона одиннадцать [Dostojevskij 2017, 16, 20, 27, 28, 61, 62, 70, 75, 140], т.е. примечаний все равно немного и за редким исключением они недостаточны). Текст Достоевского, сложный и сам по себе, и тем более для читателя иного времени и иной культуры, безусловно требует комментирования – и в сносках, и в послесловии.

Интерес шведских переводчиков и издателей к «Запискам из подполья» оказался сильно смещенным во времени относительно «больших романов» Достоевского, большую часть из которых начали переводить на шведский в конце XIX столетия, а в XXI в. уже не переводили. При этом изначально «Записки» воспринимались лишь как неудачный «пролог» к крупным романам. История переводов повести «Записки из подполья» иллюстрирует как общую переводческую тенденцию к большей внимательности и аккуратности при передаче особенностей оригинала, так и рост внимания к «Запискам из подполья» как к самостоятельному произведению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабкин А.М., Шендцов В.В. Словарь иноязычных выражений и слов, употреблявшихся в русском языке без перевода: в 3 т. Т. 2. СПб.: Квотам, 1994.
2. Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. Л.: Наука, 1973. С. 99–179.
3. Иванов А.Н. Русские писатели как константы шведской культуры // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 4. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/4/Ivanov/> (дата обращения 28.04.2020).
4. Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019.
5. Ковырзенкова Т.В. Трагедия «подпольной» свободы в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» // Преподаватель XXI век. 2013. № 2. С. 336–342.
6. Комарович В. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Кн. 2. Л.: Мысль, 1924. С. 31–68.
7. Кунильский А.Е. О возникновении концепта «Живая жизнь» у Достоевского // Вестник Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2007. № 44. С. 72–75.
8. Маташина И.С. История первых переводов романов Ф.М. Достоевского на

шведский язык // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2015. № 5 (150). С. 66–69.

9. Свительский В. А. Антигерой // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник. М.: Металл, 1997. С. 71.

10. Сухих О.С. Традиции Ф.М. Достоевского в романе Я. Сёдерберга «Доктор Глас» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 5–1. С. 270–275.

11. Сухих О.С. Художественное воплощение конфликта идеи и природы в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского и произведениях С. Лагерлёф: «Изгой», «Деньги господина Арне», «Отлученный» // Секреты мастерства. Этика, религия, эстетика в творчестве Сельмы Лагерлёф. М.: РГГУ, 2018. С. 172–183.

12. Флемберг Х. Достоевский в Швеции с 1970-х гг. до наших дней // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 20. СПб.: Наука, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2013. С. 249–264.

13. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004.

14. A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. Revised, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis, Ph.D. and Charles Short, LL.D. Oxford: Clarendon Press, 1879. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=cella> (accessed 28.04.2020).

15. Antihjälte; Underjordisk; Underjord; Vilja; Frihet // Svenska Akademiens ordböcker. URL: <https://svenska.se> (accessed 28.04.2020).

16. Dostojevskij F. Anteckningar från ett källarhål; översättning av Cecilia Borelius. Stockholm: Tidens Förlag, 1974 [первое изд. 1948].

17. Dostojevskij F. Anteckningar från källarhål; översättning och efterord: Ulla Roseen. Stockholm: Atlantis, 1985.

18. Dostojevskij F. Anteckningar från underjorden; översättning och efterord: Bengt Samuelson. Stockholm: Bakhåll, 2017.

19. Dostojevskij F. En underjordisk dagbok; översättning och efterord: Barbara Lönnqvist. Stockholm: Lind & Co, 2010.

20. Författarnas litteraturhistoria. De utländska författarna 2 / Red. Håkanson B., Ardelius L., Forssell L. Södertälje: Författarförlaget, 1980.

21. Hedenius I., Jaensson K. En vän att tala med: [brevväxling mellan Ingemar Hedenius och Knut Jaensson] Stockholm: Bromberg, 1986.

22. Håkanson N. Fönstret mot öster. Rysk skönlitteratur i svensk översättning 1797–2010, med en fallstudie av Nikolaj Gogols svenska mottagande. Uppsala: Ruin, 2012.

23. Levander H. Tre Ryssar. Gogol – Dostojevskij – Thejchov. Stockholm: Carlsson, 1988.

24. Linner S. Pär Lagerkvists livstro, Stockholm: Bonniers, 1961.

25. Olofsson K. Polyfonin hos Dostojevskij – fi nns den? // Svantevit. 1981. Vol. 7, № 1. S. 17–34.

26. Stalfelt S.-O. Dostojevskij i relation till svensk kritik, litteratur och litterär publik under 1880-talet: licentiatavhandling vid Uppsala Universitet. Uppsala: Handskrifter, 1961.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ivanov A.N. Russkiye pisateli kak konstanty shvedskoy kul'tury [Russian Writers as the Invariants for the Swedish Culture]. *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye*, 2010, no. 4. Available at: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/4/Ivanov/> (accessed 28.04.2020). (In Russian).

2. Kovyrzenkova T.V. Tragediya “podpol'noy” svobody v povesti F.M. Dostoyevskogo “Zapiski iz podpol'ya” [The Tragedy of the “Underground” Freedom in “Notes from the Underground” by F.M. Dostoevsky]. *Prepodavatel' 20 vek*, 2013, no 2, pp. 336–342. (In Russian).

3. Kunil'skiy A.E. O voznikovenii kontsepta “Zhivaya zhizn” u Dostoyevskogo [On the Origins of the Concept “Living Life” in Dostoevsky's Works]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Yaroslava Mudrogo*, 2007, no. 44, pp. 72–75. (In Russian).

4. Matashina I.S. Istoriya pervykh perevodov romanov F.M. Dostoyevskogo na shvedskiy yazyk [The History of the First Translations of Dostoevsky's Novels into Swedish]. *Uchenyye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2015, no. 5 (150), pp. 66–69. (In Russian).

5. Olofsson K. Polyfonin hos Dostojevskij – fi nns den? *Svantevit*, 1981, vol. 7, no. 1, pp. 17–34. (In Swedish).

6. Sukhikh O.S. Traditsii F.M. Dostoyevskogo v romane Ya. Söderberga “Doktor Glas” [F.M. Dostoevsky's Traditions in H. Söderberg's Novel “Doktor Glas”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2012, no. 5–1, pp. 270–275. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Flemberg Kh. Dostoyevskiy v Shvetsii s 1970-kh gg. do nashikh dney [Dostoevsky in Sweden (since 1970 till present)]. *Dostoyevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Research]. Vol. 20. St. Petersburg: Nauka Publ., Institute of the Russian literature (Pushkin House) RAS Publ., 2013, pp. 249–264. (In Russian).

8. Komarovich V. Roman Dostoyevskogo “Podrostok” kak khudozhestvennoye edinstvo [Dostoevsky's Novel “The Adolescent” as an Artistic Unity]. Dolinin A.S. (ed.). *F.M. Dostoyevskiy. Stat'i i materialy* [F.M. Dostoevsky. Articles and Materials]. Book 2. Leningrad, Moscow, Mysl' Publ., 1924, pp. 31–68. (In Russian).

9. Sukhikh O.S. Khudozhestvennoye voploshcheniye konflikta idei i natury v “Prestuplenii i nakazanii” F.M. Dostoyevskogo i proizvedeniyakh S. Lagerlef: “Izgoi”, “Den'gi gospodina Arne”, “Otluchennyi” [The Artistic Rendering of a Conflict between Ideas and Nature in F.M. Dostoevsky's “Crime and Punishment” and in the Works by S. Lagerlöf “The Outcasts”, “Mr. Arne's Hoard”, “The Excommunicated”]. *Sekrety masterstva. Etika, religiya, estetika v tvorchestve Sel'my Lagerlef* [The Secrets of Mastership: Ethics, Religion, Aesthetics in Selma Lagerlöf's Works]. Moscow: RSUH Publ., 2018, pp. 172–183. (In Russian).

10. Svitel'skiy V.A. Antigeroy [The Antagonist]. *Dostoyevskiy: estetika i poetika*:

slovar'-spravochnik [Dostoevsky: Aesthetics and Poetics: a Reference Dictionary]. Moscow, Metall Publ., 1997, p. 71. (In Russian).

(Monographs)

11. Håkanson B., Ardelius L., Forssell L. (eds.). *Författarnas litteraturhistoria. De utländska författarna 2*. Södertälje, Författarförlaget Publ., 1980. (In Swedish).

12. Håkanson N. *Fönstret mot öster. Rysk skönlitteratur i svensk översättning 1797–2010, med en fallstudie av Nikolaj Gogols svenska mottagande*. Uppsala, Ruin Publ., 2012. (In Swedish).

13. Kasatkina T.A. *Dostoyevskiy kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyy sposob vyskazyvaniya* [Dostoevsky as a Philosopher and Theologist: An Aesthetic Way of Utterance]. Moscow, Vodoley Publ., 2019. (In Russian)

14. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2004. (In Russian).

15. Linner S. *Pär Lagerkvists livstro*. Stockholm, Bonniers Publ., 1961. (In Swedish).

16. Stafelt S.-O. *Dostojevskij i relation till svensk kritik, litteratur och litterär publik under 1880-talet: licentiatavhandling vid Uppsala Universitet*. Uppsala, Handskrifter Publ., 1961. (In Swedish).

17. Levander H. *Tre Ryssar: Gogol – Dostojevskij – Thejchov*. Stockholm, Carlsson Publ., 1988. (In Swedish)

Андрейчук Ксения Руслановна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: русский модернизм, скандинавистика, достоевистика, миф, архетип.

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8906-9607

Kseniia R. Andreichuk, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: Russian modernism, Scandinavian studies, Dostoevsky studies, myth, archetype.

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8906-9607

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00024

Е.Б. Дзапарова (Владикавказ)

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Х.Д. ДЗАБОЛОВА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕРЕВОДАХ
Н.М. РУБЦОВА**

Аннотация. В статье впервые рассмотрено переводческое наследие известного русского писателя XX в. Николая Рубцова (1936–1971). Автором представлен лексико-семантический анализ переведенных Н. Рубцовым текстов в сопоставлении с оригинальными стихотворениями осетинского поэта Хазби Дзаболлова (1931–1969). В исследовании устанавливается степень адекватной подачи переводчиком содержательной основы, формальной организации стиха, национальной специфики исходного текста. В ходе сопоставления разноязычных текстов (оригинала, перевода) выявляются основные переводческие решения в преодолении Рубцовым трудностей, связанных со спецификой осетинского языка. В результате проведенного исследования установлено, что при выборе переводимых произведений Рубцов исходил из своих художественных предпочтений. Тематика произведений автора и переводчика совпала, а индивидуальный стиль Дзаболлова во многом был схож с творческим почерком, манерой самого Рубцова. Основные стратегии перевода осетиноязычных строк сводились к двум основным способам. В первом случае переводчик старался расширить смысловое поле первичного текста, а местами обогатить его образную систему. Во втором, наоборот, Рубцов прибегал к изменению конструкций предложений и формы стиха в целом за счет сужения текста: переводчиком нивелируется часть номинативных единиц. Однако вносимые Рубцовым отступления и дополнения не повлияли, как представляется нам, на адекватное восприятие реципиентом смысла произведений. Текст в переводе получался достаточно информативным для осмысления заключенных в нем интенций автора.

Ключевые слова: Х. Дзаболлов; Н. Рубцов; осетинская поэзия; стихотворный перевод; литературные связи.

Е.Б. Dzaparova (Vladikavkaz)

**The Interpretation of Khazbi D. Dzabolov's of Lyric Poems
in Nikolai M. Rubtsov's Literary Translations**

Abstract. The article is the first to consider Nikolai Rubtsov's (1936–1971) translation legacy of the famous Russian writer of the 20th century. The author presents a lexical and semantic analyses of texts translated by N. Rubtsov comparing them with the original Ossetic poems by Khazbi Dzabolov (1931–1969). The research deals with the degree of translatory adequacy concerning the contents, the formal structure of the verse, and the national specifics of the source text. Juxtaposing the source and the target texts, we reveal the principal translation solutions made by Rubtsov to overcome the

difficulties associated with the specifics of the Ossetic language. The study shows that Rubtsov's choice of the works to be translated was purely subjective and came from his artistic preferences. The themes of the works of the author and translator coincided, and the individual style of Dzabolov was in many respects similar to that of Rubtsov. The main strategies for translating the Ossetic lines can be summarized in the following two ways. Firstly, the translator tried to expand the semantic field of the source text, and in some places enrich its figurative system. Secondly, on the contrary, Rubtsov resorted to changing the sentence structures and the form of the poem as a whole due to the narrowing of the text, levelling some of the nominative units. However, the deviations and additions introduced by Rubtsov did not, as we see it, affect the recipient's adequate perception of the meaning of the works. The translated text was informative enough to comprehend the author's original intentions.

Key words: Khazbi Dzabolov; Nikolai Rubtsov; Ossetic poetry; poetic translation; literary connections.

В начале 1960-х гг. в литературу вошли писатели, которым выпало стать своего рода символами своей национальной культуры – русской и осетинской. Имена Николая Рубцова и Хазби Дзаболова вписаны в историю лирической поэзии. Судьбы поэтов, рожденных в разных уголках нашей страны, в той или иной степени схожи. Сиротство, полуголодное послевоенное детство, поиск себя и смена разных профессий, поздний приход в большую литературу сплотили будущих поэтов в стенах Литературного института им. М. Горького. Потрясает и ранняя трагическая смерть поэтов: оба умерли в один день – в ночь на 19 января (Рубцову было 35 лет, Дзаболову – 37). Совпадали и имена жен поэтов: обеих звали Людмилами. Стечение обстоятельств или превратности судьбы?..

Их творчество с самого начала тяготело к романтическому стилю. Представителей разных культурных и литературных традиций консолидировала любовь в поэзии к природе, родному краю – малой родине, своему народу, труду... Объединяло двух поэтов использование в творчестве фольклорных мотивов, поэтической символики [Мамиева 2016, 131–132], тяготение в лирике к автобиографизму.

Связывала их и любовь к художественному переводу. Именно Рубцову суждено было открыть имя Дзаболова русскоязычному читателю. Переводил Рубцов с подстрочников, выполненных самим Хазби, который, записывая стих в прозаической форме, старался «выразить суть поэтической мысли» [Багров 2003, 23]. Дзаболову также был близок этот вид литературного творчества: он перевел на осетинский язык зарубежную и русскую поэзию, многих национальных поэтов. При этом стих и в переводе оставался таким же чеканным и «преданным» автору оригинала.

В данной статье впервые проводится комплексный анализ переводческого наследия Н. Рубцова, представленного стихотворениями осетинского поэта Х. Дзаболова.

Рубцов начал переводить стихотворения Дзаболова будучи студентом Литинститута. Личная дружба писателей, духовное родство, тематическое

сходство поэзии стали определяющими при выборе Дзаболовым Рубцова в качестве переводчика. К тому времени Дзаболов уже был известным на своей родине поэтом. Да и сам Рубцов согласился переводить произведения Дзаболова, усмотрев в нем родственную душу, близкую по духу и таланту, а в поэзии – «общность мыслей и настроений» [Шуткевич 1979, 4].

В небольших по объему стихотворениях читателю открывается внутренний мир лирического героя. Строки о родном селе, отце и матери, о тяжелом послевоенном времени звучат как общие для автора и переводчика. Рубцов в переводе затрагивал то общее, что интересовало его и осетинского поэта, обращался к темам и проблемам, схожим с его оригинальными стихами.

В стихотворении Х. Дзаболова «*Лæг фæразы йæхи улы рисæн...*» – «*Человек переносит любую беду...*» отчетливо звучит тема сострадания, сопереживания ближнему:

<i>Лæг фæразы йæхи улы рисæн,</i>	Человек переносит свою душевную боль,
<i>Лæг фæразы хъыгæн æмæ низæн,</i>	Человек переносит печаль и болезнь,
<i>Фæлæ, оххай, куыд зын у фæразын,</i>	Но, ох, как трудно переносить,
<i>Искуы исчи куы стыхса дæ разы,</i>	Если кто-то около тебя попадает в беду,
<i>Ды зын сахат йæ уæлхъус куы лæууай,</i>	Если в трудный час ты возле него оказался
<i>Æмæ баххуысхъом уымæн куынае уай</i>	И не в силах ему помочь
[Дзаболов 1992, 90].	(подстрочный перевод).

Поэт подбирает функциональные единицы, передающие читателю сложное душевное состояние лирического героя. Стихотворение построено в форме тягостного раздумья о нравственных ценностях человека.

Идея добра, утверждаемая автором в стихотворении, передана и в переводном тексте. Для создания равнозначного по своему эстетическому воздействию произведения Н. Рубцов расширяет первичный текст и вносит дополнительные средства эстетизации поэтической действительности:

Человек переносит любую беду,
Он сгорает в болезненном жарком бреду,
И заносит его обезумевший снег –
Все равно переносит беду человек!
Но как трудно, как трудно бывает тогда,
Если рядом случится чужая беда!
Если кто-то страдает у вас на виду,
И, душой проникая в чужую беду,

Вы не в силах пройти стороною и прочь,
Но не в силах ничем человеку помочь!
[Дзаболов 1984, 442–443]

Метафоризация образов («сгореть в болезненном жарком бреду», «обезумевший снег», «душой проникать в беду») и дополнительные художественные приемы еще ярче отражают в переводе переживания лирического субъекта. Правы Т.Р. Левицкая и А.М. Фитерман, считающие, что при выборе языковых средств создания образности переводчик должен быть точен, скрупулезен при взвешивании деталей, из которых складывается художественное впечатление, чтобы текст в переводе не был лишен яркости, красочности и в конечном итоге не потерял индивидуальные особенности стиля автора. Исследователи допускают, что «в случае необходимости переводчик имеет право заменить один прием другим, производящим равный эффект» [Левицкая, Фитерман 1963, 14]. Рубцов, переосмысливая первичные значения слов, достигает в русскоязычном тексте адекватного коммуникативного эффекта. Для этого ему не надо было слепо следовать за подстрочником, а своим поэтическим чутьем, стараясь понять мысли и чувства автора, суметь сохранить «эмоциональный центр стиха» [Чибирова 2006, 93]. Таким художественным приемом для переводчика стал повтор. Для отражения объекта поэтизации Рубцов заменяет междометие «оххэй» со значением сожаления на рефрен «как трудно, как трудно». Использование синтаксического параллелизма в последующих строках только усиливает ритмическое звучание стихотворения в переводе.

Через строки осетинского поэта Рубцов, как кажется, отразил свое мироощущение, схожее с дзаболовским. Ранняя потеря матери, отказ от него собственного отца, сиротские детдомовские будни все же оставили в его сердце теплое отношение к родному краю – Вологде. Как неразрывен лирический герой со своей малой родиной в поэзии Рубцова, такое же единение демонстрирует переводчик в стихах Дзаболова на русском языке. Проникновенный лиризм стихотворения «Маэ зердыл дарын...» – «Давно я не вставал по крику петухов...» захватывает читателя с первых строк, заставляет окунуться в места дорогие для автора с детства. В стихотворении в каждой строчке звучит тоска о давно минувшем: поэт вспоминает родное село, родной дом, родные поля. Рубцов при выборе словесных средств не отходит от смыслового рисунка оригинала:

Рагаей нал фестын аз уасджыты Давно я не встаю на крики петухов,
хъаерахстма,
Рагаей не 'руадтаен арыскъафджын Давно не спускался по земляничным
тассартты, склонам,
Фалае буламаргъ куыннае рох каны й Но как соловей не забывает свое гнездо,
'ахстон,

Афта дарын аз на къулхадзар маэ Так я храню в своем сердце покошенный
зердыл... наш дом...

[Дзаболов 1992, 118].

Давно я не вставал по крику петухов
И солнце не встречал в лощинах вешних,
Но домик наш – гнездо моих стихов,
Не забываю, как скворец скворечник

[Дзаболов 1984, 435].

Как видим, Рубцов достигает прагматики исходного отрывка в переводе, улавливая эмоционально-экспрессивный характер описанной автором картины. Для создания более четкой ритмической структуры текста в переводе Рубцов дополняет поэтический образ оригинала («домик наш – гнездо моих стихов»). Во второй строке русскоязычного текста наблюдается отход от первичного образа и ввод своего «*Рагаей не 'руадтаен арыскъафджын тассартты, ...*» ('Давно не спускался по земляничным склонам') – «*И солнце не встречал в лощинах вешних...*». Но, как представляется, подобные изменения не отразились на передаче семантической доминанты всего отрывка. Для придания ритма стихотворению Дзаболов использует особую композиционную структуру: для строк каждой строфы характерно единоначатие. При этом автор отказывается от рифмовки. В переводе Рубцова анафорический зачин не сохранен, но для отражения ритмической системы стиха используется перекрестная рифма (абаб):

Рагаей нал даен аз наудзарм хъауы Давно не являюсь жителем села,
царджытаей, покрытого муравой,
Рагаей нал уыдтаен артахаваард цъах Давно не бывал в росистых
хуымты, зеленых полях,
Фалае хъаугарон сывылдзхъадаей Но на окраине села на столбе
цаджындыл карагача
Къахтаей баззади йае боныхыгъд маэ Высеченным остался день моего
гуырдаен... рождения...

[Дзаболов 1992, 118]

Село, где на чинаровом столбе
Осталась моего рожденья дата,
Зеленогрудое! Грущу я о тебе...
Мои поля! Где мной трава не смята...

[Дзаболов 1984, 435]

Несмотря на то, что в разноязычных текстах имеются формальные раз-

личия, они не затрагивают смысл произведения: назначение поэта – быть в тесном единении с природой, со своим народом и находить в них опору. Рубцовым сохранен созданный автором ностальгический мотив, а творческие возможности позволили проявить переводческий талант.

Формальная организация стиха не всегда являлась главной целью поэтического перевода Рубцова. Некоторые исследователи и вовсе считают, что соблюдение принципов формальной эквивалентности и адекватности «уничтожает переведенный текст – как текст художественный» [Миловидов 2018, 245]. При переводе ряда других стихотворений Дзаболова Рубцовым практиковался метод отказа от воссоздания формальных особенностей переводимого произведения в угоду точной передаче его содержания. Об этом пишет автор монографического труда по проблемам художественного перевода осетинской поэзии М.Л. Чибирова. Проанализировав стихотворения Х. Дзаболова «Человек переносит любую беду...», «На могиле отца» в переводе Рубцова, исследователь приходит к выводу, что игнорирование эквилинейности и эквиритмичности оправдано точной передачей содержания переводимого стиха. Различные дополнения лишь уточняли и поясняли, по мнению М. Чибировой, «то, что само собой исходило из оригинала» [Чибирова 2006, 92]. Подобным методом также переведены стихотворения «Уый кад сз на уыдтсн...» – «Горбоносый, в коротких штанишках...» (здесь переводчиком использован астрофический стих), «Мады ном цауынна фыссы лэг?» – «Всегда заботой матери храним...». Переводчик расширяет рамки исходного текста вводом дополнительных строк, но остается верен его смыслу. Представления автора о реальной действительности [подробнее об этом см. Гарбовский 2007, 232–234], отображенной в подлиннике, не подменены Рубцовым в переводе.

Переводческий талант Рубцова проявился и при передаче на русском языке стихотворений, посвященных военной тематике: «Гаркьсараг куы уасыд...» – «Когда кричала сорока», «Иумайаг зиан» – «Общее горе», «Хаст херзрох на ныуагъта мсн дср» – «Меня война солдатом не застала...», «Зынг» – «Огонь». Переводчик демонстрирует поэтические ценности, изначально созданные в другой литературной среде. Равноценные лексические и синтаксические средства переводящего языка позволили переводчику ввести произведения в русло русской культуры.

В русскоязычных вариантах стихотворений «Общее горе», «Когда кричала сорока» отражается интонация исходных текстов. Думы поэтов о всенародной трагедии пронизывают каждую строчку стиха. Эмоциональная доминанта репрезентируется в рамках переводного стиха различными языковыми единицами с коннотативным компонентом в основе.

Приведем стихотворение «Когда кричала сорока...» в оригинале и в переводе Рубцова:

Раздср-цу нам гаркьсараг куы Раньше, когда сорока у нас кричала,
уасыд,

Ракаст-цу уад тархэггэй ма мад Выглянет, бывало, мать с крыльца
Æма «О, цаудзæни та нам уазæг», И «О, придет опять к нам гость»,
Зæгъгæ, стыр цыдар цинхуызæй Говоря, сидела с какой-то большой
бадт... радостью...

Фæла – хæст!.. Ныр гæркьсараджы Но – война!.. Теперь на крик сороки
уастмæ
Мады 'нгасы цавæрдср мæт зынд: Во взгляде матери виднелось какое-то
беспокойство:
«Чи уыдзæн æнæнхæлæджы уазæг?» «Кто будет неожиданный гость?»
Цин сæрхæсдзæн уый æви цæссыг?..» Радость принесет он или слезы?..»

[Дзаболов 1992, 91]

Закричит возле дома сорока –
Мать, волнуясь, глядит из сеней:
О! Наверное, гость издалека
С доброй вестью торопится к ней!
Но... войну накричала сорока!
Сколько зим пронеслось, сколько лет
После этого скорбного срока!..
Но сороке доверия нет.
Закричит возле дома сорока –
И тотчас, будто что-то стряслось,
Мать встревоженно смотрит с порога
Злой иль добрый появится гость?

[Дзаболов 1984, 436–437]

Поиск равнозначных поэтических средств позволил раскрыть идейно-художественное содержание подлинника. Каждая единица поэтической структуры оригинала в переводе Рубцовым тщательно осмыслена и воспроизведена, воссоздана система образов. Но наблюдаются некоторые отступления от оригинала в центральной части стихотворения. Переводчик домысливает строки, которые служат более глубокому раскрытию основной темы. Во второй строфе оригинала эмоциональность доходит до предела, составляя таким образом поэтический нерв стихотворения: «Фæла – хæст!..». В переводе Рубцова при расширении несущей информации передана квинтэссенция стиха. Показано, как поменялась не только жизнь, но и мировоззрение людей в годы войны и послевоенное время. Сам Рубцов знал это не понаслышке, и поэтому в строках перевода звучит особый рубцовский голос. Искусство истинного поэта-переводчика А. Тарковским видится в сопереживании [Тарковский 1967, 2]. Переводчик стремится не просто передать слова, но и на языке перевода создать образ аналогичный оригинальному, улавливая «внутренний драматизм стихотворения» [Джусойты 1978, 263]. Без глубокого постижения подлинника и проникновения

в поэтический мир переводимого автора нет полноценного произведения на переводящем языке. Рубцов сумел «в чужих стихах увидеть себя и ощутить в стихах подлинника нечто родное, в судьбе поэта иной литературы увидеть свою судьбу» [Модестов 2006, 136].

Образ раскуроченного гнезда как символ разрушенных семей и в целом страны появляется уже в самом начале стихотворения Х. Дзаболова «Общее горе»:

*Файлыдта халон дзывылдары ахстон, / Разрушала ворона гнездо синицы,
Æххормаг бæлон иу къахыл лаууыд... / Голодный голубь на одной ноге стоял...*

Поэтическая символика, характерная и для творчества самого Рубцова, проявляется в переводе не столь выразительно: «В гнездах покинутых рылись вороны, / И гибель носилась вокруг». Как видим, переводчик отказался от конкретики поэтизмов во второй строке, но передает общий смысл, соответствующий антивоенному пафосу произведения в оригинале.

Через трагедию отдельных семей в стихотворении показана трагедия целого народа. В переводе, как нам кажется, Рубцов не просто интерпретирует подлинник словами переводящего языка, а создает подлинно лирическое, глубокое по своему содержанию поэтическое полотно. Переводчик находит адекватные единицы по запечатленным в них автором интенциям: «сау гæххæт» ('черная бумага') – «листок похоронный», «ныхъхъарæг кодтой» ('запричитали') – «рыданье послышалось вдруг!», «уади алкъæмаен йæ цæстыл» ('у всех являлись перед глазами') – «и всем представились холодные дали». Отдельные признаки поэтического текста богаче представлены у Рубцова. Это выражается в первую очередь в использовании переводчиком изобразительных средств выразительности («гибель носилась вокруг», «холодные дали»). Одушевление природы, реализуемое в переводе в сравнительном обороте («...зарыдали, / Как листья осины одной»), мы не встречаем и в оригинальных стихотворениях Рубцова.

С сохранением общего смысла произведения читатель сталкивается в переводе стихотворения «Хæст хæрзрох нæ ныууагъта маен дæр» – «Меня война солдатом не застала...». Здесь Рубцов игнорирует номинативные значения слов оригинала и передает лишь основную информацию.

<i>Маен хæстхъомæй не 'рыйæфта хæст, Тохфæдыл нæ фыцыдтаен æдгæртæ, Фæлæ фæдтон хæсты хуызы æз, Сау низау, æнæхатыр фыдрæстæг.</i>	Меня боепособным не застала война, По следам войны не шел вооруженным, Но видел в образе войны я, Подобно черной болезни, безжалостное время.
<i>Хæст... Уæд хъусын бомбæты хъæрзын,</i>	Война... Тогда слушаю стон бомб,

<i>Хъустæ 'хгæныц танкæты гуыр- гуыраей, Цæстыл уайы бардæйы кæрдзын,</i>	Уши закладывают от грохота танков, Перед глазами мерещится чурек из барды,
<i>Æма згæхæрд телтæй конд æрмгуырой...</i>	И сделанная из ржавых проволок ручная мельница...

<i>Хæст хæрзрох нæ ныууагъта маен дæр, Хæст маеныл дæр йæ знат къух æрсæрфта, Зæрдыл дарын акъопты мæйдар Æма тарст, æнæхуыссæг æхсæвтæ...</i>	Война не обошла и меня стороной, Война и об меня обтерла свою жестокую руку, Помню безлунную ночь в окопе И беспокойные, бессонные ночи...
--	---

[Дзаболов 1992, 92]

Перевод Н. Рубцова:

Меня война солдатом не застала, Чтоб взять винтовку, был годами мал, Но тоже рос голодный и усталый, И тоже груз на плечи поднимал!	Своим крылом безжалостное время Махало так, что мой мутился взгляд, – Недетских слез и всех лишений время Я тоже нес, как будто был солдат!..
--	--

[Дзаболов 1984, 438]

Как видим, жертвуя прямыми лексическими значениями, Рубцов фактически создает свой вариант произведения по мотивам оригинального стихотворения. Именно в системе отклонений от текста подлинника некоторые специалисты и видят проявление творческой индивидуальности переводчика [Гачечиладзе 1972, 159]. Через личностное восприятие переводчиком стихотворения читателю, как представляется, раскрываются неповторимые черты художественного дарования Рубцова, а Дзаболову новые грани «своего» текста.

Душевные раны писателей оголяются при отражении в строках суровых военных лет. Каждый из поэтов, как нам кажется, писал «о своей войне». В лексиконе перевода находят место слова-образы столь важные для стиля самого Рубцова («своим крылом безжалостное время / махало...», «недетские слезы», «рос голодный и усталый»). А у Дзаболова идейно-эмоциональную нагрузку несут художественные детали: «сау низ», «хæсты знат къух», «бардæйы кæрдзын» и проч. Предметная детализация поэтических образов трогает воображение читателя.

Подобно оригинальному стихотворению переводное не разделено на

строфы. Рифмовка построена у Дзаболова на основе фонетических повторений в окончаниях: аллитерации звуков [с]–[з] / [р] / [л], [ф]–[в]. Звуковые ассоциации помогают ярче отразить запечатленную автором художественную действительность. В частности, с помощью повтора звука [р] во второй строфе создается иллюзия грохота танков. Рубцовым художественный прием сохранен лишь в первой строфе (повтор сочетания звуков [а], [л]).

Итак, переводчик, как кажется, стирает в тексте особенности стиля автора оригинала и наделяет строки в русском звучании своими чертами. Текст на языке перевода, по своему эстетическому воздействию ничуть не уступающий подлиннику, больше напоминает индивидуально-авторскую интерпретацию. При подобном подходе к переводу иноязычного текста можно говорить о некоем соперничестве переводчика с автором, «происходящем в разных, непосредственно не соприкасающихся друг с другом плоскостях (то есть в разных языках), в разных измерениях» [Топер 2001, 223]. Когда автор и переводчик – талантливые поэты, соперничество в тексте неминуемо. Переводческий опыт многих русских поэтов свидетельствует о том, что при совпадении творческих взглядов личностей, вовлеченных в переводческий процесс, и наличии общности поэзии, внесенные изменения в текст перевода проявляются наиболее явно.

Результатом творческого труда автора и переводчика может служить и перевод стихотворения «Огонь». Сопоставительный анализ разноязычных текстов показал стремление переводчика точно отразить идейно-тематическое содержание оригинала, индивидуальный стиль автора. Адекватность перевода во многом обусловлена, на наш взгляд, сходством поэтических индивидуальностей Дзаболова и Рубцова. Огонь как символ жизни проходит лейтмотивом через все стихотворение и в переводе. За рамками перевода остались лишь формообразующие средства поэтического текста. В частности, для отражения художественного мира, запечатленного в стихотворении, Рубцову достаточно было трех строф в противовес четырех-строфному оригиналу. Наблюдается выпадение рифмы в первой и третьей строках первой строфы:

Было видно село издалека
Даже темною ночью, как днем:
Вся земля озарялась жестоко
Ослепительным смертным огнем

[Вересов].

В переводческой практике Н. Рубцова мы и дальше встречаем усечение формы переводимого текста. Стихотворение «Мае рагбонты хелармае» в переводе обрело совсем другое звучание – «В родном селе». Подобная переводческая трансформация оправдана тем, что из оригинального стихотворения в переводе отражение нашла лишь часть. Дословный перевод заглавия – 'Моему другу детства' – и не нужен был, поскольку отрывок,

повествующий о друге детства лирического героя (последние 3 строфы), в перевод не вошел.

Лирического героя уносят мысли в далекое детство. Ностальгия по прошлому органически входит в ткань перевода:

<i>Ам хырх-базыр царгас миггы</i>	Здесь острокрылый орел в облаках
<i>Зилы хъауысар ныр дар,</i>	Кружится над селом и теперь,
<i>Ам каеддаару хъуысы тигъай</i>	Здесь как когда-то слышится из-за
	угла
<i>Гомсар сабиты цъалхъар</i>	Детей с непокрытыми головами
[Дзаболов 1992, 204].	громкие крики.

Здесь, как прежде, кружатся орлы,
Взмахи крыльев распластанных гулки, –
И становятся люди светлы,
Слыша детский галдеж в переулке...

[Дзаболов 1984, 440]

Процесс перевода совершается близко к словам исходного языка. Незначительное отступление наблюдается в третьей строке перевода: коннотативная и эстетическая функция стиха усиливается за счет введенной Рубцовым метафоры «становятся люди светлы». Образное сочетание не ощущается инородным телом в художественной структуре текста и не противоречит творческому почерку Дзаболова.

В строках перевода узнаваем присущий Рубцову поэтический мир. Коммуникативная равноценность текстов выражается в их содержательном отождествлении. Поэты осознают свою нужность в обществе, чувствуют неразрывную связь с односельчанами:

<i>Ам аез семæ заехх нае мын...</i>	Здесь я с ними землю не топчу...
<i>Сываллеттай байдзаг фæз,</i>	Детворой заполнилась поляна,
<i>Фæлаæ фиппайын – аенаманг,</i>	Но замечаю – бесспорно,
<i>Ам аенаманг хъуыдтаен аез...</i>	Здесь бесспорно нужен был я...

[Дзаболов 1992, 205]

Да! Хотя переполнился весь
Переулок, и вовсе разбужен,
Все мне кажется, будто бы здесь
Нужен я! Обязательно нужен...

[Дзаболов 1984, 440]

В стихотворении фигурирует детвора – образ-символ жизни, надежды на светлое будущее. В переводном стихотворении символика сохранена.

Отличает переводную строфу интонационная подача. Эмоциональный настрой в стихотворении Рубцовым усилен утвердительной частицей «да!», восклицательным предложением, использованием повтора (*нужен... нужен*).

При переводе стихотворения «*Ноггуырды арфа*» – «*Пожелание новорожденному*» Рубцовым отражены первые две и последние две строки. Два четверостишия переведены катреном: опущена центральная часть стихотворения. Переводчик меняет структуру переводимого произведения, но при этом учитывает его смысловое наполнение. Но, несмотря на предпочитаемую переводчиком трансформацию, изменение внешней формы существенно не повлекло за собой содержательных потерь.

Таким образом, для переводов Рубцова характерен, с одной стороны, лаконизм, передача лишь основной мысли стиха, а с другой – выход за рамки текста, расширение исходной информации за счет дополнений. Рубцов стремился внести в перевод и свои индивидуальные черты, не отходя от идейно-тематического содержания произведения. Перевести точно, буквально, соблюдая все каноны стихотворного перевода – не это, на наш взгляд, было целью переводчика. Рубцов стремился создать полноценное лирическое произведение уже в другой культурной среде, близкое к художественному восприятию реципиента. Отталкиваясь от литературоведческого подхода к переводу, сторонники которого оценивают способность переводчиком интерпретировать прагматическую составляющую текста, русскоязычные стихотворения можно считать эквивалентными, ибо «они передают, в основном, одну и ту же смысловую и художественную информацию» [Бархударов 1975, 184–185]. Переводные строки из осетинской поэзии стали частью творчества Рубцова, открыли читателю новые стороны его таланта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багров С.П. За Вологдой во мгле. Вологда: б.и., 2003.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975.
3. Вересов Л.Н. Еще раз о переводах Николая Рубцова, неожиданные выводы. URL: http://rubtsov-poetry.ru/others_3/perevody_rubtsova_2.htm (дата обращения 04.04.2020).
4. Гарбовский Н.К. Теория перевода. 2-е изд. М.: Издательство Московского университета, 2007.
5. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.: Советский писатель, 1972.
6. Джусойты Н. Несколько наблевших вопросов // Дружба народов. 1978. № 11. С. 256–264.
7. Дзаболов Х.Д. Стихотворения / пер. с осет. Н. Рубцова // Антология осетинской поэзии. Орджоникидзе: Ир, 1984. С. 435–443.
8. Дзаболов Х.Д. Волшебная чаша. Произведения. Владикавказ: Ир, 1992.
9. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского

языка на русский. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1963.

10. Мамиева И.В. Основные вехи развития осетинской поэзии: имена и тенденции // Известия СОИГСИ. 2016. № 22 (61). С. 131–132.
11. Миловидов В.А. Литературно-художественный перевод как инструмент теории и истории литературы // Новый филологический вестник. 2018. № 3 (46). С. 243–252.
12. Модестов В.С. Художественный перевод: история, теория, практика. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2006.
13. Тарковский А. О стихотворном переводе // Литературная газета. 1967. 3 августа.
14. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2001.
15. Чибирова М.Л. Художественный перевод и проблема национального колорита. Владикавказ: б.и., 2006.
16. Шуткевич В.М. Журавлиный зов // Молодой коммунист. 1979. 22 ноября.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mamiyeva I.V. Osnovnyye vekhi razvitiya osetinskoy poezii: imena i tendentsii [The Milestones in the Development of the Ossetian Poetry: Names and Trends]. *Izvestiya SOIGSI*, 2016, no. 22 (61), pp. 131–132. (In Russian).
2. Milovidov V.A. Literaturno-khudozhestvennyy perevod kak instrument teorii i istorii literatury [Literary Translation as a Tool of the Theory and History of Literature]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2018, no. 3 (46), pp. 243–252. (In Russian).

(Monographs)

3. Bagrov S.P. *Za Vologдой vo mgle* [Behind Vologda in the Darkness]. Vologda, s.l., 2003. (In Russian).
4. Barkhudarov L.S. *Yazyk i perevod* [Language and Translation]. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya Publ., 1975. (In Russian).
5. Chibirova M.L. *Khudozhestvennyy perevod i problema natsional'nogo kolorita* [Literary Translation and the Issue of National Coloring]. Vladikavkaz, s.l., 2006. (In Russian).
6. Garbovskiy N.K. *Teoriya perevoda* [Translation theory]. 2nd edition. Moscow, Moscow State University Publ., 2007. (In Russian).
7. Gachechiladze G.R. *Khudozhestvennyy perevod i literaturnyye vzaimosvyazi* [Literary Translation and Literary Connections]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1972. (In Russian).
8. Levitskaya T.R., Fiterman A.M. *Teoriya i praktika perevoda s angliyskogo yazyka na russkiy* [Theory and Practice of Translation from English into Russian]. Moscow, Izdatel'stvo literatury na inostrannykh yazykakh Publ., 1963. (In Russian).
9. Modestov V.S. *Khudozhestvennyy perevod: istoriya, teoriya, praktika* [Literary Translation: History, Theory, Practice]. Moscow, Maxim Gorky Institute of Literature

and Creative Writing Publ., 2006. (In Russian).

10. Toper P.M. *Perevod v sisteme sravnitel'nogo literaturovedeniya* [Translation in the System of Comparative Literature]. Moscow, Naslediye Publ., 2001. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Veresov L.N. *Eshche raz o perevodakh Nikolaya Rubtsova, neozhidannyye vyvody* [Once again about the translations of Nikolai Rubtsov, unexpected conclusions]. Available at: http://rubtsov-poetry.ru/others_3/perevody_rubtsova_2.htm (accessed 04.04.2020). (In Russian).

Дзапарова Елизавета Борисовна, Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева – филиал Федерального государственного бюджетного учреждения науки Федерального научного центра «Владикавказский научный центр Российской академии наук».

Кандидат филологических наук. Научные интересы: сравнительное литературоведение, теория и практика художественного перевода.

E-mail: l-dzaparova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1388-0268

Elizaveta B. Dzaparova, V.I. Abaev North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies of the Vladikavkaz Scientific Centre of RAS.

Candidate of Philology. Research interests: comparative literature, theory and practice of literary translation.

E-mail: l-dzaparova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1388-0268

ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Материалы раздела представлены Калмыцким научным центром РАН

Problems of Kalmyk Philology

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

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00025

Б.Б. Манджиева (Элиста)

ПРЕДСКАЗАНИЯ И ГАДАНИЯ В КАЛМЫЦКОМ ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ «ДЖАНГАР»*

Аннотация. В статье рассматриваются мотивы предсказаний и гаданий, встречающиеся в песнях калмыцкого героического эпоса «Джангар». Целью исследования становится выявление и изучение предсказаний и гаданий в разных эпических циклах. Для реализации данной цели автором рассмотрены предсказания и гадания, обнаруженные в ранних циклах эпоса «Джангар» – Малодербетовском и Багацохуровском, а также в песнях из эпических репертуаров джангарчи Ээлян Овла и Мукебюна Басангова. Тема предсказания возникает тогда, когда сказителю необходимо перейти к завязке эпического повествования. Как правило, ею служит: сообщение ясновидца Алтан Чеджи об угрозе, нависшей над Бумбой; печаль хана Джангара, вызванная надвигающейся войной. Очень часто предсказание становится побуждением к решительным действиям героя, отправляющегося в боевой поход. В эпосе «Джангар» предсказания и гадания являются важными слагаемыми эпического сюжета, обладающего динамичным развитием. Они свидетельствуют о существовании у калмыков магии предсказания и разных способов гадания: на косточках 'ша', по бараньей лопатке (обожженной на огне и белой лопатке). В зависимости от результата гадания заинтересованные лица могли принять необходимые меры. Таким образом, изучение мотивов предсказания и гадания в эпосе «Джангар» подтверждает то, что наши предки, осознавая зависимость человека от сил природы, почитали небесные светила и звезды, поклоняясь духам родной земли и воды, проводили обряды и жили в полной гармонии с природой.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; джангарчи; цикл; песнь; предсказание; гадание; богатырь; магия; звезды; небо; природа.

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

B.B. Mandzhieva (Elista)

Predictions and Fortune-Telling in the Kalmyk Epic Poem “Dzhangar”**

Abstract. The article examines the motifs of predictions and fortune-telling within the songs of the Kalmyk heroic epic “Dzhangar”. The aim of the research is to identify and study predictions and fortune-telling in different epic cycles. To achieve that, the author considers the predictions and fortune-telling discovered in the early cycles of the epic “Dzhangar” – Maloderbetovsky and Bagatsokhurovsky, as well as in songs from the epic repertoires of Jangarchi Eelian Ovl and Mukebyun Basangov. The theme of prediction appears when the storyteller has to move to the beginning of an epic narration. As a rule, it is either the message of the clairvoyant Altan Cheji about the threat looming over Bumba or the sadness of Khan Jangar caused by the impending war. Frequently, the prediction stimulates decisive actions of the hero going on a military campaign. In the epic “Dzhangar” predictions and fortune-telling are important components of the dynamically developing plot. They prove that among the Kalmyks there is magic of prediction and different methods of fortune-telling, such as using the bones ‘sha’, or a lamb shoulder (fire-burnt and a white shoulder blade). Depending on the result of the fortune-telling, the people interested in it could take the necessary measures. Thus, the study of the motifs of prediction and fortune-telling in the epic poem “Dzhangar” confirms that our ancestors, realizing the dependence of man on the forces of nature, revered the heavenly bodies and stars, worshiping the spirits of their native land and water, performed rituals and lived in harmony with nature.

Key words: the epic poem “Dzhangar”; dzhangarchi; cycle; song; prediction; fortune-telling; hero; magic; stars; sky; nature.

С древнейших времен гадания и предсказания основывались на вере человека в магическую силу охраны счастья: «С магической системой охраны счастья тесным образом смыкалось гадание, ибо справедливо полагали, что несчастье можно предотвратить, если получить о нем своевременное предупреждение или – коль оно уже свершилось – рекомендации, как поправить дело» [Жуковская 2002, 119].

Мотивы предсказаний и гаданий в песнях калмыцкого героического эпоса «Джангар» все еще малоизучены. Целью нашего исследования стало выявление и изучение предсказаний и гаданий, встречающихся в разных циклах калмыцкого эпоса «Джангар». Для реализации данной цели мы рассмотрим предсказания и гадания, обнаруженные в ранних циклах эпоса «Джангар» – Малодербетовском и Багацохуровском, а также в песнях из эпических репертуаров джангарчи Ээлян Овла и Мукэбюна Басан-

гова.

В калмыцком героическом эпосе «Джангар» одним из главных богатырей Джангара является Алтан Чеджи – мудрец и ясновидец, знающий историю минувших девяти лет и способный предсказать грядущее на такой же срок: «*Иргсн йирн йисн жылэ юмиз / Дэлдэж меддг, / Ирад уга йирн йисн жылэ юмиз / Таажэ меддг*» («О прошлых девяти годах, / Ничего не упуская, повествующий, / Грядущее на девяти лет, / Зная наперед, предсказывающий») (здесь и далее перевод Т.А. Михалевой) [Жаңһр 1978, I, 362].

Алтан Чеджи, обладая феноменальным даром провидца, при союжении дворца хана Джангара помогает избежать впоследствии беды: «*Күңкнэж бәһәд келжәнә: / – Оһтһуд күргәд бәрхлә, / Ик дурн болх, / [Эзн, нойн Жаңһрт сән болх уга,] / [Оһтһуһас] һору дутуһар бәртн! – гижәнә.*» («Пророчествовать стал: / – Если до небес вознеся, построим, / Накликать беду это может, / [Властителю, нойону Джангару навредить это может,] / На три пальца ниже [неба] постройте! – сказал») [Жаңһр 1978, I, 371].

Среди богатырей Джангара особое положение занимает Хонгор, поэтому он может позволить себе вызывающее поведение. Так, в песне «Ут Цаһан Маңһсиг богд Жаңһр дөрәцүлгсн бөлг» («Песнь о том, как богдо Джангар мангаса Уту Цагана покорила») Малодербетовского цикла богатырь Хонгор, будучи во хмелю, требует от ясновидца Алтан Чеджи назвать богатыря удалее и сильнее себя и даже угрожает этому мудрецу: «*Эс заһад өгдг болх[ла]чн, / Арц Зандн уулычн буһләд, / Алтн Чеежэ гих неричн / Таслад оркнав! [— гив.]*» («Если не сможешь показать-указать, / Арца Зандан гору твою разрушу, / Алтан Чеджи – имя твое [и род] / Навсегда прерву! [— сказал.]») [Джангар 2020, 94–95].

Ответом на неприглядный поступок Хонгора становится провидение Алтан Чеджи:

– *Орх нарна сүүр талас, / Орг Йондн уулын наад бийэс / Ут Цаһана элч – / Улан Шар бирмн аашина. / «Арг Улан Хоңһриг / Алтт тугин йозура, / Арвн хойр елдңин тал дундас, / Күзун дунднь / Күмн дааш уга шинжсүр зүүһэд, / Көл, һаринь ширләд, / Көк Галзни сүүлэс уяд, / Көтләд хэрнәв!» – гижэ йовна.* («Со стороны захода солнца, / С ближней стороны Орог Йондон горы, / Уту Цагана посланец – / Улан Шара бирмен к нам направляется. / «Улан Хонгора Прекрасного / Из-под искрящегося золотом знамени [выхватив], / [Из рядов] двенадцати неукротимых вепрей [-богатырей вырвав], / На шею ему такую, / Что никому не поднять, цепь надев, / Ноги и руки ему связав, / К хвосту Кёке Галзана привязав, / К себе уведу!» – он говорит») [Джангар 2020, 94–95].

Предсказание мудреца Алтан Чеджи явилось аргументом для самовыбора богатыря, и Хонгор незамедлительно выступил навстречу врагу, оскорбившему его, чтобы отстоять свою честь.

В песне «Богд Жаңһр хаани сән түшмл, Эрк Туг хаани көвүн –

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

Орчлңгин сээхн Миңъян – Жаңһр нойни зарцд йовад, Алтн Түрг хаани алтн шар цоохр агтыг авч ирсн бөлг» («Песнь о том, как Красивейший во вселенной Мингиян, один из лучших тушимелов хана, богдо Джангара, сын хана Эрке Туга, по велению нойона Джангара отправился и пригнал табун прекрасных чубарых рысаков хана Тюрк Алтана») из репертуара джангарчи Ээлян Овла в роли предсказателя выступает сам Джангар-хан. Когда опечаленный властитель, роняя драгоценные прозрачные слезы, рукавом бешмета из черного шелка стал утирать их, это встревожило богатырей. Узнать, о чем роняет слезы властитель, вызывается Ке Джилган. И здесь ясновидением наделен уже сам властитель:

– Олн таниг цуглулсн / Алдр сээхн нер[н] мини / Дегд холд одад, / Нанд күн өңгәһэд бээнә. / Нарн суухин дор бээдг / Түрг Алтн хан / Түмн шар цоохр агтыг ясад, / Гурвн жил болсн эн. / Урл турун хойринь / Уснд күргл уга асрж бээнә. / Ода гурвн жил болхла, / Дел сүл хойрнь живр болад, / Дөрвн турунь болд болхла, / Түмн цаһан бодцган / Деернь мордулж ирэд, / Маниг дээлн гижэ бээнә. / Тер түмн шар цоохр агтыг / Көл таслж көөж авхла, / Манд эмиг уга, – гив. («Собравшее всех вас / Славное имя мое / В самой далекой дали известно стало. / Один человек ко мне притязание имеет. / Под лучами заходящего солнца живущий / Хан Тюрк Алтан / Стал готовить [к походу] десять тысяч чубарых рысаков, / С тех пор три года прошло. / Губами и копытами / Воды коснуться не давая, их готовят. / Еще через три года, / Когда гривы и хвосты у них станут, как крылья, / А четыре копыта станут, как сталь, / Десять тысяч своих вепрей [-богатырей] / Посадив на них, / Напасть на нас собирается. / Если тех десять тысяч чубарых рысаков / Безвозвратно угнать, / Бояться нам нечего, – сказал») [Жаңһр 1978, I, 418].

Зная о том, что над Бумбой нависла угроза захвата, Джангар-хан отправляет в стан врага достойного из богатырей, который успешно справляется с повелением властителя.

В песне «Алдршгсн Эрк Туг хаани көвүн – Орчлңгин сээхн Миңъян алдр богд Жаңһрин зарцд йовад, күчтэ Күрмн хааг эмдэр кел бэрж ирсн бөлг» («Песнь о том, как Красивейший во вселенной Мингиян, сын прославленного хана Эрке Туга, по велению славного богдо Джангара отправился и могучего Кюрмин-хана пленил») Джангар также предотвращает захват Бумбы враждебным Кюрмин-ханом. Во вражескую страну отправляется богатырь Мингиян. Ясновидец Алтан Чеджи предупреждает его об опасных противниках, которые встретятся в пути: *теңгрин хавил цаһан буур* (скрежещущий зубами небесный белый верблюд), *тавн зун берэд күүкд хойр* (пятьсот молодых и девиц), *хойр шар түргн* (два овода). По мнению А.Ш. Кичикова, «мифологический демон-овод, тууль-улигерные ведьмы-вампиры, ставшие красавицами, мангус-пожиратель в образе исполинского верблюда на страже границы державы Кюрмин-хана – таков архаический по своему колориту фон нового повествования о пленении Кюрмина Мингьяном» [Кичиков 1992, 233].

Схожий мотив встречается в песне «Эзн, деед богд Жаңһрин залу баһ

дүүвр цагт хаани көвүн, Баатр Хар Жилһн, Байн Алтн Чеежин Аля Шонхр, Арслңгин, Базг Улан Хоңһрин Хошун Улан гурвулн йовж, күчтэ Бадмин Уланиг эмдэр кел бэрж авч ирсн бөлг» («Песнь о том, как богатырь Хара Джилган, сын молодого властителя, верховного богдо Джангара и Аля Шонхор, сын провидца Алтан Чеджи, а также Хошун Улан, сын льва[-богатыря], воинственного Улан Хонгора втроем отправились и пленили могучего Бадмин Улана») джангарчи Ээлян Овла, когда ясновидец Алтан Чеджи также предупреждает трех юных богатырей – Хара Джилгана, Аля Шонхора и Хошун Улана об опасных препятствиях, которые повстречают герои-спасители Бумбы в пути:

Хэр һазрт йовхларн, / Медх авһин үг соңстн. / Өргнэрн өтлһлән давиш уга, / Утарн унтлан давиш уга / Балр хар шавр харһх. / Тер цагт Улман Агсг Уланан / Түүрүнд тэвтн, эврән меджэ харх. / Түүнэс эмд-менд һарсн[а] хөөн / Гурвн сара һазрт гүүлгэд, / Гурвн һалвр зандн уласн үзгдх, / Тавн зун берэд күүкд хойр / Йирн йисн күчн төгсгсн / Бумбтахн идән, ундан авад, / Тосн, дуулн ирх. / Арнзл Зеердин / Алтн эһолаг сул хайтн, / Чирәһинь чиклжэ бичэ хэләтн, / Арһин алтн цалмнь / Амн дунд йовх юмн. / Арнзл Зеерд цаадкан / Эврән меджэ харх. / Түүнэс цааран һарад, / Эгц гурвн сара һазрт гүүлгсн цагт, / Йирн йисн күчн төгсгсн идәһән авад: / – Бичкн гурвн дүүнр, өлссн гесән цадхжэ, / Ундассн ундан хэрүлтн, – гижэ, дуудн ирх. / Тер цагт Алтн Шарһан түрүдүлтн, / Эврән бийнь меджэ харх, – гийһэд / Бадмин сээхн йөрәлән тэвэд хэрв. (На чужой земле находясь, [вспомните] / Знающего дядюшки слова, что сейчас услышите. / В ширь такая, что до старости ее не пройти, / В длину такая, что, не обессилев, не пройти, / Непролазная топь вам встретится. / Тогда Улман Агсаг Улана / Вперед пустите, он, зная, как быть, выведет вас. / Благополучно оттуда выбравшись, / Три месяца когда промчитесь, / Три дерева приметных покажутся. / Пятьсот молодых и девиц, / С вобравшими в себя силу девяносто девяти чар / Еду и напитки в сосудах неся, / С песней встречая вас, подойдут. / Аранзала Зерде / Повод золотистый отпустите, / В глаза им не смотрите, / Уловки их / В сладких речах таятся. / Аранзал Зерде, / Зная, как быть, вас уведет. / Поехав дальше, / Когда три месяца промчитесь, / Элдв ик сээхн рагни күүкн / Прекрасная дева-рагни, / Пищу, вобравшую в себя силу девяносто девяти чар, неся: / – Три младших брата, досыта поешьте, / Вдоволь напейтесь, – так говоря, к вам подойдет. / Тогда Алтан Шаргу вперед пустите, / Зная, как быть, он вас уведет, – так сказав, / Прекрасный йорел произнесся, обратно уехал) [Жаңһр 1978, II, 115–116].

В песне «Күңкән Алтн Чеежиг орулсн бөлг» («Песнь о том, как был покорен Мудрый Алтан Чеджи») из цикла песен джангарчи Ээлян Овла богатырь Бёке Мёнген Шигширги, наблюдая за захваченным им пятилетним Джангаром, определяет, что тот станет великим правителем: «(‘Эн нарн дорк эмитиг / Эзлм алдр ик заята күн болхм... / (‘Под солнцем живущих людей / Повелителем славным стать ему суждено...’)») [Жаңһр 1978, I, 354]. Чтобы избавиться от него, Шигширги велит Джангару угнать табун Алтан Чеджи, предвидя, что он будет достигнут стрелой последнего. Дан-

ный эпизод свидетельствует о том, что и Бёке Мёнген Шигширги обладал даром провидения.

Гадание является средством распознавания будущего. Гадающий, используя магические способности, вступает в контакт с представителями иного мира и, толкуя их знаки, находит ответы на вопросы.

По мнению Л.Е. Фетисовой, «...шаманы могли видеть прошлое и будущее, беседовать с высшими духами, понимать язык животных, принимать их облик и пр. Шаманскими свойствами наделялись и главные эпические герои тунгусо-маньчжурского фольклора. Например, удэгейский Гээнта доказал свою неуязвимость, разжевав раскаленную кочергу и проглотив горячее железо» [Фетисова 2018, 132]. Ср. с замечанием П.Ц. Биткеева: «Как и у монголов, бурят и тюркоязычных народов Сибири и Центральной Азии, у ойратов были шаманы и шаманки. Они занимали особое положение в родоплеменном обществе. К ним всегда обращались при тех или иных обстоятельствах. Они лечили людей, выступали в роли ‘искоренителей вредных душ и духов’» [Биткеев 2006, 131].

В эпосе «Джангар» в роли помощника героя выступает шаманка-удаган. В песне «Дуут богд Жаңһр догшн Хар Кинесиг дөрөцүлгсн бөлг» («Песнь о том, как прославленный богдо Джангар свирепого Хара Кинеса покорил») Багацохуровского цикла хан Джангар за помощью в поисках богатыря Хонгора обращается к шаманке-удаган, которая, трижды погадав, подсказывает возможные места его нахождения: «Белг о[r]кгсн цагтнь – / Өндр уулын ора деер, / Өл көк арслүгин геснд [гижэ харв]; / Дэкэд нег бэргсн цагтнь – / Өргн далан йоралд / Зун алд ут, / Зурһан тевр бөдүн / Амргин хар цурхин геснд [гижэ харв]; / Дэкэд нег белг оркгснд – / Өндр зандн модна ора деер / Өл көк һардин геснд [гижэ харв]. / – Эн һурвлан негнднь, – гив. (‘Раз она погадала – / Вышло, что [Хонгор] на вершине высокой горы / В брюхе сивого льва находится; / Еще раз погадала – / Вышло, что на дне широкого океана, / В брюхе в сто саженей длиной, / В шесть обхватов толщиной / Огромной черной щуки находится он; / А когда еще погадала – / Вышло, что на верхушке высокого сандала сидящего / Сизого орла в желудке находится он. / – В одном из этих трех [животных], – сказала она’» [Жаңһр 1978, I, 294–295].

Действительно, в результате гадания шаманки-удаган Джангар находит Хонгора, который, как оказалось, был проглочен огромной черной щукой, зашитым в трехслойный тулум из шкур трех взрослых волов. «Зашивание богатыря Хонгора в шкуры трех быков есть не что иное, как отправление в иной мир. Так в древности поступали с умершими, их зашивали в шкуры быков или коров, таким образом совершая ритуальный обряд захоронения» [Убушиева 2019, 75]. Вероятно, что шаманка-удаган, обладавшая способностью общения с потусторонним миром, использовала ее, смогла указать три возможных места нахождения богатыря Хонгора.

В песне «Тавн ор һаргсн Тэк Бирмс хаана замгта нуурин көвэд заядар өсгсн долан сай тунжрмудыг Санлын догдлулж көөж авч иргсн бөлг» («Песнь о том, как Санал, сотрясая землю, угнал семь миллионов тунджу-

ров, у тинистого озера выросших на воле и принадлежавших прославленному в пяти странах хану Таки Бирмису») из эпического цикла джангарчи Мукебюна Басангова, богатырь Алтан Чеджи, обладающий даром ясновидения, сообщает Джангару о намерении враждебного богатыря Шара Мергена, посланца Таки Бирмис-хана, в присутствии самого властителя Джангара захватить Улан Хонгора, одного из лучших его богатырей. Чтобы узнать, как лучше ему поступить, хан Джангар обращается к трем своим богатырям: «Алтн Күңкэ Чеежэ өвгн, та / Маңһдур өрүн күртл / Зүүд бэрэж дэжн халәһит, – гивл. – / Зүүни күүг ахлдг / Зүүдн Гүмб шорч өвгн, та / Далан түлэж, далын шинэжиг / Маңһдур өрүн зэңгэн өгит, – гижэ һарһвл. – / Бульһррин нойн һанц Санл, / Шар зурһан номан зурэж, / Зурһан номин зэңгиг / Маңһдур өрүн эрт авад ирит, – гижэ һарһвл. (‘– Мудрый старец Алтан Чеджи, вы / До утра завтрашнего дня / Постарайтесь сон увидеть и узнать, – сказал. – / Слева [сидящих] людей возглавляющий / Старец с шорончи, достойный Гюмбе, а вы / Сожгите лопатку и по приметам лопатки / Завтра утром все расскажите, – сказав, проводил. – / Булингира [сын –] одинокий нойон Санал, / Положение звезд срисовав, / Предсказание их / Поутру пораньше принесите, – сказав, проводил’» [Жаңһр 1978, II, 220].

Согласно эпическому повествованию, первым к хану является гадающий по бараньей лопатке Гюзян Гюмбе, вслед за ним – предсказывающий по звездам богатырь Санал и последним приходит ясновидец Алтан Чеджи. С его пророчеством совпадают предсказания и Санала, и Гюзян Гюмбе:

– Эн юмб гихлэ, / Нарн һархин өмн үзгт бээдг, / Тавн ор һаргсн / Тэк Бирмс хаани элч, / Долан эз көлврүлгсн / Догшин Дамбан алг цоохр күлгтэ / Догшин Шар Мергн / Аашхнь үнн мөн сэнэжл. / Арг Зууһин Улан Хоңһримдн / Шарин зурһан миңһн баатр дотраснь, / Шалдг арвн хойр бодцгуд дотраснь, / Эн, богд Жаңһррин ил чирдәһснь / Авад одх күн мет кевтэл. / Эн далын шинэжд болв чигн, / Мөрни килһсэр Хоңһримдн / Эргэд, бууһад бәәнэл, – гив. (‘– О том, что вышло, если спросить, / То к югу от [лучей] восходящего солнца живущего, / В пяти странах прославленного / Таки Бирмис-хана посланец, / Семерых властителей низвергнутого / Свирепого Дамбы [сын –] чубарого скакуна имеющий / Свирепый Шара Мерген / И вправду сюда направляется. / Священной страны Улан Хонгора Прекрасного нашего / Из рядов желтой веры шести тысяч богатырей, / Из рядов избранных двенадцати вепрей [-богатырей] / В присутствии властителя, богдо Джангара / Вырвав, должен забрать – такой он, видно, человек. / По приметам этой лопатки / Наш Хонгор, на волосок от гибели оказавшись, / Все же вернется, [у дома] сойдет с коня, – сказал’) [Жаңһр 1978, II, 221].

В фольклорной традиции калмыков сохранилась легенда о том, как родилось гадание по бараньей лопатке. В ней говорится о старом мудром калмыке, составившем календарь – «шам гисиг алдл уга меддг шар бичг» («без упущений все знающее желтое письмо»). Когда старик, не знавший

ни сна, ни покоя, закончив работу, решил отдохнуть и, попив чай, уснул, поднялся вихрь. Лист с его «желтым письмом» унесло ветром. Он зацепился за стебелек травы и был съеден овцой. Календарь отпечатался на бараньей лопатке. После ее обжиги по рисунку, появившемуся на плоской части, можно было многое предсказать. Так у калмыков зародилось гадание по бараньей лопатке [Мифы, легенды и предания 2017, 104]. Как пишет К. Э. Эрендженев, «были весьма тонкие исследователи-наблюдатели, которые обжигали лопатку на огне полностью, а потом, осторожно взяв кость в руки, смотрели на свет, узнавая, что написано...» [Эрендженев 1985, 18].

В фольклоре монгольских народов встречается и такой сложный способ, как гадание по белой лопатке. Считалось, что заниматься им могли представители знатного рода, потому как только человек «белой кости» мог различить на ней невидимые знаки и предсказать по ним будущее. Н.Л. Жуковской описан оригинальный способ гадания по бараньей лопатке, когда «человек кладет белую лопатку в черную шапку, подкрадывается к какой-либо юрте, в которой сидят люди и ведут между собой разговор. Тема разговора значения не имеет, а задача подслушивающего – услышать первый же глагол. Если он положительного содержания, то и результат гадания – положительный, и наоборот. В соответствии с результатами гадания заинтересованные лица могут принять какие-то конкретные меры по исцелению больных или возврату имущества» [Жуковская 2002, 120].

Древние кочевники, осознавая свою зависимость от сил природы, понимали, что благополучие рода, хозяйства всецело зависит от земных и небесных сил. Так, у монголоязычных народов зародился культ Неба, земли, воды, небесных светил. С древних времен они проводили обряды поклонения звездам, и это отмечают многие источники. Обряды совершались в определенное время года с поклонением определенной звезде или созвездию [Эрдэнэболд 2012, 26].

В героическом эпосе «Джангар» встречаются мотивы, связанные с астрологией, гаданием по звездам. Калмыки издревле наблюдали за движением небесных светил. По их расположению они могли предсказывать события: «Астрономические названия связаны с общемонгольской традицией: Алтн Насн (монг. Алтан гадас ‘Золотой кол’) ‘Полярная звезда’; Долан Бурхн (букв.: ‘Семь Бурханов’) ‘Большая Медведица’; Цолмн (Утренняя звезда) ‘Венера’; Теңгрин Уйдл (букв.: ‘Небесный Шов’) ‘Млечный Путь’; название Нурвн Марл (букв. ‘Три Марала’) носит созвездие Орион. По поверьям калмыков, моление, совершенное Венере (Цолмн), способствовало деторождению. Полярная звезда (Алтн Насн) – это неподвижный центр неба, верхняя точка космической оси, вокруг которой происходит круговращение небесного свода» [Борджанова 1999, 30]. По мнению Т.Г. Басанговой, «с созвездием Кассиопеи связана легенда о магическом воздействии ее пяти звезд: если человек, попавший в плен к врагам, “посмотрит”, зажмурив глаза, на небо, а затем внезапно их откроет, то он увидит созвездие Кассиопеи, и веревки, которыми его связали, должны раз-

вязаться сами по себе» [Басангова 2017, 15].

В песне «Догшн Замбл хаана халзу долан боднгиг Аср Улан Хонһр Күнд Нартта Савр хойр дөрөцүлгсн бөлг» («Песнь о том, как Улан Хонгор Могучий и Тяжелорукий Савар одолели семерых неукротимых вепрей [-богатырей] Свирепого Замбал-хана») Багацохуровского цикла встречается еще один способ гадания – гадание на косточках «ша»: «Игральные косточки изготовлялись обычно из бараньих астрагалов (шаһа), грани которых гладко полировались, на них наносились позолоченные глазки» [Овалов 2008, 192]; «Гадальщики бросали эти косточки на разостланную кошму или на ровную поверхность земляного пола. По тому, какой гранью вверх падали косточки, предсказывался исход дела, желательный или неблагоприятный (нежелательный)» [Биткеев 2006, 132]. В рассматриваемой песне таким способом выбирается богатырь, который должен нести караул у пограничной горы.

Багацохуровский цикл

Зун жилин ша тоолцв, / Зурхан жилин харул буладв. / Эрклуһин мөнгн Цаһан уулд / Эгү нурвн сард харул хархд / Эн дундан шо өрглцв. / Бэрн өрггсн шонь / Базг Улан Хонһр тал хэлэж тусв. (‘За сто лет очередность смен [дозорных] выявляли, / За шесть лет кто в дозор выступал, выясняли. / Чтобы узнать, кому у эркулюкской серебристой горы Цаган / Три месяца в дозоре стоять предстоит, / Гадальной костью решили жребий метнуть. / Брошенный жребий / Воинственно-му Улан Хонгору выпал’) [Джангар 1990, 171].

«‘Караул’ оказывается тем самым опасным местом, куда совершают нападения враги Бумбы, и богатыри на заставе первыми принимают на себя страшные удары» [Кичиков 1992, 249]. В песне Багацохуровского цикла при метании жребия двенадцать раз вращающейся золотой гадальной костью выбор падает на богатыря Хонгора, но он отвергает это решение, объясняя свой отказ тем, что враги, воспользовавшись его отсутствием, могут захватить Бумбу. Хан Джангар велит еще метнуть жребий, и золотой кости драгоценный глазок указывает на богатыря Савара, который, поклявшись в верности Джангару, отправляется для несения караула на пятнадцать месяцев.

Таким образом, мотив жеребьевки в эпосе «Джангар» свидетельствует о бытовании у калмыков гадания на косточках ‘ша’, которое служило способом выбора богатыря для выполнения определенных задач.

В результате рассмотрения предсказаний и гаданий в песнях героического эпоса «Джангар» мы приходим к выводу, что данный мотив возникает тогда, когда сказителю необходимо перейти к завязке эпического повествования. В большинстве случаев завязкой песни служат: сообщение ясновидца Алтан Чеджи об угрозе, нависшей над Бумбой; печаль хана Джангара, вызванная надвигающейся войной. Очень часто предсказание побуждает к решительным действиям героя, отправившегося в боевой по-

ход.

Таким образом, предсказания и гадания в эпосе «Джангар» являются важными слагаемыми эпического сюжета, обладающего динамичным развитием. Они свидетельствуют о существовании у калмыков магии предсказания и разных способов гадания: на косточках 'ша', по бараньей лопатке (обоженной на огне и белой лопатке). Изучение мотивов предсказания и гадания в эпосе «Джангар» подтверждает то, что наши предки, осознавая зависимость человека от сил природы, почитали небесные светила и звезды, поклонялись духам родной земли, воды, проводили обряды и жили в полной гармонии с природой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басангова Т.Г. Мифы, легенды и предания калмыков // Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Басанговой, перевод Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурькин, Е.Н. Кузьмина, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев; Калмыцкий научный центр РАН. М.: Наука; Восточная литература, 2017. С. 7–29. (Свод калмыцкого фольклора).

2. Биткеев Н.Ц. Эпос «Джангар». 2-е науч. изд., доп. Элиста: Джангар; КалмГУ, 2006. 352 с.

3. Борджанова Т.Г. Магическая поэзия калмыков. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1999. 183 с.

4. Джангар: калмыцкий героический эпос / сост., подг. текстов, коммент. и словарь Н.Ц. Биткеева, Э.Б. Овалова; пер. с калм. Н.Ц. Биткеева, Э.Б. Овалова, Ц.К. Корсункиева и др.; прилож.: Калмыцкий героический эпос «Джангар» / Н.Ц. Биткеев; М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. 474 с. На калм. и рус. яз. (Эпос народов СССР).

5. Жаңһр. Хальмг баатрлг дуулвр (25 бөлгин текст: 1–2 боть) = Джангар. Калмыцкий героический эпос (тексты 25 песен) / сост. А.Ш. Кичиков; ред. Г.И. Михайлов. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. Т. 1. 441 с. Т. 2. 417 с.

6. Жуковская Н.Л. Кочевники Монголии: Культура. Традиции. Символика. М.: Восточная литература, 2002. 247 с.

7. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с. (Свод калмыцкого фольклора).

8. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар»: сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука; Восточная литература, 1992. 320 с.

9. Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Ба-

санговой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурькин, Е.Н. Кузьмина, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев; Калмыцкий научный центр РАН. М.: Наука; Восточная литература, 2017. 365 с. (Свод калмыцкого фольклора).

10. Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: Джангар, 2008. 304 с.

11. Убушиева Д.В. Элементы архаики в эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 73–81.

12. Фетисова Л.Е. Шаманский повествовательный фольклор в системе устного творчества тунгусо-маньчжурских народов // Россия и АТР. 2018. № 4. С. 128–137.

13. Эрдэнэболд Лхагвасурэн. Традиционные верования ойрат-монголов (конец XIX – начало XX в.) / пер. на рус. Ганбат Нямдаг, С.Б. Миягашева, Ж.Б. Бадагаров. Улан-Удэ: Изд-во Бурятский научный центр СО РАН, 2012. 196 с.

14. Эрендженев К.Э. Золотой родник. О калмыцком народном творчестве, ремеслах и быте. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1985. 127 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Fetisova L.E. Shamanskiy povestvovatel'nyy fol'klor v sisteme ustnogo tvorchestva tunguso-man'chzhurskikh narodov [The Shamanic Narrative Folklore in the System of Storytelling of the Tungus-Manchu Peoples]. *Rossiya i ATR*, 2018, no. 4, pp. 128–137. (In Russian).

2. Ubushiyeva D.V. Elementy arkhayki v epose "Dzhangar" [The Archaic Elements in the Epic Poem 'Dzhangar']. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 4 (51), pp. 73–81. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Basangova T.G. Mify, legendy i predaniya kalmykov [The Myths, Legends and Traditions of the Kalmyks]. *Mify, legendy i predaniya kalmykov* [The Myths, Legends and Traditions of the Kalmyks], text processing, translation, introduction, comments, indices, vocabulary, Kalmyk texts collation by T.G. Basangova, transl. by T.A. Mikhalleva, eds. A.A. Burykin, E.N. Kuz'mina, V.V. Kukanova, G.Ts. Pyurbeyev; Kalmyk Scientific Center of the RAS. Series: Svod kalmyckogo fol'klora [The Kalmyk Folklore Corpus]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 2017. pp. 7–29. (In Russian).

(Monographs)

4. Bitkeyev N.Ts. *Epos "Dzhangar"* [The Epic Poem 'Dzhangar']. 2nd scientific ed., add. Elista, Dzhangar Publ., Kalmyk State University Publ., 2006. 352 p. (In Russian).

5. Bordzhanova T.G. *Magicheskaya poeziya kalmykov* [The Magical Poetry of the Kalmyks]. Elista, Kalmyk Book Publ., 1999. 183 p. (In Russian).

6. Erdenebold Lkhagvasuren. *Traditsionnyye verovaniya oyrat-mongolov (konets*

19 – nachalo 20 v.) [The Traditional Beliefs of the Oirat Mongols (Late 19th – Early 20th Centuries)]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center of the Siberian Branch of the RAS, 2012. 196 p. (Translated from Mongolian into Russian).

7. Erendzhenov K.E. *Zolotoy rodnik. O kalmytskom narodnom tvorchestve, remeslakh i byte* [The Golden Outflow. About the Kalmyk Folk Arts, Crafts and Ways of Living]. Elista, Kalmyk Book Publ., 1985. 127 p. (In Russian).

8. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar": sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos 'Dzhangar': A Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literature Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

9. Ovalov E.B. *Syuzhetno-stilevyye traditsii v epose "Dzhangar" i ego versiyakh* [The Plot and Style Traditions in the Epic Poem 'Dzhangar' and Its Versions]. Elista, Dzhangar Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

10. Zhukovskaya N.L. *Kochevniki Mongolii: Kul'tura. Traditsii. Simvolika* [The Nomads of Mongolia: Culture, Traditions, Symbolism]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2002. 247 p. (In Russian).

Манджиева Байрта Барбаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

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

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature. Research interests: folklore, epic studies, the heroic epic poem "Dzhangar", epics of the Mongolic and Turkic peoples, heroic tales, Kalmyk song tradition, translation.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00026

Ц.Б. Селеева (Элиста)

ТИПИЗИРУЮЩАЯ РОЛЬ ЭПИТЕТОВ В СТИЛИСТИКЕ СИНЬ-ЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ВЕРСИИ «ДЖАНГАРА»*

Аннотация. Статья посвящена актуальному вопросу о роли постоянных эпитетов, значение которых связано с типологизацией и идеализацией, в контексте традиции национальных эпосов. Целью является исследование эпитетов синь-цзян-ойратской версии эпоса «Джангар» с точки зрения их типизирующей роли в этнокультурной и мифоэпической традициях. Рассмотрены постоянные эпитеты, характеризующие персонажей, объекты и явления своего / чужого в эпической картине мира. В синьцзян-ойратском эпосе сохранились архаические представления о «чужом» мире, связанные с «иным миром», где властвуют демонические существа. Вражеская страна чаще всего именуется эпитетом антипода. Эпитеты в именах антиподов, как правило, имеют устрашающую коннотацию *свирепый, могучий, подавляющий*. Слово «хар» «черный» используется в наименовании топонимических объектов «чужого / вражеского мира». Оно также дается в номинации представителей Нижнего мира, хтонических существ и чудовищ. Имена и прозвища эпических богатырей-антагонистов, как представителей «чужого / иного мира», сопровождаются индивидуальными характеризующими эпитетами, где черный цвет выступает маркером их демонической мощи и силы, а также злых намерений и коварной сущности. Эпическая ономастика представлена именами героев и персонажей, в которой структура полных имен эпических героев обычно многокомпонентная, включающая личное имя, название титула и определение-эпитет с положительной коннотацией (*славный, великий, свирепый, прекрасный*). Имена эпических героев-богатырей, как правило, сопровождаются индивидуальными эпитетами, выступающими их постоянными качественными характеристиками, которые указывают на род занятий и возраст. Имена некоторых богатырей сохраняют архаические черты добуддийских верований и шаманской мифологии, тотемистических культов и происходят от названий животных, зверей и птиц, символизирующих силу, отвагу, ловкость и другие рыцарские достоинства. Культ и почитание предков нашли отражение в эпитетах имен богатырей и антиподов, указывающих на семейно-родовую принадлежность. Исключительная ценность и достоинство богатырского оружия и снаряжения подчеркиваются эпитетами, отсылающими к материалу, из которого оно сделано.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; синьцзян-ойратская версия; поэтика; стилистика; постоянный эпитет; эпическая традиция; эпическая ономастика.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (номер госрегистрации АААА-А19-119011490036-1).

Ts.B. Seleeva (Elista)

The Typical Role of Epithets in the Stylistics of the Xinjiang-Oirat Version of "Dzhangar"***

Abstract. The article is devoted to the topical issue of the role of permanent epithets, the meaning of which is associated with typologization and idealization, in the context of the tradition of national epics. The aim is to study the epithets of the Xinjiang Oirat version of the epic "Dzhangar" from the point of view of their typifying role in ethnocultural and mythoepic traditions. The constant epithets characterizing the characters, objects and phenomena of one's own / another's in the epic picture of the world are considered. In the Xinjiang Oirat epic, archaic ideas about the "alien" world, associated with the "other world", where demonic beings rule, have been preserved. The enemy country is most often referred to through the epithet of the antipode. Epithets in the names of antipodes, as a rule, have a terrifying connotation of ferocious, mighty, overwhelming. The word "har" (black) is used in the name of toponymic objects of the "alien / enemy world". It is also given in the nomination of representatives of the Lower World, chthonic creatures and monsters. The names and nicknames of the epic antagonist heroes, as representatives of the "alien / other world", are accompanied by individual characterizing epithets, where black is a marker of their demonic power and strength, as well as evil intentions and insidious essence. Epic onomastics is represented by the names of heroes and characters, in which the structure of the full names of epic heroes is usually multicomponent, including a personal name, title and definition-epithet with positive connotations (glorious, great, fierce, beautiful). The names of epic heroes (bogatyrs), as a rule, are accompanied by individual epithets, serving as their constant qualitative characteristics, which indicate their occupation and age. The names of some of these heroes retain archaic features of pre-Buddhist beliefs and shamanic mythology, totemistic cults and come from the names of animals, animals and birds, symbolizing strength, courage, dexterity and other knightly virtues. The cult and veneration of ancestors are reflected in the epithets of the names of heroes and antipodes, indicating family and clan affiliation. The exceptional value and dignity of heroic weapons and equipment are emphasized by epithets referring to the material from which it is made.

Key words: epic "Dzhangar"; Xinjiang Oirat version; poetics; stylistics; constant epithet; epic tradition; epic onomastics.

Эпитет является древнейшим стилистическим приемом, определяющим явление или предмет, служащим для красочности и образности, придания эмоционального фона повествованию. В современной стилистике «эпитет» имеет узкое и широкое значение. Эпитет в традиционном узком значении поэтического тропа со временем сменился индивидуальным, характеризующим поэтическое определение. В широком значении эпитет понимают именно как определение, как один из приемов поэтического

стиля.

Теория эпитета в литературе и фольклоре разрабатывалась российскими учеными А.Н. Веселовским, А.А. Потебней, Б.В. Томашевским, В.М. Жирмунским, И.Р. Гальпериним и др.

А.Н. Веселовский в своей известной работе «Из истории эпитета» дает широкое культурологическое и историческое осмысление этого понятия – одностороннее определение слова, либо подновляющееся его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета [Веселовский 1989, 59].

Затронутые в данном исследовании аспекты изучения фольклорного эпитета являются актуальными и для современных исследователей. Так, ученый отмечает характерный для эпоса и народной поэзии признак типически-условного и сословного мирозерцания и стиля (отразившегося, в частности, в условных типах красоты, героизма и т.д.) [Веселовский 1989, 64–65]. Типически-условный признак с обилием повторяющихся эпитетов и общих мест А.Н. Веселовский связывает с особым мнемоническим приемом эпика, – «уже не творящейся, а повторяющейся или воспевающей и новое, но в старых формах» [Веселовский 1989, 65].

Эпитет в теории Б.В. Томашевского имеет узкое значение – поэтическое определение, не имеющее функцию выделения явления из иных ему подобных и не вводящее нового признака. Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, его цель – обратить внимание на данный признак или выразить эмоциональное отношение говорящего к предмету [Томашевский 2001, 57].

В.М. Жирмунский рассматривает эпитет в узком смысле как поэтическое определение, обозначающее типический, идеальный признак понятия. В этом ограничении ученый видел первоначальное значение, понимаемое как «украшающий эпитет», обозначающий типический (идеальный) признак определяемого понятия [Жирмунский 1992, 55]. Рассуждая об узком и широком значениях эпитета, исследователь заключает, что в первом случае мы имеем дело с определением, укоренившимся, канонизованным литературной традицией, во втором случае – с сочетанием новым, индивидуальным. С этим связано и другое, более глубокое различие: в первой группе определение обозначает типический и как бы постоянный признак определяемого понятия, во второй – признак окказиональный, улавливающий один из частных аспектов явления [Жирмунский 1992: 56].

Устная традиция оперирует фондом канонизированных и традиционных определений, фиксирующих идеальный и типический признак образа или предмета. Эпическому стилю свойственно обилие постоянных эпитетов, придающих повествованию своеобразный украшающий колорит, а также характер типологизации и идеализации. В этой связи актуально осмысление эпитета в контексте традиции национальных эпосов.

Целью является исследование эпитетов синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» [Джангар 2008] с точки зрения их типизирующей роли в контексте этнокультурной и мифопоэтической традиций.

*** The study was carried out within the framework of a state subsidy: the project "Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions" (state registration number AAAA-A19-119011490036-1).

Образы «своего мира» – страны Бумбы – и противопоставленного ему неизведанного пространства являются ключевыми элементами дуального эпического мира, представляющими универсальную бинарную оппозицию «свой-чужой». Архаические представления о «чужом мире» в сказочно-эпической традиции связаны с иным миром. В синьцзян-ойратском эпосе «чужой мир» обозначается эпитетом *чужой* и выражением *могучих шулмусов страна – хэр һазр* ('чужая земля'), *хэрин дөрвн орн* ('чужеземные четыре страны') *күчтә шулмин орн* ('могучих шулмусов страна'). Вражеская страна чаще всего маркируется эпитетом антипода: *Әср Маңһсин орн* ('Необузданного Мангаса страна'), *Догин Хар Кинсин нутг* ('Свирепого Хара Киняса страна'), *Догин Маңһсин орн* ('Свирепого Мангаса страна'), *Әх Маңһсин орн* ('Устрашающего Мангаса страна'), *Һаслңгт Маңһсин орн* ('Печального Мангаса страна').

В эпосе «Джангар» находят отражение мифологические представления о трехмирии – верхнем, среднем и нижнем мирах. Верхний мир является обителью божеств ('бурхны таралң') и наделяется эпитетами *высший, небесный: деед теңгрин орн* ('высший небесный мир'). В более архаическом виде верхний мир имеет семь слоев – *деедин долан орн* ('высшие семь царств').

Вера в божественное происхождение вождей и правителей и связь их с верхним миром находят отражение во многих мифологических традициях, в том числе в эпосе «Джангар». Так, применительно к Джангару используется выражение *теңгр йозурта* ('небесного происхождения'). Небесное происхождение, по всей вероятности, связано с обладанием правителем харизмой: «Выполнение правителем функции, сакрализующей и гармонизирующей космос и социум, связано через обладание харизмой (*sülde*) с Высшим законом *tögrü*» [Крадин, Скрынникова 2006, 298]. То, что Джангар наделен божественной субстанцией, – харизмой, подтверждает ряд эпизодов, повествующих о богатырях, которые оставили свои владения, многочисленных своих подданных и последовали за Джангаром, уверовав, что ему суждено стать правителем и «владеть всем, что под солнцем». Считалось, что покоренные правители, присоединяясь к более сильному, отдавали собственную силу и умножали его харизму. В подтверждение сказанного обратимся к текстам «Джангара», описывающим эпизод принятия ханом-антагонистом подданства Джангара: Зан-тайджи хан преподносит Джангару священно-белый хадак и произносит заверение в том, что жизненную силу свою он отдает великому Джангару и шести тысячам двенадцати богатырям, а жизнь свою в распоряжение Алому Хонгору Благородному. После этого на правой щеке Зан тайджи хана было поставлено красное бумбайское клеймо, а заверение в верности подкреплено троекратным поклонением Джангару с обещанием тысячу и один год нести повинности – сроком на сто лет быть подданными Джангар хана и в течение тысячи лет выплачивать ему дань. Таким образом, процветание эпического социума зависело от личных качеств правителя и его божественной харизмы, дарованной ему свыше, обладающей охранительной

и регулирующей функцией – сохранения жизни самого суверена и благоденствия державы под его властью.

Божественное происхождение в эпосе имеет также конь правителя Джангара. Так, применительно к коню Аранзалу Зээрдэ используется эпитет *божественный – бурхн Зеерд* ('божественный Зээрдэ'), что восходит к архаическим сказочно-эпическим сюжетам, где конь и снаряжение герою-богатырю вручаются свыше заячи-дарителем. Небесного происхождения может быть и антипод – *Теңгрин Төгә Бүс* ('Небесный Тегя Бюс').

Нижний мир изображен как подземелье *дор һазр* ('нижняя земля'), которое населено различными хтоническими существами (мусами, мангусами, шулмусами и др.); там находится чистилище-ад. Встречается в эпосе и довольно редкое для ойратского фольклора существо *лус – охтр көк лус* (куцехвостый синий лус). Для архаического эпоса типична также мифологическая фигура «матери» или «хозяйки» демонических богатырей – старой шаманки [Пропп 2000, 665].

В архаической эпике обычно присутствует в значительной мере мифологическая дуальная система постоянно враждующих племен – своего, человеческого, и чужого, демонического (при этом на втором плане в эпохах могут фигурировать и другие мифические миры и племена) [Мелетинский 2000, 664]. В архаизированной эпике синьцзянских ойрат преобладают сюжеты о борьбе богатырей с *мангусом / мангасом*. Выражение *өөр холын маңһсмуд* ('ближних и дальних [сторон] мангасы') говорит об их большом количестве. По всей вероятности, это связано с древними представлениями о том, что персонажи низшей мифологии вмешиваются в человеческую жизнь, встречаются с людьми, превращаются в людей и т.п., поэтому во многих традициях они имеют преобладающее значение в сравнении с божествами, действующими преимущественно в мифологическое время первотворения [Иванов 2000, 216]. Мощь и сила многоголового мангаса зависит от количества голов, представленного соответствующим эпитетом: *пятнадцатиголовый мангас, двадцатипятиголовый мангас, тридцатипятиголовый мангас*.

Следует отметить и младшее поколение *мангуса / мангаса*, которое оказывается сильнее старшего. Согласно тууль-улигеру, каждое новое младшее поколение героев (и их антагонистов) сильнее предыдущего (т.е. герой-младенец сильнее героя-отца, отпрыск мангуса сильнее самого мангуса) [Кичиков 1997, 84]. В сюжете «О победе Алого Хонгора-льва Благородного над тремя братьями-мангусами» синьцзян-ойратской версии повествуется о герое Хонгоре, прибывшем в страну мангасов и встретившем там беременную ханшу мангасов. Хонгор расправляется с ней, а затем вступает в поединок с ее сыном, вызванным из утробы матери. После уничтожения беременной ханши, как правило, следует уничтожить и младенца-мангаса, но иногда он обладает силой и мощью, равной взрослому богатырю, и сам вступает в сражение с ним. Трудная победа богатыря над младенцем-мангасом объясняется тем, что младенец не успел испробовать материнского молозива, которое дало бы ему сил одержать победу над ге-

роем Хонгором.

Персонаж актуальной демонологии *шулмас* способен принимать облик и женщин, и мужчин, т.е. обладает способностью к оборотничеству. У калмыков *шулмасы* наделяются как зооморфными чертами (козлиные ноги или борода, хвост верблюда вместо косы, голова лягушки), так и антропоморфными (принимают облик прекрасной девушки, угощающей путников отравленным питьем) [Неклюдов 2000, 647]. Переходную ступень от животного к человеку составляет человек с ногой животного. Всякого рода эльбы, карлики, демоны, черти обладают звериными конечностями [Пропп 2000, 52, 59, 60]. Так, в сказочном и эпическом фольклоре калмыков представлен образ кособокой старухи с медным хоботом и на косылых ногах.

В Джангариаде, по мнению Б.Я. Владимирцова, отражается гораздо более сложная кочевая жизнь, жизнь не только кочевника, но кочевого государства [Владимирцов 2003, 68]. Кочевое государство лексически обозначается общемонгольскими номенклатурными терминами – *орон* ('страна') и *нутуг* ('государство'). Эпоха «Джангара» – это период ранних форм кочевого феодализма, а ускорение процесса феодализации было связано с образованием сильного кочевого государства, когда на арену истории на недостижимой высоте богатства и власти выдвигается один княжеский род и собирает свой «нутуг» (собственно, государство). Кочевые аристократы владели крупными уделами – родовыми кочевьями «нутугами». Эпос вполне четко говорит, что сайды, нойоны обладали наследственными уделами-вотчинами, которые состояли из подданных (алвт) с их скотом. Земля-пастбище имеет своего хозяина «эзна». Земля (нутуг) находилась в монопольном владении кочевой аристократии – ханов, сайдов, нойонов, которые выбирали себе лучшие кочевья [Эрдниева 2004, 405].

Встречаем в эпосе упоминание о еще одном кочевом образовании *аиле* – *байн ээл* ('богатый аил'). Известно, что в XI–XII вв. монголы кочевали изолированно *аилами*. Объяснялось это тем, что богатому скотом кочевнику и особенно коневоду неудобно кочевать в большом обществе, заботы о своих стадах и табунах заставляют его искать более привольного существования отдельным аилом. Из скопления *аилов*, т.е. кочевых стоянок или кочевых дворов, состоявших из отдельных юрт и телег-кибиток, образовывалось кочевье-стойбище, насчитывавшее несколько сотен юрт [Владимирцов 2002, 332–333].

В качестве внутреннего пространства кочевого оседлого образования в синьцзян-ойратском «Джангаре» упоминается *цахар*, характеризующийся эпитетами *заполненный* и *прекрасный* – *дүүрц сээхи цахр* (**заполненный прекрасный** *цахар*). Словом «*сахар*» синьцзянские торгуты обозначали юрты сановников, зайсангов, расположенных перед ставками ханов в форме круга, из 20–30 и более юрт зайсангов. В своем реальном значении слово «*сахар*» до настоящего времени употребляется ойратами Синьцзяна, преимущественно торгутами Баянгола [Норбу 2004, 331]. Ш. Норбу предполагает, что в период «малых ханов» рядом со ставкой монгольского хана

находились юрты сановников и телохранителей [Норбу 2004, 333]. У калмыков *цахаром* называли – крупное (более 500 жителей) поселение челяди хана, сайда или другого знатного сановника, обслуживавшее хурул или ставку хана [Эрдниева 2004, 401].

Эпическая ономастика представлена именами героев и персонажей с разным социальным статусом. Центральный персонаж в рассматриваемых традициях – *көвүн* (молодец), *баатр* (богатырь), *хан* (государь) и т.д. Эти обозначения входят в номинацию персонажа и не могут быть отделены от его имени [Неклюдов 2019, 87]. Структура полных имен эпических героев обычно бывает многокомпонентной. В их состав могут входить личное имя, название титула и определение-эпитет с положительной коннотацией (*славный, великий, свирепый, прекрасный*): *алдр нойн богд Жаңыр* ('славный нойон богдо Джангар'), *Догин Ширк хан* ('Свирепый Ширки хан'); *Дүүвр Узң алдр хан* ('Смелый Великий Узюнг хан'); *Таңсег Бумб хан* ('Прекрасный Бумба хан').

Прозвища центрального персонажа (*хан, баатр*), по-видимому, связаны с представлениями о монгольском национальном героическом характере. Выражающие их имена, прозвища, титулы, эпитеты говорят о внешнем облике и характере персонажа, его возрасте, но главным образом – о статусе и имущественном положении [Неклюдов 2019, 82]. Вне рамок устного эпоса данная номенклатура представлена в древнейших тюркских и монгольских памятниках; многие из подобных обозначений функционируют у монголов XII–XIII вв. в общественном быту и социально-иерархической системе как эпитетные (а не родовые) наименования предводителей аристократических родов, которые чем-либо (ловкостью, силой, богатством) превосходят других [Гребнев 1960, 46]. Титул *хан* в эпосе «Джангар» отражает и социально-иерархический статус, исторически свойственный более позднему феодальному обществу.

Имена эпических героев-богатырей, как правило, сопровождаются индивидуальными эпитетами, выступающими их постоянными характеристиками и указывающими на род занятий и возраст: *келмрч Ке Жилһн* ('Искусный Джилган сказитель'), *Эрүн Цаһан түшмл* ('Священно-Белый сановник'), *Нәәмн наста Нәрбат* ('Восьмилетний Нярбат'). Очень часто именам сопутствуют эпитетные прозвища, характеризующие их: *Күнд Барта Савр* ('Тяжелорукий Савар'), *Бөк Мөңги Шигирһ* ('Силач Серебряные Розги'), *мөрч Бор Маңна* ('конюший Серый Лоб'), *Байн Күңкән Алтн Чееж* ('Богатая Прорицательная Золотая Грудь'). В имени мудреца и ясновидца Алтана Чееджи обнаруживается след архаического мифа о герое, родившемся с золотой грудью. Прозвища имеют и антиподы: *Дош Маңна* ('Широкий Лоб'), *Хату Хар Саңср* ('Твердая Черная Вселенная'), *Маңһсин Бүргд* ('Мангасов Беркут'), *Маңһсин Көк Маңна* ('Мангасов Синий Лоб'), *Хажр Гүжр Соя* ('Кривой Клык'), *Алтн Соя* ('Золотой Клык'). Анимистический взгляд дает возможность переносить свойство одного явления на другое.

Довольно часто в синьцзян-ойратской версии антипод имеет прозви-

ше *Коса*: *Хар Тевгт хан* ('Черная Коса хан'), *Алдр Хар Күкл* ('Славная Черная Коса'), *Эргү Мөңгн Тевг хан* (Скрученная Серебряная Коса). По всей вероятности, это связано с древними представлениями о том, что волосы в монгольской культуре являются маркером сакральности и символом жизненной силы. У калмыков также прослеживается непосредственная связь волос с жизненной силой [Бакаева 2003, 158]. После сорока лет мужчина, живший в середине XIX в., отпускал косу. Все мужчины бреют голову, оставляя только маковку, волосы заплетают в косу, а знатные в две или три косы [Паллас 1809, 460].

Имена некоторых богатырей сохраняют архаические черты добуздийских верований и шаманской мифологии, тотемистических культов и происходят от названий животных, зверей и птиц, символизирующих силу, отвагу, ловкость и другие рыцарские достоинства: *Арслңин Арг Улан Хоңһр* (Львиный Благородный Алый Хонгор), *Күмни начн Күнд Барта Савр* (Сокол среди людей Тяжелорукий Савар), *Салькн Тавг баатр* (богатырь Ветренная Ступня), *Хар Бодң* (Черный Вепрь).

Образ воина и демонического существа связан с божеством иранской мифологии Веретрагне, которое почиталось как божество войны и победы и могло воплощаться в виде ветра, кабана, верблюда, коня, быка, барана, козла, коршуна или сокола и в образе прекрасного воина [Бакаева 2003, 229]. Вепрь, кабан, во многих мифологиях служит символом боевой мощи и плодородия [Иванов 2000, 232].

Култ и почитание предков нашли отражение в эпитетах имен богатырей и антиподов, указывающих на семейно-родовую принадлежность: *Хоңһрин көвүн Хошун Улан* (сын Хонгора Хошун Улан), *Жаңһрин Арвс Хар көвүн* ([сын] Джангара Арвс Хара); *Заят алдр хаани көвүн Бурхн Бор Маңна* (Прославленного хана Заяты сын Бурхн Боро Мангна), *Хавхин көвүн Хар Тевг* (сын Хавхи Хара Тевег).

Эпитеты в именах антиподов, как правило, имеют устрашающую коннотацию *свирепый, могучий, подавляющий*: *Әср Хар маңһс* (а) ('Необузданный Черный мангас'); *Догин Хар маңһс* ('Свирепый Черный мангас'), *Әх Догин Маңна* ('Устрашающе-Свирепый Мангна'); *Догин Хар Сөнңкә* ('Свирепый Черный Соняк'), *Догин Дарңх* ('Свирепый Подавляющий'). *Догин Шар Гүргү* ('Свирепый Шара Гюргю'), *Күч иктә Күрмн* (Могучий Кюрмен).

Черный цвет в культуре монгольских народов, являясь антиподом белого, несет в себе различные коннотации, чаще негативные: «Если с белым связано позитивное начало в окружающем мире (все доброе, светлое, счастливое, сакральное), то с черным все негативное (злое, темное, жестокое, несчастливое, профанное)» [Жуковская 2002, 203].

В эпическом тексте эпитет *черный* ('хар') передает как отрицательную, так и положительную семантику и символику. Слово «хар» «черный» используется в наименовании топонимических объектов «чужого / вражеского мира»: *өндр Хар уул* ('высокая Черная гора'); *өргн Хар дала* ('широкий Черный океан'). Оно также дается в номинации представите-

лей Нижнего мира, хтонических существ и чудовищ: *эр хар шулм* ('черный шулмус'), *хар маңһс* ('черный мангас').

Имена и прозвища эпических богатырей-антагонистов как представителей «чужого / иного мира» сопровождаются индивидуальными характеризующими эпитетами, где черный цвет выступает маркером их демонической мощи и силы, а также злых намерений и коварной сущности: *Әср Хар маңһс* ('Необузданный Черный мангас'); *Догин Хар маңһс* ('Свирепый Черный мангас'), *Хату Хар Саңср* (Твердая Черная Вселенная), *Хар Тевгт хан* ('Черная Коса хан'), *Алдр Хар Күкл* ('Славная Черная Коса').

В героическом эпосе эпитеты служат характеристикой достоинств эпических персонажей, явлений и предметов эпического мира: *шалдг олн баатрмуд* ('сражающиеся многочисленные богатыри'), *эрк түшмл* ('главный сановник'), *урн дархн* ('искусный кузнец'), *күдр хар мөрчнь* ('здоровый смуглый конюший'), *сәәхн күүкн* ('красивая девушка'), *цецн күүкн* ('мудрая девушка'), *сән залу* ('хороший мужчина'), *хар улан залу* ('смуглый мужчина'), *хар күрң чирә* ('темно-коричневое лицо'), *балвһр улан альхн* ('широкая красная ладонь'), *гүмбин улан урл* ('пухлые красные губы'), *чиндһн цаһан сахл* ('белые, как у кролика, усы'), *туһл хар нүднь* ('черные, словно у телка, глаза'); *таңгег хар нүднь* ('прекрасные черные глаза'), *көк чолун зүркн* ('синее каменное сердце').

Цветовые эпитеты в эпосе довольно часто используются при описании масти коня или животного: *алг буһ* (пестрый буйвол), *көк цар* (сивый вол), *алг буһ-марл* (пегий буйвол-марал), *маңхн шар темән* (бело-желтый верблюд), *маңхн шар ат* (бело-желтый верблюд-кастрат), *шарһ адун* (соловый табун), *сәәхн күрң адун* (прекрасный темно-рыжий табун), *хар күрң адун* (темно-рыжий табун), *хар буурл адун* (черно-чалый табун), *хоңһр шарһ мөрн* (саврасо-соловый конь), *кер цоохр мөрн* (пего-гнедой конь), *алтн шарһ мөрн* (золотисто-соловый конь), *күрң мөрн* (темно-рыжий конь), *бар шар-цоохр мөрн* (желто-пестрый, как у барса, [окрас] коня), *бар шар-цоохр агт* (желто-пестрый, подобно барсу, рысак), *одн саарл мөрн* (пего-пепельный конь), *хурдн хар мөрн* (быстрый вороной конь), *көк буурл* (сиво-чалый), *хар буурл мөрн* (черно-чалый конь), *хар мөрн* (вороной конь), *ут хар күлг* (длинный вороной скакун), *көк һалзн күлг* (сивый с лысиной скакун), *оһтр шар-цоохр күлг* (куцехвостый желто-пестрый скакун).

Конь Джангара *Арнзл Зеерд* (Богатырский Рыжко) имел рыжий окрас. Исследователи тюрко-монгольского эпоса, отмечая тесную связь лошади с военным делом, рассматривают красную масть как атрибут боевого коня [Липец 1984, 100].

Исключительная ценность и достоинство богатырского оружия и снаряжения подчеркиваются эпитетами, указывающими на материал, из которого оно сделано: *харһа саадг* (сосновый лук), *зандн арм* (сандаловое копьё), *күдр зандн арм* (большое сандаловое копьё), *ут зандн арм* (длинное сандаловое копьё), *күнд зандн арм* (тяжелое сандаловое копьё),

занди эмал (сандаловое седло). Чаще всего используется дерево сандал, относящееся к магическим, священным деревьям, символизирующим счастье, благоденствие и нетленность жизни.

В синьцзян-ойратском эпосе сохранились архаические представления о «чужом» мире, и связаны они с «иным миром», где властвуют демонические существа. Вражеская страна чаще всего именуется эпитетом, закрепленным за антиподом. Эпитеты в именах антиподов, как правило, имеют устрашающую коннотацию: *свирепый, могучий, подавляющий*. Слово «хар» «черный» используется в наименовании топонимических объектов «чужого / вражеского мира». Оно также дается в номинации представителей Нижнего мира, хтонических существ и чудовищ. Имена и прозвища эпических богатырей-антагонистов в качестве представителей «чужого / иного мира» сопровождаются индивидуальными характеризующими эпитетами, где черный цвет выступает маркером их демонической мощи и силы, а также злых намерений и коварства. Структура полных имен героев в эпической ономастике обычно многокомпонентна, включает личное имя, название титула и определение-эпитет с положительной коннотацией (*славный, великий, свирепый, прекрасный*). Имена эпических героев-богатырей, как правило, сопровождаются индивидуальными эпитетами, выступающими их постоянными качественными характеристиками и указывающими на род занятий и возраст. Имена некоторых богатырей сохраняют архаические черты добуддийских верований и шаманской мифологии, тотемистических культов и происходят от названий животных, зверей и птиц, символизирующих силу, отвагу, ловкость и другие рыцарские достоинства. Культ и почитание предков нашли отражение в эпитетах имен богатырей и антиподов, указывающих на семейно-родовую принадлежность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. Добуддийские верования калмыков. Элиста: Джангар, 2003. 358 с.
2. Веселовский А.Н. Из истории эпитета // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 59–75.
3. Владимирцов Б.Я. Работы по истории и этнографии монгольских народов / сост. Г.И. Слесарчук. М.: Восточная литература, 2002. 557 с.
4. Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов / сост. Г.И. Слесарчук, А.Д. Цендина. М.: Восточная литература, 2003. 608 с.
5. Гребнев Л.В. Тувинский героический эпос. (Опыт историко-этнографического анализа). М.: Издательство восточной литературы, 1960. 148 с.
6. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. 3. Элиста: Джангар, 2008. 460 с.
7. Жирмунский В.М. К вопросу об эпитете // Памяти В.Н. Сакурина. М.: Наука, 1992. С. 52–60.
8. Жукотская Н.Л. Кочевники Монголии: Культура. Традиции. Символика. М.: Восточная литература, 2002. 274 с.

Восточная литература, 2002. 274 с.

9. Иванов В.В. Вепрь // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. А–К. М.: Большая Российская энциклопедия; Олимп, 2000. С. 232–233.
10. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Восточная литература, 1997. 319 с.
11. Крадин Н.Н., Скрынникова Т.Д. Империя Чингис-хана. М.: Восточная литература, 2006. 557 с.
12. Липец Р.С. Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М.: Наука, 1984. 264 с.
13. Мелетинский Е.М. Герой // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. А–К. М.: Большая Российская энциклопедия; Олимп, 2000. С. 296–297.
14. Неклюдов С.Ю. Ойрат-калмыцкая мифология // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. К–Я. М.: Большая Российская энциклопедия; Олимп, 2000. С. 247–248.
15. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 590 с.
16. Норбу Ш. О значении слова «сахар» в «Джангаре» и его связи с возникновением эпоса // «Джангар» и проблемы эпического творчества. Элиста: Джангар, 2004. С. 331–334.
17. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 2001. 331 с.
18. Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч. 1. СПб.: Императорская Академия наук, 1809. 657, 116 с.
19. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / науч. ред. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. 334 с.
20. Эрдниева К.О. «Джангар» как художественный образ кочевой цивилизации // «Джангар» и проблемы эпического творчества. Элиста: Джангар, 2004. С. 398–407.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Erdniyeva K.O. “Dzhangar” kak khudozhestvennyy obraz kochevoy tsivilizatsii [“Dzhangar” as an Artistic Image of a Nomadic Civilization]. *“Dzhangar” i problemy epicheskogo tvorchestva* [“Dzhangar” and the Problems of Epic Creativity]. Elista, Dzhangar Publ., 2004, pp. 398–407. (In Russian).
2. Ivanov V.V. Vepr’ [Boar]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira: entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. A–K. Moscow, Bol’shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., Olimp Publ., 2000, pp. 232–233. (In Russian).
3. Meletinskiy E.M. Geroy [Hero]. *Mify narodov mira: entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. A–K. Moscow, Bol’shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., Olimp Publ., 2000, pp. 296–297. (In Russian).

4. Neklyudov S.Yu. Oyrat-kalmytskaya mifologiya [Oirat-Kalmyk Mythology]. *Mify narodov mira: entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2. K–Ya. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., Olimp Publ., 2000, pp. 247–248. (In Russian).

5. Norbu Sh. O znachenii slova “caxar” v “Dzhangar” i ego svyazi s voznikoveniyem eposa [On the Meaning of the Word “caxar” in “Dzhangar” and Its Connection with the Emergence of the Epic]. *“Dzhangar” i problemy epicheskogo tvorchestva* [“Dzhangar” and the Problems of Epic Creativity]. Elista, Dzhangar Publ., 2004, pp. 331–334. (In Russian).

6. Veselovskiy A.N. Iz istorii epiteta [From the History of the Epithet]. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989, pp. 59–75. (In Russian).

7. Zhirmunskiy V.M. K voprosu ob epitete [On the Question of the Epithet]. *Pamyati V.N. Sakurina* [In Memory of V.N. Sakurin]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 52–60. (In Russian).

(Monographs)

8. Bakayeva E.P. *Dobuddiyskiye verovaniya kalmykov* [Pre-Buddhist Beliefs of the Kalmyks]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. 358 p. (In Russian).

9. Grebnev L.V. *Tuvinskiy geroicheskiy epos. (Opyt istoriko-etnograficheskogo analiza)* [Tuvinian Heroic Epic. (Experience of Historical Ethnographic Analysis)]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1960. 148 p. (In Russian).

10. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”. Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos ‘Dzhangar’: A Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1997. 319 p. (In Russian).

11. Kradin N.N., Skrynnikova T.D. *Imperiya Chingis-khana* [Empire of Genghis Khan]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2006. 557 p. (In Russian).

12. Lipets R.S. *Obrazy batyra i ego konya v tyurko-mongol'skom epose* [Images of the Batyr and His Horse in the Turkic-Mongol Epic]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 264 p. (In Russian).

13. Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyiy landshaft Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [Folklore Landscape of Mongolia. Book and Oral Epic]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 590 p. (In Russian).

14. Propp V.Ya. (author), Peshkov I.V. (ed.). *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of the Magic Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 334 p. (In Russian).

15. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt-press Publ., 2001. 331 p. (In Russian).

16. Vladimirtsov B.Ya. (author), Slesarchuk G.I. (comp.). *Raboty po istorii i etnografii mongol'skikh narodov* [Works on the History and Ethnography of the Mongolian Peoples]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2002. 557 p. (In Russian).

17. Vladimirtsov B.Ya. (author), Slesarchuk G.I., Tsendina A.D. (comp.). *Raboty po literature mongol'skikh narodov* [Works on the History and Ethnography of the Mongolian Peoples]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2003. 608 p.

18. Zhukovskaya N.L. *Kochevniki Mongolii: Kul'tura. Traditsii. Simvolika* [Nomads of Mongolia: Culture. Traditions. Symbolism]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2002. 274 p. (In Russian).

Селеева Цаган Бадмаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: tsagana007@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

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

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

E-mail: tsagana007@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

Д.Н. Музраева (Элиста)

ОЙРАТСКИЙ СПИСОК СОЧИНЕНИЯ «ДРАГОЦЕННОЕ УКРАШЕНИЕ, РАЗЪЯСНЯЮЩЕЕ “КАПЛЮ НЕКТАРА, ПИТАЮЩУЮ ЖИВЫХ СУЩЕСТВ”» КАК ОБРАЗЕЦ КОММЕНТАТОРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

Аннотация. Сочинения из разряда комментариев к известным буддийским произведениям индийского происхождения пользовались большой популярностью в Тибете и Монголии. Среди них особо выделяются комментарии на сутры (санскр. *sūtra*), проповеданные Буддой, и на шастры (санскр. *śāstra*), объясняющие основополагающие догматические буддийские тексты. Существуют разные системы классификации комментариев. Дж.Б. Вилсон предлагает характеризовать их как комментарии: 1) раскрывающие значение одного священного текста; 2) систематически объясняющие то, что рассредоточено по текстам, и 3) разъясняющие значение множества священных текстов. В предлагаемой статье автор дает описание ойратского сочинения «Драгоценное украшение, разъясняющее “Каплю нектара, питающую живых существ”» (ойр. *Törölkītōni asürxūi dusul teyin nūmlūxūi erdeni čimeq kemēkü*), представляющего собой образец комментария на древнеиндийскую шастру. Авторство комментируемого текста традиционно приписывается индийскому мыслителю Нагарджуне (II–III вв.). Данный текст является составной частью рукописного сборника D 22 из коллекции А.М. Позднеева, хранящейся в ИВР РАН. Основой для комментариев в анализируемом ойратском списке «Драгоценного украшения» послужили индийские сказочные сюжеты, притчи, истории из известных сборников джатак и авадан, среди которых можно назвать «Панчатантру», «Море притч» («Дамамуконама-сутру») и др. Подобные сочинения представляют большой научный интерес для проведения сопоставительных исследований комментаторской литературы в диахроническом плане.

Ключевые слова: буддизм; шастры; дидактическая литература; комментарии; Нагарджуна; «Капля нектара; питающая живых существ»; ойратский язык.

* Статья подготовлена по проекту «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира» при поддержке мегагранта Правительства РФ (Соглашение о предоставлении из федерального бюджета грантов в форме субсидий в соответствии с пунктом 4 статьи 78.1 Бюджетного кодекса Российской Федерации № 075-15-2019-1879 от 3 декабря 2019 г.).



D.N. Muzraeva (Elista)

Oirat Translation of “The Precious Decoration” Explaining “A Drop of Nectar, Feeding Living Beings” as a Sample Commentary Literature**

Abstract. Compositions categorized as commentaries on prominent Buddhist works of Indian origin were widely recognized in Tibet and Mongolia. Among them I tell the commentaries on the sutras (Sanskrit *sūtra*) preached by the Buddha and the shastras (Sanskrit *śāstra*), which explain the fundamental dogmatic Buddhist texts. I take into account different systems for classifying commentaries. J.B. Wilson proposed to characterize them as commentaries as: 1) explaining the meaning of one sacred text; 2) systematically clarifying what is scattered, and 3) annotating the meaning of many sacred texts. In this article, I give a description of the Oirat manuscript “A precious adornment explaining *The Drop of nectar that feeds living beings*” (Oir. *Törölkītōni asürxūi dusul teyin nūmlūxūi erdeni čimeq kemēkü*), which is an example of a commentary on the ancient Indian *śāstra*. The authorship of the commented text is traditionally attributed to the Indian philosopher Nagarjuna (II–III centuries). This text was an integral part of a manuscript collection D 22 from the collection of A.M. Pozdnev deposited at the Institute of Oriental Manuscripts of the RAS. The commentaries in the analyzed Oirat text of “Precious Ornaments” were grounded on Indian fairy tales, parables, stories from well-known collections of Jatakas and Avadans, among which I can name “Panchatantra”, “Sea of Parables” (“Damamukonama-sutra”), etc. Such compositions are of great scientific interest for comparative studies of commentary literature in the diachronic way.

Key words: Buddhism; *śāstras*; didactic literature; commentaries; Nagarjuna; “A drop of nectar that feeds living beings”; Oirat language.

Традиция составления комментариев на индийские трактаты пришла к монгольским народам вместе с тибетскими (и отчасти с уйгурскими) переводами индийских сочинений, записанных на санскрите. Историки тибетской канонической литературы отмечают, что круг философских комментариев на тибетском языке охватывает самые разные области знания [Wilson 1996, 130–131]. Тибетологи, давая характеристику сочинениям из разряда комментариев, полагают, что среди них можно выделить комментарии к сутрам (от санскр. *sūtra*) – сочинениям, проповеданным Буддой, а также комментарии к шастрам (от санскр. *śāstra*).

** This article was prepared under the project “From Paleogenetics to Cultural Anthropology: A Comprehensive Interdisciplinary Study of the Traditions of Peoples of Transboundary Regions: Migration, Intercultural Interaction, and the World View” with the support of the megagrant of the Government of the Russian Federation (Agreement on the provision of grants from the federal budget in the form of grants in accordance with paragraph 4 of Article 78.1 Of the Budget Code of the Russian Federation No. 075-15-2019-1879 dated December 3, 2019).

Об особенностях жанра комментариев в тибетской и монгольской буддийской литературе

Существуют разные системы классификации и систематизации комментариев, но в целом их можно охарактеризовать как: 1) полностью раскрывающие значение одного священного текста; 2) систематически объясняющие рассеянное по разным местам и 3) разъясняющие значение нескольких священных текстов [Wilson 1996, 133].

По мнению Дж.Б. Вилсона, «категория тибетских философских комментариев слишком обширна, чтобы считаться жанром – во многом так же, как богословская и философская литература на Западе: такие комментарии представляют собой тип литературы только в самом широком смысле, и те, кто не знает о множестве существенно разных жанров комментаторских произведений, рискуют неправильно истолковать эти тексты» [Wilson 1996, 130]. Тем не менее, ученым был предложен ряд критериев, позволяющих выделять жанры в тибетской комментаторской литературе. Во-первых, следует принимать во внимание формат или стиль, в котором написан тот или иной комментарий; он может представлять собой «аннотационный (или словесный) комментарий» (mchan 'grel), «обширные комментарии (или критический анализ)» (mtha' dpyod), комментарий по трудным вопросам (dka' 'grel) и «общее описание» (spyi don), т.е. комментарий, в котором главное внимание уделяется основополагающим моментам текста; его разновидностью является комментарий, который сводится к сжато изложению смысла основного текста [Wilson 1996, 130, 134].

Во-вторых, как пишет Дж.Б. Вилсон, «если мы определим «жанр» (вслед за Э.Д. Хиршем) как “то чувство целого, с помощью которого интерпретатор может правильно понять любую часть в ее детерминированности”, то предпочтительно, чтобы читатель знал, читает ли он комментарий к определенному сочинению, его анализ или изложение этой работы, а не объяснение какого-то другого сочинения. Поскольку философская терминология индийского буддизма относительно однородна, нововведения чаще происходят в интерпретации существующих терминов, чем в создании новых» [Wilson 1996, 130–131].

В-третьих, «жанры также разграничиваются восприятием первичного текста, привнесенным в него автором (и читателем). <...> тибетские буддийские философы <...> рассматривали индийские тексты не только как продукты их авторов, но также как продукты нормативных взглядов на реальность, связанных не только с этими авторами, но и со всей совокупностью школы» [Wilson 1996, 130].

В монголоведческой литературе тибетским и монгольским комментариям были посвящены работы Б.Я. Владимирцова [Владимирцов 1921], Ц. Дамдинсурэна [Jayun bilig 1959, 363–389; Rasiyan-u dusul 1964], А.Д. Цендиной [Дамдинсурэн, Цендина 1983], Д. Ёндона [Ёндон 1989]. В «Истории монгольской литературы» специальный раздел отведен комментаторской литературе [Дамдинсурэн 1976, 262–297]. В монографии Д. Ён-

дона дан анализ комментариев на «Каплю нектара» и «Субхашиту» [Ёндон 1989].

Шастры как особый разряд буддийских экзегетических сочинений

Дж.Б. Вилсон применил жанровый анализ к комментаторской литературе тибетских авторов на индийские экзегетические произведения, какими и являются шастры, посвященные истолкованию основополагающих догматических буддийских текстов, и подметил такую особенность: «<...> шастры охватывают – в терминах Запада – не только традиционные философские области, такие как метафизика, эпистемология, логика и риторика, а также космология, но и поэтику, грамматику, монашескую дисциплину и медицину» [Wilson 1996, 125]. При этом жанровый анализ может диктовать исследователю, как установить степень, в которой 1) поздние комментарии основываются на более ранних работах, 2) новизна видна в более поздних комментариях и, особенно, 3) применение трех критериев для определения жанра действительно необходимо для правильной интерпретации текста [Wilson 1996, 135]. Но самым интересным нам представляется тезис автора о том, что такой анализ может включать изучение способов, которыми комментарии, принадлежащие к разным жанрам, разъясняют один несложный, но важный отрывок из основного текста [Wilson 1996, 135].

Шастры (или нитишастры) – особый жанр буддийской литературы дидактического содержания. В процессе сложения канонических сводов Ганджура и Данджура комментарии на сутры вошли в первую часть свода, а комментарии на шастры оказались в составе второй части канона – Данджура [Wilson 1996, 130–131].

Анализ литературы показывает, что в качестве объекта комментирования чаще всего выбирались такие сочинения, авторами которых были известные буддийские философы, чьи труды являются основополагающими для большинства школ тибетского буддизма. Среди них «Абхидхармакоша» Васубандху (IV в.), «Праманаварттика» Дхармакирти (VII в.) и «Мадхьямакаватара» Чандракирти (VII в.) и др. Эта тенденция наиболее отчетливо прослеживается у авторов – последователей школ Сакья (тиб. Sa skyu) и Гелук (тиб. dGe lugs), и в меньшей степени у авторов Кагью (тиб. bKa 'brgyud) и Ньингма (тиб. rNying ma) [Wilson 1996, 125].

Особую популярность среди тибетцев и монголов имели комментарии на такие дидактические сочинения, как «Капля нектара, питающая людей» индийского мыслителя Нагарджуны и «Субхашита» буддийского проповедника Сакья-пандиты Гунга Джалцана [Ёндон 1989]. Одним из образцов комментариев на первое из указанных произведений является сочинение «Драгоценное украшение, разъясняющее “Каплю нектара, питающую живых существ”», составленное на ойратском языке. Оно включено в рукописный сборник D 22, в настоящее время хранящийся в Монгольском фонде ИВР РАН [TD].

Примечательно, что среди переводов ойратского просветителя XVII в. Зая-Пандиты Намкай Джамцо представлены сочинения из разряда комментариев к сутрам (ойр. *Biligiyn zürekeni tayilbur* 'Комментарий к Сутре Сердца Праджняпарамиты', ойр. *Coqtu zandani tayilbur* 'Комментарий к «Огненному сандалу»') и ритуальным текстам (ойр. *Usun gdorma-yin tayilbür* 'Комментарий к «Дорме (подношению) воде»') [SG, 8–9, л. 9а–11б].

Для того чтобы понять природу этого жанра буддийской литературы, требуется сопоставить тексты оригинала дидактического сочинения и комментария к нему. Но интересующего нас текста, ни в оригинале, ни в виде комментария, в перечне Раднабадры – ученика и автора биографии Зая-Пандиты, который привел полный список переводов своего учителя и его ближайших последователей [SG; Лувсанбалдан 1975; Жауун билиг 1959], мы не обнаружили. Поэтому в качестве исходного комментируемого текста мы использовали варианты на монгольском языке – два издания «Капли нектара». Один из них представляет собой ксилографическое издание, отпечатанное в одном из бурятских дацанов и хранящееся в настоящее время в Монгольском фонде ИБР РАН [AD 2]. Другим образцом первоисточника послужил текст, опубликованный Ц. Дамдинсурэном в «Ста образцах монгольской литературы» [AD 1, 362–369].

Характеристика комментируемого текста

Текст согласно публикации Ц. Дамдинсурэна состоит из 90 стихотворных строф (четверостиший). Если первая строфа представляет собой форму поклонения бодхисатве Манчжушри, то вторая отражает намерение автора (т.е. Нагарджуны) составить сочинение «о капле воды». При этом автор придерживается традиционной уничижительной формы саморепрезентации (монг. *ütele nadur irayu ayalyulqu erdem ügei bolbaçu* 'Хотя я, обыкновенный [человек], и не наделен талантом благозвучного вещания') [Жауун билиг 1959, 355]. Главной его мотивацией является желание проявить заботу о тех нерадивых глупцах, которые обладают ничтожным умом [Жауун билиг 1959, 355]. Во всех последующих строфах, начиная с 3-й, согласно нумерации, сделанной в издании Ц. Дамдинсурэна, в первых двух строках содержится сентенция назидательного характера, в двух других – отсылка, намек на известный сюжет, взятый для сравнения, подкрепления тезиса. Последним может выступать сказочный сюжет из «Панчатанты», либо из другого собрания индийских сказок, но также и сюжет из «Моря притч», других сочинений. Иногда содержание строф сводится к рассуждениям о глупцах (строфы 17–18), о мудрецах (строфы 19–21), о том, как следует жить, как поступать (строфы 23, 25), о взаимоотношениях с другими людьми (строфы 28, 30–37, 75). Строфы могут представлять собой изложение основных моментов буддийского учения – о чувственных привязанностях, о перерождениях, о рождении биридом-претой (строфы 47–49, 65), о необходимости воздерживаться от совершения десяти неблагоприятных (греховных) деяний, о страданиях, о неотвратимости созревания пло-

да совершенных деяний (строфы 49–50, 67, 73), о необходимости совершать добродетельные деяния, делать подношения (строфа 52, 71–72, 76), о страданиях ада (строфа 56, 64) и других неблагоприятных перерождениях (строфа 57, 65–66), а также о рождении человеком и тенгрием (небожителем) (строфа 58), о быстротечности времени (срока жизни) (строфа 60), рассуждения о том, кого считать мудрым и праведником, истинным верующим (строфа 68–70, 77–78) без ссылки на какой-либо известный сюжет или образ.

Приведем пример 4-й строфы:

*Yerü öber-ün bey-e-ben maytan buu üyled:
yerüingkei bey-e-ben demei maytaçči tere kümün:
yerü-degen yaliqu ügei mayu-dur bodoýdaqu böged:
yekerken bardamlaysan ýalandaka metü bolqu.:*

'Не стремись превозносить себя.

Тот человек, который впустую восхваляет себя,

На деле будет считаться никчемным, скверным,

Будет сродни каландаке, уж очень превозносившей себя' [Жауун билиг 1959, 355].

22-я строфа:

*Ed tavar ner-e jerge öcüken bolbaçu:
erdem-tei uqayantu kümün-i basuju buu darula:
erte çay-tur qurça uqayantu nigen taulai ber:
erelkegsen arslan-i qayurçu alaysan metü bolai.:*

'Хоть и невелико имущество и имя,

Обладающего знаниями человека не притесняй, не подавляй!

Будет подобно тому, как в давние времена один заяц, [наделенный] острым умом,

Одолел и убил заносчивого льва' [Жауун билиг 1959, 356].

Как видно из приведенных фрагментов оригинала, стихотворное четверостишие завершается строкой, содержащей отсылку к образу, сюжету или истории, которые могут быть хорошо известны литераторам, но не каждому читателю.

Описание комментария на ойратском языке (из состава рукописного сборника D 22)

Согласно заголовку, ойратский текст имеет название «Капля нектара, питающая людей» (ойр. *törölkitöni asurxu dusul kemeke orşoba*). Однако там же в начале текста дан другой, наиболее полный титул этого сочинения: «Драгоценное украшение, разъясняющее “Каплю нектара, питающую живых существ”», что отмечено в заглавии данной статьи.

Согласно колофону, инициатором (заказчиком) является *ariün bodi sed-kiltü Boşoq-tü Junung* [Бошигт Джунунг, (обладающий) святой мыслью

о просветлении], имя переводчика – *oqtoruyuin erketü Cecen Šang Drong* [Сэцэн Шанг Дронг, (обладающий) властью неба], имя переписчика – *uü biliqtü dgeslong dBang phyog rGya mco* [Ванчуг Джамцо, гелон, (обладающий) обширными знаниями] [TD, 24b]. В приведенных сведениях из колофона упоминаются лишь имена заказчика, переводчика с тибетского языка на монгольский язык и переписчика. Опираясь на эту информацию, Ц. Дамдинсүрэн высказал точку зрения, что монгольский комментарий «Эрдэнийн чимэг» [‘Драгоценное украшение’] был составлен в XVII в. [Дамдинсүрэн 1976, 279]. В рукописи нет указания на то, кто явился инициатором составления списка на ойратском языке.

Основой для комментариев в анализируемом ойратском списке «Драгоценного украшения» послужили индийские сказочные сюжеты, притчи, истории из известных сборников джатак и авадан, среди которых можно назвать «Панчатантру», «Море притч» («Дамамуконама-сутру») и др.

Анализ содержания и структуры рассматриваемого ойратского сочинения позволяет перечислить следующие истории, сюжеты в их последовательности:

1. Биография (история) Нагарджуны
2. Лиса и жена
3. Сын брахмана по имени Каландака
4. Птица под названием каландака
5. Как посрамили 7 вшей
6. Как обезьяна разорила гнездо каландаки
7. Сравнение с шаштровкой [о] гани
8. О лживых словах попугая
9. О ложных словах кошки и мышах
10. О брахмане Найркъяле, у которого, когда смеялся, изо рта падали жемчужины
11. Черепаха и обезьяна
12. Как были обмануты волк (?) и другие (История Хормусты, тенгриев и асуров)
13. О том, как куропатка перехитрила лисицу
14. О купцах, отправившихся в океан за драгоценностями
15. О богаче, который [придерживался] превратных, неправедных [воззрений] (История брахмана и его отца и царя-отца с царем-сыном)
16. История о том, как заяц лишил жизни льва
17. О том, как мышь сумела поднять слона
18. О том, как в колодец упал человек, ястреб, мышь и змея
19. Гелон и ворона
20. История о лисе с синим мехом
21. О том, как черепаха зубами погубила птицу
22. О колодезной лягушке
23. О том, как глупец перевозил драгоценности
24. О том, как ошибочно было услышано об имуществе, приобретенном во сне

25. О пятистах женах высокого происхождения, ставших тойнами (духовными лицами). (История Утпала эке)
26. Способность женщины (рагини) перевоплощать
27. Рожденный *arübgüi*
28. О некрасивом Джумаре
29. О свирепости тарничи
30. О скупой женщине
31. О свирепой жене домохозяина
32. Лиса Джилу
33. О четырех друзьях.

Особенности комментария (на примере фрагментов исходного текста и соответствующих комментариев)

Приведем примеры того, как автор ойратского списка дает комментарий к представленной ниже 12-й строфе исходного текста, в последней строке которой упоминаются **черепаха и обезьяна**:

aminči maγu amaray-un ügen-dür neng buu oro:
arγ-a-tu maγu nökiir-ün üge-ber yabubasu:
alus-tayan nigen kereg-tür erke ügei qaγurqu:
adalidqabasu yasutu menekei sarmaγčün-i qaγuruγsan metü::
 ‘Не верь (не слушай) слова скверного друга.
 Если станешь поступать (жить) согласно сказанному скверным другом,
 В дальнейшем будешь обманут в каком-нибудь деле.
 Если сравнить, то это будет подобно тому, как черепаха обманула обезьяну’
 [Jaγun bilig 1959, 356].

В тексте комментария на ойратском языке мы находим такую историю:

«Если привести пример, то некогда **черепаха и обезьяна** дружили. Когда черепаха выходила на сушу, обезьяна приносила множество фруктов, в одной скалистой пещере очищала, задавая вопросы, беседовали. У жены черепахи зародились сомнения:

– Почему ты так подолгу остаешься на суше? – когда спросила, черепаха (-муж) отвечал:

– У меня есть одна знакомая обезьяна, она приносит множество фруктов, не произнося ни слова, – когда ответил, его жена засомневалась:

– Если не будет являться ночью и так будет продолжаться, то возможно есть другая женщина, – подумала так, прикинулась больной. Когда явился черепаха, и спросил, что за болезнь случилась, она ответила, что заболела. Когда муж спросил, какое средство может помочь, она ответила, что поможет сердце обезьяны. Черепаха сказал, что понял, что поспешит, отправился к другу обезьяне:

– Ты много раз давал мне так еды (угощений). Теперь я должен вернуть в ответ отдарок. Мой дом находится на дне океана, необходимо отправиться туда, –

когда сказал, хотя обезьяна ответила, что не поедет, черепаха сто раз повторил “Друг, друг”, <...> когда так настойчиво стал приглашать, не в силах отказать, закрыв глаза, села верхом на черепаху. Когда добрались до дома черепахи, черепаха сказала, что его жена заболела, и сказала, что требуется сердце обезьяны. Друг, ради жены я должен забрать твое сердце, – когда сказал, обезьяна в ответ:

– Что же ты за зловерное существо, живущее в воде?! Если так, почему не сказал прежде, когда были на суше? Мы, обезьяны, оставляем свои сердца на макушке сосны (лиственницы). Так что возвращайся, – когда так сказала, черепаха поверил, и отправился с обезьяной обратно. Когда добрались до макушки сосны (лиственницы), сказала, обращаясь к черепахе:

– Ты сиди, раскрыв рот, я вложу сердце, – сказала так и, взобравшись на макушку дерева, произнесла:

– Положившись на скверного друга, была опорочена. Без всякой причины отъез на дно океана, чуть не лишил драгоценной жизни. Если желаешь сердца обезьяны, то получи это! – сказала так и испражнилась. Когда кал обезьяны попал в рот черепахи, она испугалась, стала дожидаться в скалистой пещере, где очищали (фрукты). Пришла обезьяна, чтобы узнать, здесь ли черепаха, позвала. Во вторую ночь и в третью, сколько бы ни звала, поскольку в ответ не было ни звука, уходила. Вновь в четвертую ночь отправилась, когда позвала, у обезьяны закралось подозрение: “Прежде всякий раз, когда призывала в эту скалистую яму, приходил ответ”, – подумала так и прокричала “а-а”. То, что обезьяна решила прежде испытать (эхо), в этом воистину проявила мудрость. То, что в последующем стала переживать (сожалеть), в этом ее глупость. То, что ответила на эхо (крик) в скалистой пещере, воистину странно. Оставайся здесь, если хочешь жить несправедливо, ладно (хорошо), – сказав так, отправилась в лес» [TD. Л. 9а–10а].

Как видно из этого рассказа, весьма сжато, но, тем не менее, ярко иллюстрирующего дружбу со скверным товарищем, резюмирующая часть не очень четко подводит итог, выражает мораль по поводу дружбы.

В следующем примере (14-я строфа) исходного текста упоминаются **куропатка и лиса**:

qour-a qar-a yeketü kümün-ü üge-yi yerü-degen sergeyile:

qoyisi uruysi ügei yaγu kelegsen-i abubasu ele:

qojim-dayan öber-tür nigen qourlal bolqu anu:

qorusuysan itülge sibayun. ünegen-i qayuruysan metü:.

‘Всегда будь осторожен [в отношении] слов зловерного человека.

Что бы ни говорил и в прошлом, и в будущем,

В последующем тебе будет причинен вред.

Это будет подобно тому, как **куропатка обманула лису**’

[Jaγun bilig 1959, 356].

Данному фрагменту в тексте ойратского комментария соответствует следующая история:

«**О том, как куропатка посрамила лисицу.** Когда-то лиса и куропатка дружили. После того, как куропатка отправилась в поисках еды (пропитания), лиса съела одного из семи ее птенцов. Пока куропатка отсутствовала, лиса, войдя во вкус, каждый день съедала по одному птенцу, и так не осталось ни одного. Та куропатка ничего не смогла поделаться, но задумала отомстить. Она увидела, что в долине сооружена ловушка, поверх которой разбросаны куски мяса, решила, что сегодня настал час для мести. Подумала так, вернулась к лисе и сказала:

– Подруга, в степи есть еда, но без тебя не смогла есть. Лиса спросила, нет ли здесь ловушки, – когда спросила, куропатка ответила, что посмотрит, есть или нет. Она подняла крылья, стала перебирать лапками, оторвала один кусочек и ответила, что нет ловушки. Тогда и лиса приблизилась и, когда потянулась за мясом, ловушка упала, накрыв ее с головой. Стала вертеть хвостом, приговаривая: “Подруга, ой-ой”. Куропатка в ответ на заботу отомстила, а также нанесла вред другу, не испытывая стыда. Для бесстыжей лисы пришло время испытать плоды судьбы (кармы). Если зародилась мысль отомстить, то даже маленькая куропатка отомстила за своих птенцов. Не стоит дергаться, скоро придет ловец.

Лиса сказала:

– В силу того, что не понимала, что есть добрые и греховные деяния, воистину так. Не понимала, что созреет плод деяний. Хотя прежде и обладала заслугами, теперь ты причинила мне вред, – пока так говорила, пришел тот [ловец] и убил [лису]» [TD. Л. 11а–11б].

В приведенном рассказе, как нам представляется, мораль, заключенная в последних строках, выражена более пространно, чем в исходном тексте, поскольку автор-составитель не ограничивается рассуждениями о скверном друге, а добавляет мысль о добродетельных и недобродетельных поступках.

* * *

В заключение можно отметить, что комментаторская литература в составе тибетской и монгольской литературы сыграла особую роль в популяризации основополагающих моментов буддийского учения в среде верующих мирян. Она также способствовала росту популярности сюжетов, привнесенных из иноязычной среды, их адаптации в новой среде, обогащению образного ряда, сюжетики традиционных монгольской и ойратской литератур.

Рассмотренный ойратский список комментария к «Капле нектара» Нагарджуны показывает, что подобные сочинения были востребованы в ойратской и калмыцкой среде, оказывались в поле внимания монголоведов и до настоящего времени представляют большой научный интерес для проведения сопоставительных исследований комментаторской литературы в диахроническом плане.

ИСТОЧНИКИ

1. АС – *Erdeni-yin čimeg kemekü sudur orusibai* [Сутра, именуемая «Драгоценное украшение»] // Corpus Scriptorum Mongolorum. 1959. Т. XIV. Fasc. 2. Mongyol uran jokiyaal-un degeji jayun bilig orušibai [Сто образцов монгольской литературы]. P. 363–389.
2. AD 1 – *Arad-i tejigeküi dusul kemekü šastir* [Шастра, именуемая «Капля, питающая людей»] // Corpus Scriptorum Mongolorum. 1959. Т. XIV. Fasc. 2. Mongyol uran jokiyaal-un degeji jayun bilig orušibai [Сто образцов монгольской литературы]. P. 355–361.
3. AD 2 – *Arad-i tejigeküi kemegdekü yosun-u šastir orusiba* [Шастра, именуемая «Капля нектара, питающая людей»]. Бурятский ксилограф на монгольском языке // Монгольский фонд ИВР РАН. Шифр Н 59. 15 л.
4. Jayun bilig – *Damdinsürüng Če.* Mongyol uran jokiyaal-un degeji jayun bilig orušibai [Сто образцов монгольской литературы] // Corpus Scriptorum Mongolorum. 1959. Т. XIV. Fasc. 2. 599 p.
5. Rasiyan-u dusul – *Rasiyan-u dusul-un mongyol töbed tayilbury* [Монгольские и тибетские комментарии к «Капле нектара»] / ed. Ts. Damdinsuren // Corpus Scriptorum Mongolorum. 1964. Т. III.
6. SG – Biography of Caya Pandita in Oirat Characters (*Rabjamba Čay-a bandida-yin tuyuži saran-u genel kemekü ene metü bolai*) [Биография Зая-Пандиты «Лунный свет»] / redigit acad. prof. Dr. Rinchen [Предисловие, транслитерация, издание текста Ж. Цолоо] // Corpus Scriptorum Mongolorum. 1967. Т. V. Fasc. 2–3.
7. TD – *Torolkitoni asorxü dosoal kemekē oršobi; sKye bu gso tig* [Капля нектара, питающая живых существ]. *Törölkitöni ašürxüi dusul teyin nümlixüi erdeni čimeg kemekü* [Драгоценное украшение, разъясняющее «Каплю нектара, питающую живых существ»]. Рукописный сборник на ойратском языке. Л. 1a–25a // Монгольский фонд ИВР РАН. Шифр D 22. 62 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимирцов Б.Я. Монгольский сборник рассказов из Pañcatantra. Петроград: Академическая Двенадцатая Государственная Типография, 1921. 164 с.
2. Дамдинсүрэн Ц., Цендина А.Д. Тибетский сборник рассказов из «Панчатантры» // Corpus Scriptorum Mongolorum. 1983. Т. XX. Fasc. 3. 107 с.
3. Дамдинсүрэн Ц. Панчатантрагаас авсан монгол өгүүллэгийн цоморлогууд [Монгольские сборники рассказов из Панчатантры] // Монголын уран зохиолын тойм [История монгольской литературы] / ред. Ц. Дамдинсүрэн, Д. Цэнд. Т. II. Улаанбаатар: Шинжлэх ухааны академийн хэвлэл [Издательство Академии наук]. X. 262–297.
4. Ёндон Д. Сказочные сюжеты в памятниках тибетской и монгольской литературы. М.: Наука. ГРВЛ, 1989. 183 с.
5. Лувсанбалдан Х. Тод үсэг, түүний дурсгалууд [«Ясное письмо» и памятники на нем] / ред. Ц. Дамдинсүрэн. Улаанбаатар: Шинжлэх ухааны академийн хэвлэх үйлдвэр [Издательство Академии наук], 1975. 356 х.
6. Wilson J. B. Tibetan Commentaries on Indian Śāstras // Tibetan Literature: Studies in Genre. Essays in Honor of Geshe Lhundup Sopa. Ithaca, NH: Snow Lion, 1996. P. 125–137.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Damdinsürüng Če., Tsendina A.D. Tibetskiy sbornik rasskazov iz “Panchatantry” [Tibetan Collection of Stories from “Panchatantra”]. *Corpus Scriptorum Mongolorum*, 1983, vol. 20, fasc. 3, 107 p. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Damdinsürüng Če. Panchatantragaas avsan mongol ögyll’egiyn tšomorloguud [Mongolian Collections of Stories from Panchatantra]. Damdinsürüng Če., Tsend D. (eds.). *Mongolyn uran zokhiolyn тойм* [History of Mongolian Literature]. Vol. 2. Ulaanbaatar, Academy of Sciences Publ., 1976, pp. 262–297. (In Mongolian).
3. Wilson J.B. Tibetan Commentaries on Indian Śāstras. *Tibetan Literature: Studies in Genre. Essays in Honor of Geshe Lhundup Sopa*. Ithaca, NY, Snow Lion, 1996, pp. 125–137. (In English).

(Monographs)

4. Endon D. *Skazochnyye syuzhety v pamyatnikakh tibetskoy i mongol’skoy literature* [Fairy Stories in the Monuments of Tibetan and Mongolian Literature]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1989. 184 p. (In Russian).
5. Luvsanbaldan H. (author), Damdinsürüng Če. (ed.). *Tod yseg, tyyniy dursgaluud* [“Clear Script” and Monuments on It]. Ulaanbaatar, Academy of Sciences Publ., 1975. 356 p. (In Mongolian).
6. Vladimirtsov B.Ya. *Mongol’skiy sbornik rasskazov iz Pañcatantra* [Mongolian collection of stories from Pañcatantra]. Petrograd, Academic Twelfth State Printing House, 1921. 164 p. (In Russian).

Музраева Деляш Николаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, ведущий 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: 10.24411/2072-9316-2021-00028

Б.Б. Горяева (Элиста)

ЧЕРЕЗ ГРАНИЦЫ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР: СКАЗКИ ДОНСКИХ КАЛМЫКОВ В ЗАПИСИ И.И. ПОПОВА*

Аннотация. В статье проведен сравнительно-сопоставительный анализ сказок донских калмыков в записи И.И. Попова со сказочной традицией русского народа. Фольклор донских калмыков, проживавших на границе кочевий Калмыцкого ханства, отражает контакт с русским населением и представляет примеры взаимодействия в области устной словесности. Данная проблема не была ранее объектом специального изучения в калмыцкой фольклористике. Сказки, зафиксированные Поповым, дополняют сказочную традицию калмыков. Благодаря этим текстам мы можем проследить полистадиальность сказочных сюжетов, их историческое развитие и процесс заимствования. Сказка про Ивана Царевича усвоена из устной традиции русского народа. Сказочник владел русским языком и, вероятно, слышал сказку от носителей устной традиции: сказка передана очень близко к тексту оригинала, с использованием русских слов. Заимствованный сюжет включает реалии быта, персонажи взяты из устной традиции калмыцкого народа при сохранении структуры сюжета. Калмыцкий сказочник переосмыслил заимствованный сюжет и рассказал его через призму кочевой культуры, используя художественно-образительные средства и устойчивые поэтические конструкции, характерные для калмыцкой сказочной традиции, что нашло отражение в тексте сказки. При этом сказочник включил знакомые образы из калмыцкой устной традиции. Наряду с традиционными формулами калмыцкой сказки, отметим финальную формулу, вероятно, заимствованную из репертуара русского народа, когда рассказчица утверждает, что она присутствовала на пиру и являлась очевидцем финальных событий сказки. Отметим, что концовки прибауточного характера, не связанные с сюжетом, не характерны для текстов калмыцких сказок.

Ключевые слова: записи сказок; сюжет; русские; калмыки; сказочная традиция; заимствование.

B.B. Goryaeva (Elista)

Across the Borders of Languages and Cultures: Tales of the Don Kalmyks Recorded by I.I. Popov**

Abstract. This article offers a comparative analysis of the tales of the Don Kalmyks recorded by I.I. Popov and the fairy-tale tradition of the Russian people. The folklore of the Don Kalmyks, who lived on the border of the nomadic Kalmyk Khanate, reflects

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00287 «Инедигы калмыцкого фольклора из архива И.И. Попова».

** The study was carried out within the framework of the project “Inédites of the Kalmyk Folklore from I.I. Popov’s Archive” (No. 20-012-00287) with the financial support of RFBR.

the contact with the Russian population and provides examples of interaction in the frame of the oral tradition. This question was not previously the subject of particular interest. The fairy tales recorded by Popov add new information on the fairy-tale tradition of the Kalmyks. Through these texts I trace the poly-stadiality of fairy-tale stories, historical development and progress in borrowing stories. The tale of Ivan Tsarevich was borrowed from the oral tradition of the Russian people. The storyteller probably listened to the tale from the speakers of the oral tradition: the fairy tale was transmitted much close to the original text, using Russian words. The reproduced plot included the realities of everyday life and the traces from the oral tradition of the Kalmyk people, while maintaining the original structure. The Kalmyk storyteller reinterpreted the plot and narrative through the prism of nomadic culture, by using poetic means and stable poetic constructions, introducing poetical images of the Kalmyk fairy tale tradition, which is persistent in the final text. At the same time, the storyteller saved characteristic images of the indigene Kalmyk oral tradition. Along with the traditional formulas of the Kalmyk fairy tale, I note the final formula, taken from the repertoire of the Russian people, when the narrator claimed that she was present at the feast and was eyewitness to the final scenes of the fairy tale. I need to note that the endings of a humorous nature, not related to the plot, are not typical for the texts of Kalmyk fairy tales.

Key words: fairy tale records; plot; Russian; Kalmyks; fairy tale tradition; borrowing.

Калмыки входят в семью монголоязычных народов, наряду с бурятами и монголами. Предки этноса – ойраты, обитали на просторах Центральной Азии в Джунгарии, являвшейся в XVII–XVIII вв. самостоятельным государством. В начале XVII столетия субэтнические группы ойратов обосновываются на территории Российской империи. Согласно исследованиям У.Б. Очирова, на Дону первые крупные группы калмыков появились в последней трети XVII в. [Очиров 2010, 54–56]. Народ вел кочевой образ жизни, поэтому лошадь сопровождала калмыка от рождения и до последнего его вздоха. Донские калмыки, владея искусством наездников, переходили в казачество. Калмыцкое ханство отправляло для защиты южных рубежей России десятки тысяч конников, их быстрота и маневренность, умелое поведение в походе и в бою основывались на военных традициях Джунгарского ханства. В мирное время калмыки применяли свои способности на конных заводах зажиточных людей на Дону.

На просторы Приволжья и Прикаспия калмыки привели четыре вида скота, разводимого с давних времен (верблюды, лошади, коровы и овцы), принесли свою культуру, в том числе устное народное творчество. Фольклор калмыков, как и у многих других народов, являлся средоточием знаний и опыта многих поколений, передаваемых из уст в уста в рамках традиции. Представления об окружающем мире, отраженные в устной традиции народа, имели полистадиальный характер. Воззрения этноса, его духовная и материальная культура, язык и фольклор сложились в центрально-азиатском регионе. Культурные контакты с народами Северного Кавказа и юга Российской империи, исторические события калмыков на-

кладывают свой отпечаток на устную традицию, дополняя ее содержание новыми сюжетами и мотивами.

В этом плане богатным материалом для исследований являются записи образцов разных фольклорных жанров, осуществленные И.И. Поповым в конце XIX в. среди донских калмыков.

Иван Иванович Попов, свободно владея калмыцким языком, изучил ойратское «ясное письмо» (тодо бичг) и записывал образцы фольклора на языке оригинала, сопровождая их переводом на русский язык и примечаниями. Сведения о личности собирателя скупы, представлены в отдельных статьях В.А. Закруткина [Закруткин 1940], Ц.-Д. Номинханова [Номинханов 1967], П.Э. Алексеевой [Алексеева 2010], Д.В. Убушиевой [Убушиева 2019].

Иван Иванович Попов – этнограф, собиратель калмыцкого фольклора, который оставил свое научное наследие в виде рукописных книг, хранящихся в Государственном архиве Ростовской области (далее – ГАРО). Д.В. Убушиева, изучив архивные материалы И.И. Попова, отмечает, что исследователь 1859 г. рождения, дата его смерти, предположительно, приходится на двадцатые годы XX в. [Убушиева 2020]. После обучения в Лейпцигском университете Иван Иванович поселился в местности Аюла, где держал конный завод, доставшийся по наследству. Свое время он посвящает изучению жизни донских калмыков. «Интерес к калмыкам превратился у Попова в страсть. Он ездит от зимовника к зимовнику в поисках материалов и непрерывно записывает», – пишет В.А. Закруткин об этом периоде жизни собирателя [Закруткин 1940, 253–254].

Исследование исторического прошлого народа, его языка и культуры И.И. Попов проводил, опираясь на письменные источники и литературу того времени. Об основательности и научном подходе к изучению материала свидетельствует внушительный список трудов, который прилагается этнографом к тексту сказок, представленных в деле под номером 13805: «Список сочинений, которыми я руководствовался при записи настоящих сказок и имеющийся в моей библиотеке» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13805. Л. 158]. В указанном деле дано 48 наименований, при этом имеется запись: «Продолж. перечня след. др. тетр.». В числе первых отмечены: «Грамматика монгольского языка» Я. Шмидта, «Грамматика калмыцкого языка» А.В. Попова, «Грамматика монгольско-калмыцкого языка» А.А. Бобровникова, а также «Грамматика тибетского языка» Я. Шмидта. В библиотеке И.И. Попова представлены следующие словари: «Монгольско-немецко-русский словарь» Я. Шмидта, «Русско-калмыцкий словарь» К.Ф. Голстунского, «Краткий русско-калмыцкий словарь» П. Смирнова, «Русско-калмыцкий словарь» Ш. Саджирхаева, «Тибетско-русский словарь» Я. Шмидта, «Китайско-русский словарь» Д.А. Пещурова. В распоряжении исследователя имелся «Первоначальный учебник русского языка для калмыков». Отдельным блоком представлена литература под заголовком «Путешествия и этнография», в том числе и на немецком языке. Подраздел в перечне литературы, обозначенный как «История, право, об-

разцы народной литературы», показывает, что Попов изучал также историю, культуру и фольклор Монголии, Китая и Тибета.

Накопленные знания о традиционном укладе жизни калмыцкого народа опубликованы И.И. Поповым в очерке «Донские калмыки-казаки» [Попов 1919]. Остальные материалы собирателя не изданы и хранятся в фондах Государственного архива Ростовской области. Семь рукописных книг из фонда Попова представляют калмыцкие народные сказки [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13805, 13810], загадки [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13807], песнь эпоса «Джангар» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13808], легенды и предания [ГАРО. Д. 13809], переводы различных сочинений с калмыцкого на русский [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13811], пословицы и поговорки [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 1387].

Образцы сказок, хранящихся в фондах ГАРО под инвентарным № 13810 и названием «Народные сказки Донских калмыков. Том II. Часть I», были записаны Поповым у донских калмыков в 1890–1892 гг. Д.В. Убушиевой дано археографическое описание указанного рукописного сборника [Убушиева 2016]. Данный сборник оформлен составителем орнаментами и рисунками, включает вступительную статью, тексты на ойратском «ясном письме» (*тодо бичиг*), транскрипцию на кириллице, перевод на русский язык, примечания.

В рассматриваемом деле № 13810 представлено девять сказочных сюжетов. В предисловии к образцам сказок И.И. Попов пишет: «Настоящий 2-ой том “Сказок Донских калмыков” составляет продолжение 1-го тома тех же сказок. Желание наше продолжать записку сказок обуславливается намерением дать, главным образом, как возможно, больше материала лицу, которое бы посвятило себя обучению калмыцкого языка и особенно его разговорных форм. Несомненно, что в настоящем томе найдется много оборотов речи и слов, не встречавшихся в 1-ом томе сказок. Что касается до сюжетов сказок, [нрзб.] если не в главных темах, то в частности найдется также обрисовка новых черт жизни калмыцкого народа» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 4]. Как видим, через зафиксированные им образцы фольклора исследователь старался показать жизнь калмыков, при этом он осветил важные процессы общения, культурного обмена этноса с русскими.

В данной статье нами проведен сравнительно-сопоставительный анализ сказок донских калмыков в записи И.И. Попова со сказочной традицией русского народа. Фольклор донских калмыков, проживавших на границе кочевий Калмыцкого ханства, отражает контакт с русским населением и представляет примеры взаимодействия в области устной словесности. Данная проблема не была ранее объектом специального изучения в калмыцкой фольклористике. В связи с этим нами предпринята попытка исследования особенностей заимствования сказочных сюжетов. Материалом для анализа заимствованных сюжетов в устной традиции калмыков послужила архивная запись с образцами сказок в записи И.И. Попова.

В Предисловии к текстам сказок И.И. Попов отмечает, что сравнива-

ет их с образцами бурятского фольклора, опубликованными в «Записках Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества», и со сказками, изданными А.М. Позднеевым, «как двумя единственно известными трудами, схожими по предмету» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 4].

Первая сказка сборника о глупом старике «Һэргтэ өвгнэ тууль» – «образец монгольского юмора», «обрисовка человеческой простоты, наивности». «Таковой сюжет – один из любимейших сюжетов народной сказки вообще у всех народов», – пишет И.И. Попов в Предисловии [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 4 об.]. При этом собиратель отмечает, что «однородной сказки» не найдено ни в бурятских сказках «Географического общества», ни в сказках Позднеева [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 4 об.].

В сказке дается контаминация нескольких сюжетных типов, представленных в «Сравнительном указателе сюжетов» (далее – СУС). Начало сказки соотносимо с сюжетным типом СУС 1642 «Хорошая торговля». В сюжете восточнославянской традиции дурак бросает деньги лягушкам, продает поросенка собакам, масло – дорожному столбу, смешит больную царевну. В калмыцкой сказке старик ведет корову на ярмарку, по дороге отрезает ей по совету парня-пройдохи рога, уши и хвост, т.к. безрогие, без ушей и без хвоста коровы якобы стоят дороже. Корову герой продает собаке, потом требует с нее деньги и убивает.

Далее идет разработка сюжетного типа СУС 1687 «Человек забывает затверженное слово». В русской, украинской и белорусской традициях широко распространен сюжет о том, как герой забывает слово (кисель, долото, название города), но случайное замечание напоминает ему его. В рассматриваемой сказке герой – глупый старик, возвращаясь домой, заходит в гости к своей замужней дочери. Она угощает его *булмуком* (булмг – национальное блюдо, приготовляемое из топленого масла и муки с различными добавками). Старик по пути забывает название понравившегося ему яства, но вспоминает его при случае.

Сказка, как видим, имеет соответствия в сказочной традиции русского и других восточнославянских народов. При этом сюжет представляет национальную разработку международного сюжета о глупом старике.

Сюжет второй сказки «Мис ноха хойрин тууль», по мнению Попова, схож по содержанию с бурятской сказкой «Дурак-сын и волшебный перстень». «Только по-моему, у наших калмык приобретение собаки, кошки и змеи, как завязка сказки, обставлено разумней. Основная мысль сказки, что сделанное доброе дело никогда не останется без награды, вполне согласна с этой завязкой, то есть приобретением на кровные деньги, за которые парень работал 3 года, из милосердия и жалости животных, обреченных на смерть. Этого нет в бурятской сказке. Там дурак-парень покупает, почему не известно, за тысячу рублей собаку. Одну только змею, уплатив за нее, избавляет он от смерти», – такую характеристику дает Попов «Сказке про двух: кошку и собаку» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 5]. Данная сказка соотносима с сюжетным типом СУС 560 «Волшебное кольцо».

В восточнославянской традиции в сказках на указанный сюжет герой при помощи кольца, полученного от змеи, выполняет задания и получает в жены дочь царя. Когда жена обманывает и забирает волшебный предмет, на помощь герою приходят благодарные собака, кошка и змея, которых юноша спас от гибели.

Всемирно известный сюжет широко представлен в восточнославянской традиции: русских вариантов – 55, украинских – 28, белорусских – 12. Истоки данного сюжета восходят к древнеиндийскому сборнику «Двадцать пять рассказов Веталы», параллели представлены в тибетском сборнике «Игра Веталы с человеком» и в монголо-ойратском – «Волшебный мертвец». Первые европейские публикации сюжета относятся к XVII в. («Пентамерон» Базиле). Лубочные переделки многократно издавались в России и других странах [Бараг, Новиков 1986, 394].

Сказка «Мис ноха хойрин тууль» в записи И.И. Попова имеет следующее содержание. Юноша на свои заработанные деньги покупает и спасает от смерти кошку, собаку и змею. Благодарная змея советует своему спасителю отказаться от золотого кольца, которое будут предлагать ее родители, и попросить волшебный камень. Герой поступает по подсказке и получает камень, исполняющий желания. Юноша выполняет трудное задание хана: строит от дверей дворца хана до дверей своего дворца золотой мост, по обеим сторонам которого за одну ночь вырастают яблони и груши. После женитьбы ханская дочь забирает волшебный камень, уходит к своему возлюбленному, а героя отправляет на другой берег внешнего океана. Кошка и собака находят дочь хана, хитростью забирают у нее чудесный камень, но роняют его в море. С помощью раков животные добывают волшебный камень и возвращают его хозяину. Юноша наказывает жену и остается с родителями [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 10 об. – 13].

Приведенная сказка на сюжетный тип СУС 560 «Волшебное кольцо» имеет варианты в калмыцкой устной традиции. В репертуар Эренджена Лиджиева входит сказка «Манж» на указанный сюжет. Мачеха дает денег Манджи и отправляет его за покупкой. Вместо соли юноша приобретает кошку, спасая ее от смерти. По пути юноша останавливается у колодца, напиться и отдохнуть. Когда у колодца появляются змея и медведь и начинают драться, кошка советует помочь змее и в награду попросить у нее зеркало. При поворачивании зеркала появляются двенадцать молодых, которые выполняют поручения. Герой забирает ханскую дочь, с помощью волшебных помощников трижды отбивает нападение армии хана. После этого хан отправляет медноклювую старуху – джейранью ногу узнать, кто помогает юноше. Старуха выпытывает у ханской дочери секрет, забирает зеркало и дочь хана. Манджи с кошкой бросают в яму с мышами. Кошка поедает их, мыши три ночи ищут и находят зеркало. Герой приказывает молодцам построить дворец, а хана кинуть в яму с мышами. Хан за свое освобождение обещает половину подданных и руку своей дочери. Манджи освобождает хана, получает обещанное и женится на ханской дочери [Алтин зүн темн 1995, 5–7].

Как видим, в указанных выше сюжетах русской и калмыцкой сказочных традиций фигурируют домашние животные: собака и кошка, но наряду с ними и дикие. Так, в калмыцкой сказке «Волшебный камень» герою помогают мышь, медвежонок и обезьяна. Благодарные животные находят и возвращают герою волшебную драгоценность [Народное творчество Калмыкии 1940, 166–170]. Данный сюжет близок к сказке «Сын брахмана, ставший царем», входящей в сборник «Волшебный мертвец» [Волшебный мертвец 1958, 13]. «Волшебный мертвец» – памятник ойратской литературы, ставший известным благодаря переводу на русский язык ак. Б.Я. Владимирцова, восходит к древнеиндийскому сборнику сказок «Двадцать пять рассказов Веталы».

Таким образом, в калмыцкой сказочной традиции представлен полистадиальный сюжетный тип «Волшебное кольцо»; в его ранних версиях фигурируют дикие животные, которые дарят герою волшебный камень, в более поздних – домашние животные, в качестве чудесного предмета выступают уже предметы, изготовленные человеком.

На взгляд И.И. Попова, третья сказка «Заяни залху көвүнэ тууль» (Сказка про истого лентя-парня) – «монгольский пересказ русской сказки про щучье веленье, мое хотенье», где представляет интерес «это переодевание в монгольский костюм, это приурочивание к своим понятиям русской сказки» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 5]. Данная сказка по сюжетному типу СУС 675 «По щучьему велению» в записи И.И. Попова является на сегодняшний день единственным образцом, вариантов в имеющихся в нашем распоряжении источниках не найдено. Несмотря на отсутствие вариантов, сказка не имеет явных признаков заимствования.

Рыба таймень встречается во многих калмыцких сказках. Огромный размер рыбы отмечается в сказке, записанной Г.И. Рамстедтом, сюжетный тип СУС 650 В «Герой ищет противника сильнее себя» [Kalmückische Märchen 1909, 48–56].

В сказке «Көгшн буурл Шатрч хан» (Старый седой хан Шатарчи) таймень является переправой через внешний океан: голова на этом берегу, а хвост на противоположном. Рыба, насытившись, сорок девять суток лежит неподвижно, сорок девять суток спит. В это время по ней можно перейти внешний океан [Хальмг туульс 1968, 20–25]. Здесь следует отметить, что именно в течение сорока девяти дней, по представлениям калмыков, душа человека достигает иного мира. Таким образом, таймень изображается «живым» мостом для «переправы», происхождение которой идет от представлений о пути умершего в иной мир [Пропп 2000, 171].

Рассмотрим подробнее содержание сказки в записи И.И. Попова. Лентяй по просьбе рыбы тайменя сталкивает ее в воду. Здесь следует отметить использование сказочного приема усиления действия путем повтора. После обещания тайменя, что ведра с водой сами по себе окажутся дома, герой толкает рыбу в воду. Далее «по велению тайменя» делается все, что он приказывает. По желанию лентя ханская дочь оказывается беременной. Героя, дочь хана и их сына зашивают в шкуру черного быка и

бросают в море. Они спасаются, строят дворец, рождаются сыновья, которые едут навесить хана и зовут его погостить. Хан-отец в гостях узнает свою дочь, признает ее и своего зятя [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 13 об. – 16 об.].

Во вступительной статье И.И. Попов дает следующую характеристику этого сюжета: «Читая эту русскую сказку в ее калмыцкой переделке, мы также выясним себе кое-какие черты из жизни калмыцкого народа. Муж уехал в степь пасти скот. Забота оставшейся дома жены принести воды для варения пищи, курения [а]раки и т.п. И рисуется нам копанка (худукъ) в степи с ее положенной на яму доской, с ее журавлем. Жарко начинает припекать солнышко. Стоит на доске копана молодая калмычка в своей разубранной шапке (хаджилга), засучила рукава белой рубахи, подоткнула за пояс полы синей безрукавки (цэгэдэкъ) и набирает воду. И тишина кругом. Светлое голубое небо без тучки как кристалл над широкой зеленой степью. Что это: “кру, кру” вытянулись в линию высоко, высоко пониже яркого солнца маленькие точки наши степные журавли. И заглядывалась на них калмычка и вспоминаются ей слова песни “Черно-язычный журавль поет в весенние месяцы” (Хара кэлэнь тугрунь хавуринь сарадунъ донгодна)» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 5 об.].

Живописная картина, представленная собирателем, дает описание бытовых реалий, современных для Попова. Отметим здесь прекрасное знание устной традиции народа, четкое представление о местах его обитания в Приволжских степях. Но сказка как полистадиальное явление рисует более ранние реалии, так, «тул» – рыба таймень – это самый крупный представитель семейства лососёвых, достигающий 1,5 – 2 м. длины и 60–80 кг веса. Рыба живет в пресной воде, никогда не выходит в море, встречается на обширной территории России и Монголии в центрально-азиатском регионе, местах кочевий ойратов – предков калмыков. Обратим внимание, что И.И. Попов дает перевод названия рыбы «тул» как кит [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 73 об.].

В сказке о ленте представлен мотив переправы в иной мир. Зашивание в кожу быка, по мнению В.Я. Проппа, более поздняя форма переправы, которая пришла на смену превращения у народов, живущих скотоводством [Пропп 2000, 172–175]. В сказке также красочно описаны седлание коней, отправка в дорогу, встреча гостей и пир в ставке хана. И.И. Попов отмечает «картинное» изображение трубки в сказке. «Из описания как мать отправляет к своему отцу детей – можно видеть родительскую любовь и обычай ездить к родственникам – практикуемый и ныне у калмыка. Тут же находится картинное описание седла. Из сцены, когда мальчики прибыли к своему деду видим почтение к старшим и уважение к гостю. Наконец в этой сказке находится картинное описание пира – как любимейшего в жизни калмыка», – такую характеристику данной сказке дает собиратель [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 6 об.].

Отметим, что пир описывается традиционной формулой «боса күүнэ бөрвцэ, сууһа күүнэ сүүцэ хүрм-нэр кеһэд» (встающему человеку по ко-

лено, сидящему человеку по подмышки пир-угощение сделали). Здесь надо иметь в виду, что человек встает с земли, точнее ширдыка, стеганого войлочного покрывала, стелимого на землю. Само угощение в несколько ярусов было выложено также на ширдыки, в более позднее время – на *ширэ*, деревянные столики высотой 10-15 см [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 16 об.]. Концовка сказки традиционна: «Заяни залхуһин тууль төгсв» (Сказка о ленивом по судьбе закончилась). Но в данной сказке до этой концовки дается финальная формула, сюжетно не обусловленная: «Амсун-сүмсн жирһэд бээж. Би чигн тенд билэв, тер эрк, махнаһнь идлэв. Кедү дүңгэн идх болв чигн, амн мини хагсу билэ. Үүдн хоорнд ирхлэ мини, һарч гиж хоншгар ми мааклад һарһж өгв. Мааклулад һархларн күрз деер оксиг көк ноха авад, хулсн лу хурд, зегсн лу зерд йовад одв. Заяни залхуһин тууль төгсв» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 77 об.].

Приведем здесь перевод И.И. Попова: «И я там была, ту водку пила, то мясо ела, хоть сколько не ела, рот мой сухой. Как стояла я среди дверей, хотела выйти толкнули меня под зад – выгнали. Как вылетела я от толчка, (сказку) положенную мной на лопату схватила голубая собака и “хурд” в камыши, “зэрд” в чакан убежала – унесла ее» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 77 об.]. Отметим, что концовки прибаутчного характера, не связанные с сюжетом, не характерны для текстов калмыцких сказок. Здесь представляет интерес то, что сказительница Улан, жена старика Бальдина, включила данную концовку в структуру сказки. Прежде чем приступить к ее анализу, обратимся к исследованию концовки волшебных сказок, проведенному Д.И. Антоновым.

Один из ключевых мотивов волшебной сказки – путешествие героя в «тридевятое царство» – загробный мир, имеющее трехчастное построение: 1 – дорога в иной мир и переход границы из мира живых в мир мертвых, 2 – «приключения» в мире мертвых и 3 – дорога назад и обратный переход границы. Д.И. Антоновым замечено, что сказка описывает два пути: путь героя и путь рассказчика, который представлен в финальных формулах сказки. Определенный вид концовок повествует о событиях, которые произошли с рассказчиком и были неким образом связаны с рассказанной сказкой. «Концовки такого рода относятся к двум известным типам финальных (а также инициальных) формул. В рамках первого рассказчик указывает на достоверность сказочных событий (в концовках – подчеркивая, что сам являлся их свидетелем). В рамках второго он, напротив, указывает на заведомую нереальность рассказанного (в концовках – говорит о себе в шутовском контексте, используя различные «формулы невозможного»)». Так как речь идет в них о некоем путешествии, перемещении героя-рассказчика, их можно условно разделить на варианты “удачного” и “неудачного пути”», – считает исследователь [Антонов].

Рассматриваемая нами концовка сказки «Заяни залху» может быть отнесена к варианту «неудачного пути» (по Антонову) сказочницы. Здесь можно предположить, что финальная формула в сказке заимствована сказительницей из репертуара русского народа. Заявление рассказчицы «И я

там была» подтверждает, что она присутствовала на пиру и являлась очевидцем финальных событий сказки. Она пьет *араку*, молочную водку, ест мясо, но в рот ей ничего не попадает.

И.Д. Антоновым в варианте «неудачного пути» выделяется «Несъедобное угощение». Мотив поедания пищи на границе миров имеет особое значение: «Приобщившись к еде, предназначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к миру умерших. Отсюда запрет прикасания к этой пище для живых», – писал В.Я. Пропп [Пропп 2000, 49]. Герой сказок ест еду мертвых, тем самым попадает в загробный мир. Его обратный переход в мир людей возможен благодаря обретенным магическим способностям в виде волшебных предметов или помощников [Пропп 2000, 139–170]. «С героем-рассказчиком происходит иное: попав на пир, он не может притронуться к угощениям. В соответствии с логикой волшебной сказки, граница в этом случае не может быть преодолена», – отмечает И.Д. Антонов [Антонов].

По наблюдению исследователя, первый вариант пути героя-рассказчика, когда он не выдерживает испытания едой и изгоняется, характерен именно для восточнославянского материала: «Другие этносы, народы практически не знают неудачливого героя, не преодолевшего испытания и вынужденного вернуться с полпути» [Антонов]. В целом рассмотренная нами сказка «Заяни залху» (Ленивый по судьбе) на международный сюжет «По щучьему велению» есть национальная разработка, содержащая мотивы, которые восходят к представлениям скотоводческих народов и отражает обычаи и реалии номадов.

К образцу под номером четыре «Сказке о девушке с поведением мужчины» (Көвүн бээдлтэ күүкнэ тууль) И.И. Поповым указываются следующие соответствия: два сюжета из изданных бурятских сказаний, записанная им же калмыцкая сказка «Барс Мергн», а также сказка А.С. Пушкина. «Основная мысль этих сказок: идеализация женщин как в ее собственно женских особенностях: нежности, любви, самоотвержении, так и свойствах, принадлежащих исключительно мужчине, удальстве, ловкости, геройстве, смелости», – отмечает Попов [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 6 об.].

В указанной выше сказке девушка одевается юношей после того, как родителей убил циклоп, раскрывает свою тайну и становится женой хана. 500 жен-*шулмусок* хана по подложным письмам бросают десять сыновей ханши в океан, а саму ее с одиннадцатым сыном сажают в бочку. Конь девушки убегает от хана и, пожертвовав собой, обеспечивает ханшу с ее сыном жильем и пропитанием. Сын хана, превратившись в воробышка, узнает от 500 жен-*шулмусок* хана о диковинках, добывает их. Ханский сын берет в жены дочь хана вод, которая при встрече с ханом исполняет ему протяжную песню и сообщает о зловключениях его жены и сыновей [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 17–23 об.].

Первая часть сказки повествует о том, как девушка, потеряв родителей, под видом юноши пригоняет свой табун во владения хана. Пройдя все

испытания хана при помощи своего коня, девушка не выдает себя. Лишь когда верный помощник, конь, советует героине признаться хану, она раскрывает свою тайну. Хан берет девушку в жены. Далее идет разработка сюжетного типа, соотносимого с сюжетом СУС 707 «Чудесные дети». Хотя в тексте встречаются русизмы (бочк, кунуд), сказка представляет собой национальную разработку международного сюжета с включением мотивов, образов и художественно-изобразительных средств из калмыцкой устной традиции.

Изучив сюжеты калмыцких и бурятских сказок, Попов приходит к следующему выводу: «...монгольские сказки разными рассказчиками передаются в различных редакциях с переносами частей одной сказки в другую. К таковым рассказываемым различными рассказчиками в разных редакциях сказкам, принадлежит и сказка про Хартин Хар Күкл» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 7 об.]. По замечанию собирателя калмыцкого фольклора, в его коллекции имеется и другая «редакция» сказки.

Сказка «Хартин Хар Күкл» относится к богатырским, характеризуется национальной разработкой. «Сюжет содержит классические мотивы, характерные калмыцким богатырским сказкам...», – отмечает Д.В. Убушиева [Убушиева 2016, 132].

Богатырь Хартин Черная Коса, обидевшись на брата, уезжает, приняв вид «соплячка», становится сыном старика и старухи. Герой берет в жены ханскую дочь, получает весть о том, что ханство брата завоевано антагонистом, оживляет брата, найдя его на дне океана, и возвращает его угнанных в плен подданных [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 7 об.].

«Лучшею из всех записанных здесь сказок, как по поэтическому изложению, напоминающему отчасти, особенно в начале калмыцкую поэму “Джангар”, так и по языку, и содержанию является сказка про похождения двух сыновей ездившего на старом белом коне Свирепого Черного богатыря», – так высоко оценена И.И. Поповым шестая сказка в рассматриваемой рукописи [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 8].

В.Т. Сарангов считает «Сказку о двух сыновьях Догшон Хара-батара» одной из наиболее крупных и сложных по структуре богатырских сказок калмыков. Сюжетообразующими мотивами сказки являются мотивы чудесного рождения богатырей, получение известия о суженой, выбор и укрощение коня, наречение именем, героическое сватовство, поединок с соперником [Сарангов 2015, 21].

Относительно седьмой сказки И.И. Попов пишет: «К тому же циклу монгольских сказок, где черты заимствования прямо бьют в глаза, где напр. русская сказка является просто монгольским ее переводом, где цитируются даже русские выражения, принадлежит и сказка про Ивана Царевича. Однако, и при рассказе этой сказки калмык не утерпел, чтобы не прибавить к ней частей национальных сюжетов» [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 13810. Л. 7 об.].

Полностью согласимся с этим замечанием Попова. Сказка про Ивана Царевича взята из русской сказочной традиции и представляет интерес для

изучения процесса заимствования сказочных сюжетов. Сказитель Күглт Цединов усвоил и включил в свой репертуар сказку из устной традиции русского народа. Сказочник владел русским языком и, вероятно, слышал сказку от носителей устной традиции. Цединов передал ее очень близко к тексту оригинала, иногда даже используя русские слова: «землянка», «конюштнь» – на конюшне, «Чего изволите?», «дежу мешаю», «голову чешу». Тем не менее, отметим, что калмыцкий сказочник переосмыслил заимствованный сюжет и рассказал его через призму кочевой культуры, используя художественно-изобразительные средства и устойчивые поэтические конструкции, характерные для калмыцкой сказочной традиции, что нашло отражение в тексте. При этом сказочник включил в него знакомые образы калмыцкой устной традиции.

Распространенный в восточнославянской сказочной традиции сюжет 313 «Чудесное бегство» имеет разные зачины. Сюжетный тип под номером 313 А «Чудесное бегство» начинается эпизодом: черт (водяной и др.) схватывает за бороду путника, который пытался напиться. Сказки типа 313 В «Чудесное бегство» в начале разрабатывают сюжет «Война птиц и зверей»: человек спасает птицу, та дарит ему чудесный ящичек, который он не должен открывать, но герой нарушает запрет. Сказки типа 313 С «Чудесное бегство» заканчиваются эпизодом «Забывтая невеста».

Примечательно, что сказка, записанная Поповым от К. Цединова, представляет контаминацию всех трех сюжетных типов 313 А, В и С. Началом является сюжет СУС 222 В* «Мышь и воробей». Мышь и воробей, не сумев поделить выращенный совместно урожай пшеницы, ссорятся, из-за чего возникает война птиц со зверями, в которой ранят хан Гаруду. Герой спасает птицу, она уносит его на небо, дарит ему чудесные вещи, запрещает пить воду из нового колодца. Герой нарушает запрет, пьет воду и роняет в новый колодец золотое кольцо. Взамен кольца черт просит у него то, «чего он дома не знает». Это оказывается сын героя, родившийся в его отсутствие. Обещанный черту сын Ивана Царевича в назначенный срок является к нему, выполняет с помощью дочери черта трудные задания, бежит с нею. По пути герои превращаются в разных животных и предметы. Заканчивается сказка эпизодом «Забывтая невеста».

Сказка в записи Попова от донского калмыка представляет заимствование сюжета из русской сказочной традиции. Наряду с этим следует отметить национальную реализацию сюжета «Чудесное бегство».

Так, в репертуаре сказителя Санжи Манжикова представлено две сказки на сюжет 313 «Чудесное бегство». Сказка «Усн хадын хан» («Хан водного [мира]») повествует следующее: старик, за душой которого хан водного царства отправил своего слугу, обменивает свою жизнь на жизнь сына. В назначенный срок юноша является в подводный мир, где благодаря девушке выполняет трудные задания хана и женится на ней. Герой и его жена сбегают, скрываются от погони, превращаясь в разных животных и предметы. Герой покидает иной мир без жены, с обещанием не забывать ее. Когда он собирается жениться повторно, то получает в подарок голубя

и голубку, которые рассказывают его историю и напоминают ему о первой жене [Хальмг туульс 1968, 161–163].

Сказка «Һурвн күүктэ эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха, у которых было три дочери»), записанная от Санжи Манжикова, представляет разработку сюжетного типа 313 Н* «Бегство от ведьмы» и сюжета 707 «Чудесные дети». Три сестры спасаются от преследований мусов с помощью бросания чудесных предметов, оставленных родителями. Хан слышит, как младшая обещает родить чудесных детей, и отдает старших сестер в жены своим спутникам, на младшей женится сам. Завистливые сестры подменяют детей младшей сестры щенятами, строят козни. В конце сказки чинившие зло сестры наказываются, семья вновь воссоединяется [Хальмг туульс 1968, 33–41]. Вариант этой сказки – «Эгч-дү һурвн» («Три сестры») [Хальмг туульс 1972, 145–149].

В репертуаре Эрэнджена Лиджиева имеется сказка «Ах дү хойр хулһн» на сюжет «Чудесное бегство». Воробей воюет с мышью, они собирают армию пернатых и зверей. Медведь ранит хан Гаруди. Сын хана лечит раненую птицу. Та зовет своего спасителя в гости, они летят к сестре и брату хана птиц. Гаруди превращается в человека, дарит ханскому сыну ларчик, но запрещает его открывать. Юноша нарушает запрет и открывает шкатулку, из которой разбегаются скот четырех видов. Разбежавшихся в разные стороны животных помогает собрать волк, за это просит то, «о чем он дома не знает». Это оказывается его сын, который по дороге к волку спасает от смерти лису. Она помогает юноше добыть красавицу и расправляется с волком [Алтн зүн темн 1995, 29–33].

Как видим, в сказках на сюжет «Чудесное бегство» фигурирует мифическая птица хан Гаруди, образ которой восходит к древнеиндийской мифологии. Изображения мифической гаруды, в индуизме предстающей ездовой птицей (с женскими телом и головой) бога Вишну [Гринцер 1987, 266], имеются на буддийских танках, представляющих старокалмыцкое искусство [Батырева 2005, 97–99], а также на знамени 3-го донского калмыцкого конного полка [Кукеев 2010]. Птица хан гаруди фигурирует помимо сказок в таких жанрах устной традиции народа, как «сказывание по кости» («яс кемэлһн») и героический эпос «Джангар». Мифическая птица гаруди помогает герою калмыцкого эпоса Джангар хану спуститься с неба на землю. М.Э. Джимгиров рассмотрев данный мотив в сопоставлении эпоса и сказок, отмечает, что сказочный змееборческий сюжет органически вошел в калмыцкий эпос [Джимгиров 1980, 206]. Помимо пространственного перемещения героя калмыцкой волшебной сказки в круг действий птицы хан гаруды входит также разрешение трудных задач (по Проппу).

В сказке, записанной И.И. Поповым, герой также выхаживает и выкармливает птицу хан Гаруди. В.Я. Пропп отмечает, что это вполне историческое явление: «У сибирских народов орлы выкармливались, и выкармливались с особой целью». Кормление и последующее убийство орла имеют целью умилостивить духа – хозяина орлов, позднее – творца [Пропп 2000, 140].

«Момент улетания в сказке соответствует отсыланию через смерть в обряде. В обряде орла кормят, а затем его отсылают к его отцам. В сказке это отразилось как отпусkanie на волю... Этот случай интересен тем, что он содержит в себе элементы разложения обряда. Он показывает, что сказка отражает позднюю стадию ее, как это мы видим и в других случаях. Кормление орла показано как нечто, что герою в тягость, как нечто ненужное и бессмысленное», – пишет исследователь [Пропп 2000, 141]. Это наблюдение Проппа подтверждается и текстом рассматриваемой сказки: «Эмнь чишкэд, хараһад: “Энүнд бээсн һурвн үкрэн идүлчкэд, эврэн яахм-видн? Алчк энүгән!” – гинэ» («Жена кричит, прокликает: “Скормив ему все наши три коровы, что сами будем делать?”»).

Пощадив орла, выхотив и выкормив его, герой получает от его родителей волшебные дары. В сказке К. Цединова хан Гаруди, поднявшись с героем на небо, советует взять в дар от его отца яйцо, ключ и золотое кольцо. Герой следует совету благодарной птицы, но по пути домой нарушает повеление не пить из нового колодца. Зачерпнув оттуда воды, Иван Царевич роняет кольцо и получает его, пообещав длинному черному человеку то, что он попросит. Этого черного человека сказитель далее называет «чөткр» – черт. Здесь интерес представляет образ вымогателя. Следует отметить, что сказочник заменил образ русской сказки на более привычного персонажа устной калмыцкой традиции. Длинный черный человек – один из распространенных образов антагониста героя калмыцкой сказки.

Когда мальчик узнает о том, что он продан черту, он отправляется в путь и в доме на собачьих ногах с задом курицы (ноха көлтэ, така хошн-гта гер) встречает седую старуху с медным клювом и джейраньими ногами (зеерв шилвтэ, зес хоңшарта зескг цаһан эмгн) – образ этой старухи, пьющей кровь своим клювом, широко представлен в сказочной традиции калмыков. В рассматриваемой сказке произошло наложение образов, т.к. далее мы узнаем, что эта старуха – старшая из трех дочерей черта (он же длинный черный человек).

Младшая из сестер сообщает юноше, что ее отец мангас: «Не, мини эцк манһс болдмн». «Мангус (монг.), мангад, мангадхай (бурят.), мангас (хал-хаск., ойрат-калм...) в мифологии монгольских народов чудовище. В отличие от других демонических персонажей (шулмас, чотгор и др.), мангусы – в основном персонажи сказочно-эпической картины мира... Мангус змееподобен, его отличительный признак – множество голов... Цветовые характеристики Мангуса – преимущественно черный и желтый. Мангус огромен: пасть от земли до неба, утроба вмещает толпы проглоченных им людей, стада и пр. В калмыцком сказочно-эпическом фольклоре выступает персонаж, заменяющий мангуса или сосуществующий с ним – многоголовый, одноглазый демон мус», – такое описание дает С.Ю. Неклюдов данному персонажу [Неклюдов 1988]. При этом ученый отмечает, что в целом генезис образа мангуса и этимология (во всех разновидностях) неясны.

Эпизод, когда черт призывает свою младшую дочь и героя, передается с включением отдельных слов на русском языке. Запись сказки И.И. Попова

сделана в этом месте на ойратском «ясном письме» и кириллице: «Элчнь күрч ирэд: “Иван Царевич”, – гинэ. Уснь: “Чего изволите?” – гинэ. “Черт зовет”, – гинэ. “Сейчас, голову чешу”, – гинэ. Тегэд хэрж одна. Хэрж одад, чөткүртэн келв: “Сейчас”, – гиж келв», – гинэ. Күлэнэ, күлэнэ, юмн уга».

Не дождавшись, черт отправляет своих слуг, погоня идет с превращениями девушки и юноши. В первый раз они оборачиваются в старика и овец, во второй раз – в землянку и старуху, в третий – двух уток. Здесь мы видим, реалии кочевого быта калмыков в виде старика, пасущего стадо овец, число которых перевалило за тысячу.

Заемствованный из русской сказочной традиции сюжет сказочник рассказывает с сохранением структуры, но при этом включает персонажей устной традиции калмыцкого народа и реалии традиционного кочевого быта.

Таким образом, сказки донских калмыков в записи И.И. отражают взаимодействие с русским этносом и представляют примеры заимствований в области устной словесности. Сказки, зафиксированные Поповым, дополняют сказочную традицию калмыков. Благодаря этим текстам мы можем проследить, полистадиальность сказочных сюжетов, их историческое развитие. Богатырские сказки донских калмыков в записи И.И. Попова характеризуются национальной разработкой, содержат классические мотивы, характерные для калмыцких богатырских сказок: чудесное рождение богатырей, получение известия о суженой, выбор и укрощение коня, нарекание именем, героическое сватовство, поединок с соперником.

В результате проведенного исследования следует отметить, что рукописный сборник сказок Попова является ценным источником по устной традиции донских калмыков. Материал представляет интерес для изучения процесса заимствования сказочных сюжетов, т.к. наряду со сказками, характерными для калмыцкой традиции, зафиксирован текст из сказочного фонда русского народа. Дальнейшее изучение сказок в записи И.И. Попова даст более полную картину взаимовлияния фольклора одного народа на устную традицию другого на уровне сюжетов, мотивов, образной системы и художественно-изобразительных средств.

ИСТОЧНИКИ

1. Алтн зүн темн. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1995.
2. Волшебный мертвец. Монгольско-ойратские сказки / пер. ак. Б.Я. Владимировича. Изд. 2-ое. М.: Издательство восточной литературы, 1958.
3. Государственный архив Ростовской области. Ф. 55. Оп. 1. Инв. № 13805, 13807, 13808, 13809, 13810, 13811, 1387.
4. Народное творчество Калмыкии. Сталинград; Элиста: Сталинградская правда, 1940.
5. Хальмг туульс (Калмыцкие сказки). Т. 2. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1968.
6. Хальмг туульс (Калмыцкие сказки). Т. 3. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1972.

7. Kalmückische Sprachproben. Gesammelt und heraus gegeben von G.J. Ramstedt. Erster Teil. Kalmückische Märchen. Helsingfors: Societé finno-ougrienne, 1909.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева П.Э. Иван Попов – собиратель калмыцкого фольклора // Алексеева П.Э. О людях и времени. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2010. С. 77–79.
2. Антонов Д.И. Концовки волшебных сказок: путь героя и путь рассказчика // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/antonov1.htm> (дата обращения 17.02.2021).
3. Бараг Л.Г., Новиков Н.В. Примечания // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 2. М.: Наука, 1985. С. 389–459.
4. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство XVII – начала XX века. М.: Наука, 2005.
5. Гринцер П.А. Гаруда // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. А–К. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 266.
6. Джимгиров М.Э. Волшебные мотивы в «Джангаре» // «Джангар» и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1980. С. 203–206.
7. Закруткин В.А. К истории изучения «Джангара» // Калмыцкий эпос «Джангар». Ростов-на-Дону: Росиздат, 1940. С. 6–88.
8. Записки Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества по этнографии. Т. 2. Вып. 2: Шаманские поверия инородцев Восточной Сибири. Иркутск: Типография К.И. Витковской, 1890.
9. Кукеев А.Г. Знамя 3-го донского калмыцкого конного полка // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2010. № 1. С. 60–63.
10. Неклюдов С.Ю. Мангус // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. К–Я. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 99–100.
11. Номинханов Ц.-Д. Наследие калмыковеда И.И. Попова // Ученые записки Калмыцкого научно-исследовательского института языка, литературы и истории. 1967. Вып. 5. Серия филологии. С. 151–154.
12. Очерки географии Всевеликого Войска Донского / сост. В.В. Богачев. Новочеркасск: Издание Отдела народного просвещения Всевеликого Войска Донского, 1919.
13. Очиров У.Б. Расселение и этнический состав в XVIII–XX веках // Калмыки. М.: Наука, 2010. С. 47–61.
14. Попов И.И. Донские калмыки-казаки // Очерки географии Всевеликого Войска Донского / сост. В.В. Богачев. Новочеркасск: Издание Отдела народного просвещения Всевеликого Войска Донского, 1919. С. 284–330.
15. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / науч. ред. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000.
16. Сарангов В.Т. Поэтика и стиль калмыцкой богатырской сказки. Элиста: Издательство Калмыцкого университета, 2015.
17. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука, 1976.
18. Убушиева Д.В. Археографическое описание сказок донских калмыков, записанных собирателем И.И. Поповым // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. 2016.

T. 10. № 4. С. 130–134.

19. Убушиева Д.В. Песнь «Об Улан Хонгоре» донского калмыка Б. Обушинова в записи И.И. Попова (1901 г.) // Новый филологический вестник. 2020. № 4 (55). С. 388–398.

20. Убушиева Д.В. Предания донских калмыков в фонде И.И. Попова // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. Т. 2. № 3. С. 122–135.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kukeyev A.G. Znamya 3-go donskogo kalmytskogo konnogo polka [Banner of the 3rd Don Kalmyk Cavalry Regiment]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2010, no. 1. pp. 60–63. (In Russian).

2. Nominkhanov Ts.-D. Naslediye kalmykoveda I.I. Popova [Heritage of I.I. Popov, the Scholar in Kalmyk Tradition]. *Uchenyye zapiski Kalmytskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta yazyka, literatury i istorii*, 1967, vol. 5, Series in Philology, pp. 151–154. (In Russian).

3. Ubushiyeva D.V. Arkheograficheskoye opisaniye skazok donskikh kalmykov, zapisannykh sobiratelem I.I. Popovym [The Archeographic Description of Fairy Tales of the Don Kalmyks, Recorded by the Collector I.I. Popov]. *Izvestiya Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Obshchestvennyye i gumanitarnyye nauki*, 2016, vol. 10, no. 4, pp. 130–134. (In Russian).

4. Ubushiyeva D.V. Pesn' "Ob Ulan Khongore" donskogo kalmyka B. Obushinova v zapisi I.I. Popova (1901 g.) [The Song "About Ulan Khongor" by the Don Kalmyk B. Obushinov in the Recording of I.I. Popov (1901)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 4 (55). pp. 388–398. (In Russian).

5. Ubushiyeva D.V. Predaniya donskikh kalmykov v fonde I.I. Popova [Legends of the Don Kalmyks in the I.I. Popov Foundation]. *Fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, 2019, vol. 2, no. 3. pp. 122–135. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Alekseyeva P.E. Ivan Popov – sobiratel' kalmytskogo fol'klora [Ivan Popov the Collector of Kalmyk Folklore]. Alekseyeva P.E. *O lyudyakh i vremeni* [On people and Time]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Studies of the RAS Publ., 2010, pp. 77–79. (In Russian).

7. Dzhimgirov M.E. Volshebnyye motivy v "Dzhangare" [Magic Motives in "Dzhangar"]. *"Dzhangar" i problemy epicheskogo tvorchestva tyurko-mongol'skikh narodov* ["Dzhangar" and the Problems of Epos Creation in the Turkic-Mongol Peoples]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1980, pp. 203–206. (In Russian).

8. Grintser P.A. Garunda [Garunda]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira: entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. A–K. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1987, p. 266. (In Russian).

9. Neklyudov S. Yu. Mangus [Mangus]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira: entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2. K–Ya. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1988, pp. 99–100. (In Russian).

10. Ochirov U.B. Rasseleniye i etnicheskyy sostav v 18–20 vekakh [Settlement and Ethnic Composition in the 18th – 20th Centuries]. *Kalmyki* [Kalmyks]. Moscow, Nauka

Publ., 2010, pp. 47–61. (In Russian).

11. Popov I.I. Donskiye kalmyki-kazaki [Don Kalmyks-Cossacks]. Bogachev V.V. (comp.). *Ocherki geografii Vsevelikogo Voyska Donskogo* [Essays on the Geography of the All-Great Don Army]. Novocherkassk, Department of Public Education of the Great Don Host, 1919, pp. 284–330. (In Russian).

12. Zakrutkin V.A. K istorii izucheniya "Dzhangara" [To the History of the Study of "Dzhangar"]. *Kalmytskiy epos "Dzhangar"* [Kalmyk Epic "Dzhangar"]. Rostov-on-Don, Rosizdat Publ., 1940, pp. 6–88. (In Russian).

(Monographs)

13. Batyreva S.G. Starokalmytskoye iskusstvo 17 – nachala 20 veka [Old Kalmyk art of the 17th – Early the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 2005. (In Russian).

14. Bogachev V.V. (comp.). *Ocherki geografii Vsevelikogo Voyska Donskogo* [Essays on the Geography of the All-Great Don Army]. Novocherkassk, Department of Public Education of the Great Don Host, 1919. (In Russian).

15. Propp V.Ya. (author), Peshkov I.V. (ed.). *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Magic Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2004. (In Russian).

16. Sarangov V.T. *Poetika i stil' kalmytskoy bogatyrskoy skazki* [Poetics and Style of the Kalmyk Heroic Fairy Tale]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2015. (In Russian).

(Electronic Resources)

17. Antonov D.I. Kontsovki volshebnykh skazok: put' geroya i put' rasskazchika [The endings of fairy tales: a hero's journey and the way of the storyteller]. *Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologiya, semiotika* [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]. Available at: URL: <https://ruthenia.ru/folklore/antonov1.htm> (accessed 17.02.2021). (In Russian).

Горяева Баира Басанговна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклор монгольских народов, сказочная традиция, сюжетный фонд, сказочник, текст.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

Baira B. Goryaeva, 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, fairy-tale tradition, narrative fund, storyteller, text.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

Р.М. Ханинова (Элиста)

ДИХОТОМИЯ «СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» В АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ КАЛМЫЦКОЙ БАЛЛАДЕ*

Аннотация. В статье рассматривается дихотомия «свой» – «чужой» в анималистической балладе калмыцких поэтов XX в. Актуальность исследования определяется недостаточной изученностью баллады калмыцких поэтов на тему литературного бестиария. Целью статьи является исследование поэтики калмыцкой литературной баллады на тему взаимоотношений человека и животных в аспекте позиции, оппозиции и диспозиции. В балладах Тимофея Бембеева «Живрнь тээрхэ тоһрун» («Баллада о подрезанных крыльях»), Владимира Нурова «Баргин туск баллад» («Баллада о псе Балтыке»), Михаила Хонинова «Эм залһсн шовум дуулна» («О птице, раненной в бою») 1960–1970-х гг. дихотомия «свой» – «чужой» манифестирует мир природы и мир человека как в конфликте друг против друга, так и в союзе. Если в героико-патриотических и политических балладах калмыцких авторов главные персонажи обычно обозначены конкретными именами, то в анималистических балладах люди обезличены: безымянный рассказчик актуализирует то или иное происшествие, акцентируя морально-нравственные ценности; персонажи-животные, как правило, не персонализированы, за исключением пса по имени Балтык в балладе В. Нурова. Историко-литературный и сравнительно-сопоставительный методы позволяют выявить авторские интенции в изображении людей и животных, диких и домашних, в конфликтных ситуациях войны и мира, свободы и неволи, добра и зла, преданности и вражды, силы и слабости. Поэтика калмыцкой баллады подчеркивает жанровую природу произведения, выраженную либо в названии, либо в подзаголовке оригинального текста или русского перевода. Экологическая тема в сюжетах транслируется авторами как любовь к родному краю, защита и сбережение мира животных. Национальное мировидение калмыцких поэтов проецирует картину степной фауны в ракурсе народной культуры, обычаев и верований. Сохраняя традиции национальной версификации, поэты структурируют тексты по-разному: без деления на строфику (Т. Бембеев), с делением на катрены (В. Нуров, М. Хонинов). Зоопоэтика анималистической баллады трех поэтов ближе к рассказу в стихах.

Ключевые слова: дихотомия; свой; чужой; бестиарий; калмыцкая анималистическая баллада; калмыцкая поэзия; зоопоэтика; перевод.

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

R.M. Khaninova (Elista)

The Dichotomy between the Notions “Self” and “Other” in the Animalistic Kalmyk Ballads**

Abstract. The article examines the dichotomy “ours” and “aliens” in the animalistic ballad of the Kalmyk poets of the 20th century. The relevance of the study is determined by the insufficient study of the ballad of Kalmyk poets on the theme of the literary bestiary. The article deals with the dichotomy between the notions “self” and “other” within the animal world of the ballad of the Kalmyk poets of the 20th century. The relevance of the study is determined by the unexplored ballads of the Kalmyk poets on the theme of nature, with the heroes-representatives of the animal world of the steppe region. The purpose of the article is to explore the poetics of the Kalmyk literary ballad concerning the relationship between man and animals in the aspect of position, opposition and disposition. In the ballads by Timothy Bembeev “Живрнь тээрхэ тоһрун” (“The Ballad of the Clipped Wings”), Vladimir Nurov’s “Bargin tusk ballad” (“The Ballad of the Dog Baltyk”), Mikhail Khoninov’s “Эм залһсн шовум дуулна” (“About the Bird Wounded in a Combat”) of the 1960s–1970s. The “self” vs. “other” dichotomy manifests the natural world and the human world both in conflict against each other and in alliance with each other. Whereas in heroic-patriotic and political ballads of Kalmyk authors the protagonists are usually designated by specific names, in the animalistic ballads about the animal world people are depersonalized: the nameless narrator actualizes this or that incident, emphasizing moral values; animal characters, as a rule, are not personalized, with the exception of a dog named Baltyk in V. Nurov’s ballad. The application of historical-literary and comparative-comparative methods allows us to identify the authors’ intentions in the depiction of people and animals, wild and domestic, in conflicting situations of war and peace, freedom and bondage, good and evil, loyalty and enmity, strength and weakness. The poetics of the Kalmyk ballad emphasize the genre nature of the work, expressed either in the title or in the subtitle of the original text or its Russian translation. The ecological theme in the stories is translated by the authors as love for their native land, protection and preservation of the animal world. The national worldview of the Kalmyk poets projects a picture of the steppe fauna from the perspective of folk culture, customs and beliefs. Preserving the traditions of national versification, poets structure texts in different ways: with no division into stanzas (T. Bembeev), with division into quatrains (V. Nurov, M. Khoninov). The zoopoetics of the animalistic ballad of the three poets is closer to a story in verse.

Key words: dichotomy; own; alien; bestiary; Kalmyk animal ballad; Kalmyk poetry; zoopoetics; translation.

В жанровой системе калмыцкой поэзии XX в. баллада, возникшая в конце 1930-х гг., не заняла ведущего места, а в современном литератур-

** The reported study was funded by government grant in the form of federal budget subsidy aimed to support scientific research directed by the Leading Scientist – project name ‘From Paleogenetics to Cultural Anthropology: Comprehensive Interdisciplinary Research of Peoples and Traditions of Cross-Border Regions – Migrations, Cross-Cultural Interactions and Worldviews’.

ном процессе и вовсе не привлекает внимания авторов. Немногие баллады Гари Даваева, Басанга Дорджиева, Лиджи Инджиева, Морхаджи Нармаева, Михаила Хонинова, Егора Буджалова характеризуются героико-патриотической и политической направленностью, связанной с революцией, гражданской войной и Великой Отечественной войной [Ханинова 2019 а; Ханинова 2019 б, Ханинова 2019 с], политической борьбой коммунистов зарубежных стран [Ханинова 2020 б]. Автобиографизм, документальная основа обусловили в таких произведениях появление исторических персонажей, современников авторов, участников описываемых событий в сюжетах и мотивах. К спортивной балладе следует отнести у Д. Кугультинова «Балладу чистой совести» [Ханинова 2019 с]. Сюжеты баллад Д. Кугультинова «Зүүдн» («Сон»), С. Байдыева «Башмгудын туск баллад» («Баллада о башмаках») ближе к классической европейской балладе с характерными для нее мотивами сновидения, воскрешения, двоemiрия, тайны, оживления вещей [Магомедова 2008, Ханинова 2019 с, Ханинова 2020 а, Ханинова 2014]. Ориентация на русские источники XX в. определила своеобразие калмыцкой литературной баллады с сохранением традиции национального стихосложения. Необходимо отметить, что жанровая принадлежность произведения к балладе атрибутировалась авторами по-разному: в названии и / или в подзаголовке. Нередко русские переводчики сами обозначали указанный жанр в ЗФК (заголовочно-финальный комплекс) несмотря на то, что автор не относил свой текст к этому жанру, например, Д. Кугультинов [Ханинова 2019 с]. Есть случаи неправильного определения произведения как баллады самим автором, например, Ц. Леджиновым («Бальчгин туск баллад» = «Баллада о грязи») [Ханинова 2020 а] или переводчиком, например, у Д. Кугультинова («Баллада диких тюльпанов») [Ханинова 2019 с].

Реже представлены и фактически не изучены баллады калмыцких поэтов на тему природы, с персонажами – представителями животного мира степного края. Это баллады Тимофея Бембеева «Живрнь тээрнхэ тоһрун» («Журавль с подрезанными крыльями», 1966; в переводе Д. Долинского «О подрезанных крыльях»), Владимира Нурова «Баргин туск баллад» («Баллада о сторожевом псе», 1974, в переводе Ю. Нейман «Баллада о псе Балтыке»), Михаила Хонинова «Эм залһсн шовум дуулна» («Моя возродившаяся птица поет», 1975, в переводе А. Николаева «О птице, раненной в бою»).

В традиционной картине мира представление о мире животных передает отношение к нему калмыков на основе народных верований, обычаев и обрядов как к общей модели мироздания, в которой человек и животные, являясь равнозначными элементами вселенной, сосуществуют и взаимодействуют на протяжении тысячелетий. Прежде всего это нашло отражение в калмыцком устном народном творчестве – в эпосе, мифах, легендах, преданиях, сказках, песнях, малых афористических жанрах (пословицы, поговорки, загадки) [Мифы, легенды и предания калмыков 2017]. По словам Г.Ц. Пюрбеева, «эпическая фауна удивительно богата. Она представ-

лена тремя группами: это домашние и дикие животные (около 40 названий), звери и птицы (свыше 20 названий). Прежде всего выделяются четыре традиционных видов скота (*дөрвн зүсн мал*): лошади, крупный рогатый скот, верблюды и бараны. <...> Наряду с домашними животными в эпосе называется немало диких, на которых велась индивидуальная и облавная охота: *буһ* ‘изюбрь, олень-самец’, *марл* ‘марал, олениха’, *тек* ‘горный козел’, *зур* ‘дикая коза’, *күдр* ‘кабарга’, *хулан* ‘кулан’, *тэк* ‘дикая лошадь’, *гөрэсн* ‘антилопа’, *бодң* ‘кабан, вепрь’, *шовиур* ‘трехлетний матерый кабан’. В эпосе упоминается и экзотическое животное – слон (зан). Среди зверей фигурируют: “три могучих” – лев (*арслң*), медведь (*өтг*) и барс, а также волк (*чон*), лиса (*үнгн, арат*), заяц (*туула*), барсук (*зорх*), тушканчик (*ялмн*). <...> В эпосе встречается немало названий птиц – обитателей лесов, гор, степей и водоемов: *бүргд* ‘бергут’, *итлг* ‘балабан’, *элэ* ‘коршун’, *тас* ‘орел-ягнятник’, *начн* ‘сокол’, *шоңхр* ‘кречет’, *хун* ‘лебедь’, *тоһстн* ‘павлин’, *торһа* ‘жаворонок’, *нуһсн* ‘утка’, *богиурһа* ‘воробей’, *харада* ‘ласточка’, *керэ* ‘ворон’, *ууль шовун* ‘сова, филин’, *дегдәмл* ‘птенец’, *һәрд* 1. орел; 2. мифическая птица Гаруда» [Пюрбеев 2015, 43–44]. Из царства животных, зверей и птиц, в той или иной мере упоминаемых в эпическом тексте, исследователь выделил те, которые издревле почитались как родовые тотемы монгольских племен XII–XIII вв., например: волк (чон), бык (бух), ворон (керэ), овца (хөн) [Пюрбеев 2015, 47].

«В калмыцких сказках о животных, – как указывает Т.Г. Басангова, – представлены следующие представители фауны: слон, лев, барс, волк, лисица, заяц, суслик, мышь, верблюд, медведь, марал. Небольшой пласт представляют сказки, где героями являются насекомые и земноводные – муравей, комар, вошь, паук, лягушка; птицы – петух, воробей, ястреб, баклан, экзотическая птица – павлин; домашние животные – козлик, бычок, баран» [Басангова 2019, 6]. Некоторые животные, звери и птицы в калмыцком эпосе и сказках являются помощниками героя, спасают ему жизнь, умеют говорить.

Среди персонажей баллады Т. Бембеева, В. Нурова, М. Хонинова есть домашние и дикие животные и птицы. Журавль – один из частотных символов степи в калмыцкой поэзии. Главный герой баллады Т. Бембеева «Живрнь тээрнхэ тоһрун» («Журавль с подрезанными крыльями», 1966) – журавль, которому какой-то человек подрезал крылья и разлучил таким образом с родиной. В заглавии произведения поэт сразу обозначил птицу и ее причину ее несчастья – подрезанные крылья, в подзаголовке – жанр баллады (по-русски *баллада*). Даниил Долинский в своем переводе дал усеченное название «О подрезанных крыльях», сохранив подзаголовок, а в тексте – обозначение представителя семейства журавлиных. По-калмыцки журавль – *тоһрун*, журавль-красавка – *тоһрун-сәәхлә* [Манджикова 2007, 71]; серый журавль – *өлн маңхан тоһрун* [Калмыцко-русский словарь (далее КРС) 1977, 343]. У Бембеева речь идет именно о сером журавле. Оригинальный текст разделен на две части, перевод же структурирован катренами. В первой части представлена история о том,

как каждую весну журавль торопился в калмыцкую землю, минуя моря и океаны, находя отдых и удовлетворение в родных краях. Теперь же, сообщает рассказчик, для птицы, увы, эта земля недоступна: «Ода болхла, чавас, / Одх назр маду» [Бембин Т. 1966, 3]. Драма заключается в том, что прошлой осенью какой-то человек, поймав журавля, подрезал его прекрасные крылья: «Намрар нисж ирхлэн / Нег өздн бэрсн, / Эрдн сээхн живринь / Эгцлэд...» [Бембин Т. 1966, 3]. Поэтому, лишившись своих крыльев, несчастный уподобился птенцу, проливал горячие слезы, желал бы, как ласточки и утки, отправиться вместе с ними, но вынужден горевать все лето. И только подобная картине степь снится ему во сне, заставляя страдать: «Эгцлэд орксн / Делдгнь, көөрк, тасрад, / Дегдэмл болж йовһдсн, / Харада, нуһснд жилвтэд, / Халун нульмсан асхсн, / Зунын тес гейүрнэ. / Зовлң икд үрүднэ. / Зург болсн теегнь / Зүүднд орж генүлнэ» [Бембин Т. 1966, 3]. Вторая часть стихотворения начинается с характерного для балладного сюжета наречия «вдруг» («генткн»), когда звукоподражание «курлы-курлы», переданное по-русски, указывает на прилет бесстрашного журавля, добравшегося до степей зимой и не побоявшегося бурана, возможной гибели. Калмыцкое звукоподражание журавлей в сказках дается как «кири-кири, күр-күрү», в том числе в глагольной форме «доңһдх» – петь, кричать; «доңг» означает крик как любой птицы, так и журавля [Басангова 2019, 214; Монраев 2014, 112–115].

Сложив отросшие крылья, журавль приземлился; поэт сравнил его с орлом – царем птиц, оценив его подвиг и любовь к родине: «Хойр живрэн хурана, / Хан-һәрдинэр унна» [Бембин Т. 1966, 3]. Среди ментальных маркеров-символов родины есть фитоним «полынь» (шарлжн), ольфакторный сигнал – запах полыни. Стихотворение завершается пейзажем солнечной калмыцкой степи с полынным запахом («Камб шарлжнь қақкнна. / Көк теегнь мануртна»), манифестируя торжество жизни над смертью, свободы над неволей, любовь к родине. Дихотомия «свой» – «чужой» в оригинальном тексте представлена оппозициями: жизнь – смерть, свобода – неволя, родина – чужбина, сила – слабость. В то же время антитеза «свой» – «чужой» усложняется тем, что «свой» (земляк) из хулиганства подрезал крылья «своей» птице, таким образом, обратив «свое» в «чужое». Диспозиция правового поля делает хулигана нарушителем закона, с одной стороны, с другой – нарушителем народных обычаев в отношении этой сакральной птицы. Среди тюрко-монгольских народов бытуют традиции, среди которых запрет убивать журавля, разорять гнездо, уничтожать его яйца или птенцов, поскольку журавлиное проклятие достигнет своего губителя. Сравним «Тоһруна туск баллад» («Баллада о журавлях», 1944) Б. Дорджиева, в которой журавлиная стая отомстила фашистскому летчику за смерть журавля, атаковав вражеский самолет [Ханинова 2019 а]. Калмыцкая народная песня «Хар келн тоһрун» («Журавль с черным языком») рассматривается как песня-проклятие тому, кто уничтожил птенцов журавля [Басангова 2019, 213]. Вспомним балканскую традицию, где журавль тоже почитается как «святая» птица (у хорватов), убийство его воспринимается

как грех (у македонцев) и влечет тяжелое наказание (у герцеговинцев): к примеру, журавль поджигает дом обидчика (у румын) [Тура 1997, 666]. По словам современного исследователя, согласно народной примете калмыков, прилет журавлей несет только хорошие новости. В калмыцком фольклоре, в частности в сказках, образ журавля часто наделялся такими чертами, как ум, благородство, рассудительность [Басангова 2019, 215].

У Долинского в переводе баллады сюжет однолинеен и выпрямлен. История о журавле, которому «подрезал крылья кто-то», «чтоб он забыл и родину, и небо», теперь «ушли сородичи в зенит. / А он, под ними уменьшаясь, тая, / Бескрыло, как цыпленок семенит, / И долгим взглядом провожает стаю...» [Бембеев 1974, 15]. Если в оригинале автор дает эмоциональную оценку происшествию, называя человека «хулиганом» («өздн»), жалеет журавля-инвалида: междометие «чавас», выражающее жалость, сочувствие, сожаление, отчаяние, прилагательные «көөрк» (бедный), «хээмнь» (несчастный, жалкий), а затем сравнивает вернувшегося на родину журавля с орлом, то в переводе эти эмоциональные определения отсутствуют, как и звукоподражание птице. Нет в переводе и семантического маркера-сигнала родной калмыцкой степи – упоминания полыни с ее пряным запахом. Кольцевой композицией о родине, которая у каждого одна, актуализирована тема баллады.

Баллада Владимира Нурова «Баргин туск баллад» («Баллада о сторожевом псе», 1974) в отличие от баллады Т. Бембеева своим названием прямо определяет жанровый диапазон. В русском переводе Юлии Нейман из нейтрального обозначения породы собаки (сторожевой пес) в заглавии указана собачья кличка – «Баллада о псе Балтыке». По-калмыцки «барг» – сторожевой пес, дворняжка [КРС 1977, 81–82]. Калмыцкая поговорка гласит: «барг чигн биш, шург чигн биш = ни рыба ни мясо (букв. ни овчарка, ни гончая)» [КРС 1977, 82]. Собаки имели клички (например, Хаср, Баср), поскольку защищали кочевника и его скот от хищных зверей, жили рядом с человеком, были преданными соседями.

Кличка собаки Балтык (калм. Балтг) отсылает, вероятно, к слову «балт» – боевой топор, секира [КРС 1977, 80]. Так, в тексте йорела-благопожелания есть черная собака Хар Балтг («Черная секира») с белым пятном, для которой также испрашивается счастье; по всей видимости Балтг – это табуированное название собаки [Басангова 2019, 67] с характеристикой ее острых зубов. Мифы, поверья и ритуалы, связанные с собакой, определили у калмыков ее почитание, т.к., например, благодаря собаке люди используют муку. Среди хороших примет – кормление собаки равносильно кормлению душ умерших предков; прибудилась ко двору собака – семью ждет процветание. К плохим приметам относился вой собаки как предвестия несчастья, в этом случае ее убивали.

По сравнению с балладой Т. Бембеева, написанной от лица безымянного рассказчика, нуровская баллада построена с имитацией диалоговой формы, особенно заметной в русском переводе, организованном в виде прямой речи человека и собаки. Оригинальный текст начинается с имен-

ного обращения лирического субъекта к собаке с приветствием, в котором Балтык назван собачьим князем, с призывом пообщаться: «Нохасин нойн, Балтг, менд, / Ноолдл уга тагчг бэнч!» [Нуура В. 1974, 8]. В нашем смысловом переводе: «Собачий князь, Балтык, здравствуй, без драки молча пребываешь!». Собеседник напоминает Балтыку, как в детстве, сопровождая деда, загонявшего вечером отару овец в кошару, его будто старшего брата встречал озорной сторожевой пес. Как суровой зимой, когда продувал насквозь резкий ветер, как летом, когда пересыхала в пасти слюна, тот одерживал победы в схватке за хозяйскую собственность, гонялся за волками. Как Балтык, невзирая на количество волков, не жалея своей шкуры, боролся с хищниками. Но страшнее четвероногих врагов были двуногие воры (люди), которым тоже дали отпор сторожевые псы, подобные тиграм, в том числе и Балтык. Прием воспоминания сближает хронотоп прошлого и настоящего, возвращения в детство, выражает благодарность лирического субъекта любимому псу. «Көгшн баргин толһа теврэд, / Көлинь атхад мендинь меднэв. / Норсн нүдинь тагчгар арчад, / Ноосинь эцкин сахлшн илнэв» [Нуура В. 1974, 11]. Смысловой перевод: «Обняв голову старого сторожевого пса, пожав ему лапу, понял, что тот тоже поздоровался. Вытерев молча свои мокрые глаза, глажу собачью шерсть, словно отцовскую бороду».

В оригинале баллады Нурова дихотомия «свой» – «чужой» так же, как и в Бембеевской балладе, являет позицию ближнего круга (дед, внук, отец, домашний скот – овцы, лошади, а также сторожевые псы), оппозицию «свой» – «чужой» в мире животных (домашний скот – волки), диспозицию в правовом плане (люди-воры и хозяева). Волки в нуровской балладе показаны хищной стаей. В калмыцком фольклоре образ волка амбивалентен: положительная характеристика определена почитанием его как тотема для некоторых калмыцких родов: «В быту калмыков считалось, что шкура животного, его зубы, мясо обладали магическими излечивающими свойствами. Мясом кормили больных легочными заболеваниями, полагаясь на его целебные свойства, в шкуру животного заворачивали новорожденных детей, в особенности родившихся ослабленными, в оберегающих целях, детям даровали волчий клык как средство от слеза» [Басангова 1997, 96]. У славянских народов также разнообразно использование волка в магических целях, когда части тела и имя этого зверя использовались для приобретения отпугивающих свойств, агрессивности жизненной силы и здоровья, имело отвращающую, потенцирующую и лечебную функцию [Гура 1997, 153]. Славянской традиции присуще амбивалентное отношение к волку, есть хорошие и неблагоприятные приметы. Определяющим же в символике волка является признак «чужой» [Гура 1997, 157].

Используя прием олицетворения, Ю. Нейман в своем переводе акцентирует признаки нуровской баллады, создав диалог человека и собаки, в котором основная часть принадлежит рассказу Балтыка о том, как он защищал отару от зверей-хищников и от людей-воров, как в этой схватке гибли сторожевые псы, друзья и подруги. Заканчивая диалог, переводчица

актуализирует героизм одних (собаки и дед) и предательство других (люди-воры): «– Балтык, да ты и впрямь – герой! / Ты деду был под парю. / И за людей стоял горой...» [Нуров 1981, 95]. В то же время в русском переводе героический пафос снижается введением мотива старости и покоя, которого нет в оригинале. «Чего ж скулишь ты, старый?.. // Припомнил прежние дела / И хочешь стать моложе? / Да, старость, друг мой, тяжела / И псам, и людям – тоже... // Балтык, ты заслужил покой, / Треплю седую спину... / Я глажу шерсть его рукой, / Как дедовы седины» [Нуров 1981, 95]. Как в переводе Долинского, так и в переводе Нейман эмоциональная авторская интенция в той или иной степени микшируется: взаимное приветствие пса, мокрые глаза человека, рассказчик, обнимающий собачью голову, замена сравнения (вместо отцовской бороды дедовы седины). В обеих балладах на первый план выходят не люди (безымянные рассказчики), а птица (журавль) и сторожевой пес, овчарка. При этом в первой балладе мир человека явлен как враждебный для журавля с подрезанными крыльями, во второй же мир людей и мир животных, домашних и диких, дан в бинарной парадигме «свой» и «чужой», где свой может стать и чужим, а чужой – своим. Сравним небольшое стихотворение В. Нурова «Баргин үкл» («Смерть сторожевой собаки», 1992), в котором собрат Барлыка из ранней баллады гибнет в бою с волками [Нуура В. 1981, 25]. В двух произведениях поэтов, как обычно в классической балладе, нет конкретного хронотопа, кроме упоминания, что действие происходит в калмыцкой степи, позиционируемой как родина. При этом объем оригинального текста и перевода варьируется: у Бембеева около 70 строк против 24, у Нурова 20 катренов против 26.

Стихотворение «Эм залһсн шовум дуулна» («Моя возрожденная птица поет», 1975) Михаилом Хониновым прямо не отнесено к балладе, как это происходит во многих других его текстах.

Подзаголовок «степная баллада» дан переводчиком Александром Николаевым, подчеркнутым в названии произведения – «О птице, раненной в бою» – автобиографические мотивы из жизни калмыцкого поэта, партизанского командира в годы Великой Отечественной войны на территории Беларуси. Тема войны и мира повлияла на стиль русского перевода, в который введены военные термины и сравнения, отсутствовавшие в оригинальном тексте: солдат, рукопашная, таран, названия самолетов «ястребок» («ЯК») и «мессершмитт», сражавшиеся птицы – асы, территория воздушного боя – трассы, в то же время использованы и авторские детали: оружие – лук, стрелы, штык. Сравним с другим произведением М. Хонинова в переводе Олега Шестинского «Стенная баллада» (1972), с мотивами противоборства двух верблюжьих вожakov и предательства стада одним из них [Хонинов 1972].

Если в балладе Т. Бембеева уже в заглавии птица поименована (журавль), то в балладе М. Хонинова у обеих птиц нет никакой соотнесенности с каким-либо семейством: они выделены цветом – черная и желтая, в переводе А. Николаева показана иная дихотомия: черная и белая. Обе

птицы в этой балладе, видимо, небольшого размера, одна из них (черная) – певчая. Для поэта, вероятно, не столь важны были орнитологические характеристики принадлежности своих персонажей к определенному виду. Как и в балладах двух калмыцких поэтов, в хониновской балладе пространственно-временные характеристики, не имея конкретной привязки к определенному локусу и топосу Калмыкии, тем не менее фокусируют действие в калмыцкой степи, подчеркивая, с одной стороны, тему родного края и фауны, с другой – тему других стран и регионов. Современный ракурс изображенных событий явлен технической деталью – лирический субъект (повествование ведется от первого лица), покинув кошару, едет в полдень степной дорогой на машине и становится свидетелем воздушного поединка двух птиц. Сравним в русском переводе: «Я шел дорогою степной. / Мне нужно было торопиться» [Хонинов 1977, 100]. Здесь так же, как и в балладах Бембеева и Нурова, прошлое и настоящее предстает в сопоставлении жизни героев, но уже в условиях прошедшей Великой Отечественной войны и мирного периода; эта разница обусловлена тем, что первые авторы по возрасту не были участниками той войны. Безымянный рассказчик вынужден остановить машину, наблюдая за боем и слыша крики птиц, летящих, словно стрелы из лука, в небе над его головой. Прием контраста показан в противопоставлении синего неба, солнечного дня, легкого ветерка смертельному поединку птиц. Желтая птица победила и покинула место боя, оставив поверженного противника на земле. Черная птица с раненым крылом, истекая кровью, пыталась взлететь, царапала землю когтями, но не смогла подняться. Свидетель схватки поднял птицу, которая как бы просила у человека одно крыло. Но тот бесилен исполнить ее просьбу, пытается напоить своей слюной, когда она просит: «Пи-и-ть!» [Хонинов 1977, 102]. Этот эпизод напомнил ему прошлое, когда на берегу Березины (белорусский гидроним) он тоже был ранен, и тогда благодаря заботе белорусской матери снова встал на ноги: «Березино голын көвэднь / би иигж шавтлав. / Белорус экин хэлэвртнь / батрж назр ишклэв» [Хоньяна М. 1976, 25–26]. Это отсылка к реальному факту: спасение во время войны раненого младшего лейтенанта белорусской крестьянки Прасковьи Андреевны Вилиткевич. Сравним в русском переводе: «Вот и меня могли убить, / И я был опален войною. <...> Когда-то на Березине / И мне враги крыло подбили. / И белорусы на руках / Несли в свою родную хату <...> Был ярким солнцем залит плес, / Они неси меня под солнцем, / Как я потом ту птицу нес, / Что под моим поет оконцем» [Хонинов 1977, 103, 104]. Психологический параллелизм дан сопоставлением двух миров – люди и птицы – в позиции и оппозиции «свой» – «чужой»: враги – друзья, победитель – побежденный, сильный – слабый, раненый – здоровый, война – мир, зло – добро, тогда – сейчас. При этом «чужое» становится «своим»: калмыцкий поэт называл Беларусь своей второй родиной. Птица выжила, обзавелась потомством и прилетела к спасителю со своим семейством. Тем самым вознаграждением за добро становится возрождение птичьего семейства. Рассказчик благословляет птицу в до-

рогу калмыцким благопожеланием: «Ардаснь хаалһинь йөрәһэд / алтн йөрәл тальвув» [Хоньяна М. 1976, 26]. Здесь автор использует народный обычай – пожелание счастливого пути, хотя прямо не вербализирует само благопожелание – «алтн йөрәл» (калм. золотое благопожелание; эпитет, характеризующий ценностный смысл речи).

Как и Нейман, так и Николаев домысливают авторский текст, в этом случае вводя мотив страха: на войне у рассказчика, в мирное время у птицы: «Да, жизнь нам дарит чудеса! / И я сказал любимой птахе: / – Вновь обрела ты небеса / И навсегда забудь о страхе. // Я тоже победил свой страх, / Изведал счастье соучастья / В еще невиданных боях / За человеческое счастье» [Хонинов 1977, 103, 104]. Сравним в оригинале: «Өмтэ юмнд цуһараднь / амрг, иньг кергтэ. / Өэх, муурх заамд / эклэ эдл күчтэ...» [Хоньяна М. 1976, 26]. Смысловой перевод: «Всему живому на свете нужен друг. Во время долгого пути со страхами и преградами у друга есть сила, равная материнской силе», т.е. речь идет о философской доминанте жизненного существования, основанного на дружбе и помощи.

Вероятно, введением мотива страха – человека и птицы – переводчик, тоже участник Великой Отечественной войны, хотел придать эпизодам больший психологический импульс в дихотомии «героизм» – «страх». Сближая временные пласты прошлого и настоящего, мир людей и мир природы, Николаев завершает произведение сентенцией: «Мне даже кажется подчас, / Они меня спасли когда-то, / Чтобы и я кого-то спас / Как за добро добром в уплату» [Хонинов 1977, 104]. У автора же нет такого дидактизма. Он рисует в конце баллады мирную картину счастья и радости людей и птиц: «Үүд секэд һархлам / үргэд шовуд нисв. / Эдгсн теңгрин шовум / Эм деерм суув. // Үрдэн шовун дахулад / үүрэн хашадм ясна. / Өрүн дууһан доһдулад / эдн нанд дуулна» [Хоньяна М. 1976, 27]. В смысловом переводе: «Когда, открыв дверь, вышел, то вспугнул прилетевших птиц. Вылеченная моя птица села мне на плечо. Вместе с птенцами она вьет теперь гнездо в моем дворе. Каждое утро они звонко поют мне песни». У автора мотив птичьей песни постулирует тему искусства, красоты, гармонии в мире людей и мире природы через оппозицию: воинственные крики сражающихся птиц и мирное пение.

Здесь тоже на 25 катренов оригинального текста приходится 30 неравномерных строк переводного варианта. В отличие от автора переводчик внес свои символические коррективы: в схватке побежденной оказалась белая птица, а не черная, которая затем сравнивается в этом контексте с фениксом: «как сказочный ее собрат, / Восставший некогда из пекла» [Хонинов 1977, 103]. Мотив чуда, характерный для классической баллады, осмыслен переводчиком как мотив добра, дружбы, милосердия и сострадания. Сравним у Е. Евтушенко «Балладу о ласточке», где пьяный крановщик спас птичье гнездо на листе шифера.

Таким образом, «постижение мира через ассоциации с животными имманентно общей человеческой культуре, ибо антропоморфизм, анимизм и тотемизм составляют универсальные формы древнего мировоззрения»

[Леонтьева 2020, 176]. Птицы в балладах калмыцких поэтов относятся к верхней пространственной сфере – локус неба, воздух, модус их передвижения – способность летать, в том числе на длительные расстояния. «У птиц выявляется оппозиция чистый (святой, добрый) – нечистый (дьявольский, злой), охватывающая большую часть всех птиц, в основном совпадающая с оппозицией безвредный – хищный» [Гура 1997, 527]. Журавль в бембеевской балладе, неопределенная птица в хониновской балладе относятся к чистым птицам, безвредным, дневным, у Хонинова она также певчая. Возможно, это жаворонок, один из символов калмыцкой степи. В бембеевском сюжете гендерные признаки персонажей не явные, в хониновском – это женский персонаж, мать птичьего семейства, вторая птица не имеет отличительных гендерных примет. Вербальная передача птичьих криков представлена в первой балладе (курлы-курлы), в третьей акустические характеристики переданы более распространенной глагольной лексикой: «петь» (дуулх), «кричать» (доңһх). Календарные приметы, связанные с обеими птицами, – наступление весны. Визуальные образы птиц лишены подробных деталей, в основном переданы с помощью колористической палитры: серый журавль, желтая птица, черная птица, маршрута передвижения: перелет в другие страны на зимовку, способа гнездования. Люди (лирические субъекты и хулиган) в обеих балладах представляют мужское начало.

В балладе Нурова деление на мужских и женских персонажей более конкретное: доминирует мужской род – это люди (дед-чабан, внук, в контексте отец, воры), это собака Барлык, чужой скакун; среди других животных, домашних (собаки, овцы, лошади) и хищных (волки), гендерные признаки не варьируются. Видовые и визуальные характеристики животных персонажей прописаны типично: горящие глаза, текущие слюны, вой волков, курлыкание журавля, пение птицы, храбрость собаки.

Для произведений с персонажами из животного мира характерны обычно те или иные моралистические установки, особенно в сказках, апологах, баснях. По мнению современного исследователя, «мораль не явится чуждым привнесением: она заложена в природе повествования о животных и прощупывается уже на стадии мифа» [Костюхин 1987, 42]. Такие моралистические концовки привнесены в хониновскую балладу переводчиком А. Николаевым, в бембеевскую балладу – Д. Долинским: «Желанная, родимая земля, / У каждого одна она, родная!» [Бембеев 1974, 15], в нуровскую балладу – Ю. Нейман: «Балтык, ты заслужил покой» [Нуров 1981, 95].

Из трех рассмотренных произведений у Бембеева и Нурова балладный жанр заявлен изначально в подзаголовке или в заглавии, у Хонинова жанровая атрибуция уточнена переводчиком. Все три произведения в сюжетном плане являют психологический параллелизм мира людей и мира животных, где дихотомия «свой» – «чужой» имеет амбивалентный характер, а «свой» и «чужой» могут меняться местами, проецируя авторские аксиологические и нравственно-моральные координаты поведения персонажей.

Образные характеристики представителей животного мира соответствуют народному мироощущению в традициях национального фольклора, верований и обычаев, передают культуру, быт кочевников, современников поэтов. Лирические субъекты в балладах по своей позиции сближены с авторской, в хониновской балладе имеется автобиографический вектор. Возрастная дифференция персонажей различна: поскольку временной вектор в балладах Нурова и Хонинова характеризуется прошлым и настоящим, то и лирические субъекты переходят из детства и юности во взрослую фазу, остальные персонажи (дед и отец) относятся к пожилому и среднему возрасту. В бембеевской балладе человек («хулиган») не выделен по возрастному признаку. Собака Балтык в балладе Нурова дана в двух возрастных парадигмах – в зрелости и старости.

Калмыцкие поэты сохраняют в своих текстах традицию калмыцкого стихосложения (анафора разных видов, аллитерация, реди́ф, ослабленная рифмовка), в то же время ориентированы на структурирование произведений разными строфами, в том числе катренами-четверостишиями. В русских переводах трех изученных баллад эта национальная версификация не соблюдается.

Будучи заимствованным жанром, калмыцкая литературная баллада прошлого столетия вбирает в себя опыт русской советской баллады, преимущественно героического, политического типа. Незначительная часть баллад адресована миру животных, обитателей степного края. Зоопэтика [Сид 2013] анималистической баллады трех поэтов ближе к рассказу в стихах, она раскрывает образы животных в конфликтных ситуациях, передает те или иные смыслы стихий и символику птиц и животных выразительными средствами (сравнение, метафора, эпитет, звукоподражание, движение, именование).

Литературный бестиарий в калмыцкой балладе указанных авторов не включает вымышленных, мифологических персонажей животного мира, поскольку фабула базируется на бытовой почве, отражая повседневность героев.

У калмыцких поэтов отсутствуют баллады пародийного плана, любовной тематики, баллады-романсы, модернистской и постмодернистской, сатирической и юмористической направленности. Возможно, периферийное положение литературной баллады в калмыцкой поэзии повлияло на ее историю и в новом веке. В русскоязычной калмыцкой поэзии литературная баллада также малочисленна, но разнообразней по форме и содержанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басангова (Борджанова) Т.Г. Животные в калмыцком фольклоре. Элиста: КалмГУ, 2019.
2. Басангова Т.Г. Журавль в фольклорной традиции калмыков // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 2. С. 212–217.

3. Бембеев Т. О подрезанных крыльях // Бембеев Т.О. Пульс: стихи и поэмы / пер. с калм. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1974. С. 13–15.
4. Бембин Т. Живрнь тээрнхэ тоһрун // Хальмг үнн. 1966. Майин 4. X. 3.
5. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997.
6. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977.
7. Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987.
8. Леонтьева А.Ю. Особенности фелинистической образности Г.В. Иванова: между анималистикой и бестиарием // Инновационные научные исследования: мировой опыт и национальные приоритеты / под общ. ред. Г.Ю. Гуляева. Пенза: Наука и просвещение, 2020. С. 175–191.
9. Магомедова Д.М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 26–27.
10. Манджикова Б.Б. Хальмг орс терминологическ толь (урһмлмудын болн мал-адусна нерэдлһн) = Калмыцко-русский терминологический словарь (флора и фауна). Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2007.
11. Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., коммент., указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурыкин, Е.Н. Кузьмина, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев; Калмыцкий научный центр РАН. М.: Наука; Восточная литература, 2017. (Свод калмыцкого фольклора).
12. Монраев М.У. О криках и звуках, издаваемых животными и птицами в калмыцком языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10. Ч. 2. С. 112–115.
13. Нуров В. Баллада о псе Балтыке // Нуров В.Д. Солнечный колодец: стихи / пер. с калм. Ю. Нейман. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1981. С. 91–95.
14. Нуура В. Баргин туск баллад // Нуура В. Жирһлин үндсн: шүлгүд. Элст, 1974. X. 8–11.
15. Нуура В. Баргин укл // Теегин герл. 1992. № 7. X. 25.
16. Пюрбеев Г.Ц. Эпос «Джангар»: культура и язык = Жаңһр дуулвр: сойл болн келн. 2-е изд., перераб. Элиста: Джангар, 2015.
17. Сид И. Тотем в современной русской литературе. Зоопоэтика текстов, зоософия сообществ (постановка проблемы) // Бестиарий и стихии. М.: Intrada, 2013. С. 55–67.
18. (a) Ханинова Р.М. Баллада в калмыцкой поэзии XX века (Ц. Леджинов, С. Байдыев) // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2020. № 3. С. 264–277.
19. (a) Ханинова Р.М. Баллада о войне в калмыцкой поэзии XX в. // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 194–206.
20. (b) Ханинова Р.М. Калмыцкая баллада XX века: психологический аспект // Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре. Волгоград: Фортекс, 2019. С. 227–237.

21. (b) Ханинова Р.М. Осмысление дороги в аспекте диспозиции «свой» и «чужой» (на материале калмыцкой политической баллады XX века) // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2020. № 4. С. 332–344.
22. (c) Ханинова Р.М. Поэтика баллады в калмыцкой поэзии XX в. (Д. Кугультинов, М. Хонинов) // Oriental Studies. 2019. № 2. С. 320–333.
23. Ханинова Р.М. Поэтика вещи в русской прозе XX века. Элиста: Калмыцкий государственный университет, 2014.
24. Хонинов М. О птице, раненной в бою // Хонинов М.В. Подкова: стихи и поэма / пер. с калм. М., 1977. С. 100–104.
25. Хонинов М. Степная баллада // Хонинов М.В. Все начинается с дороги: стихи и поэма / пер. с калм. М.: Современник, 1972. С. 26–30.
26. Хоньна М. Эм залһсн шовум дуулна // Хоньна М. Теегин шовун тоһрун: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1976. X. 23–27.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Basangova T.G. Zhuravl' v fol'klornoy traditsii kalmykov [The Crane in the Folklore Tradition of the Kalmyks]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2019, no. 2, pp. 212–217. (In Russian).
2. (a) Khaninova R.M. Ballada v kalmytskoy poezii 20 veka (Ts. Ledzhinov, S. Baydyev) [Ballad in Kalmyk Poetry of the Twentieth Century (Ts. Ledzhinov, S. Baydyev)]. *Byulleten' Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2020, no. 3, pp. 264–277. (In Russian).
3. (a) Khaninova R.M. Ballada o voyne v kalmytskoy poezii 20 v. [The Ballad of the War in Kalmyk Poetry of the 20th Century]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 1 (48), pp. 194–206. (In Russian).
4. (b) Khaninova R.M. Osmysleniye dorogi v aspekte dispozitsii "svoy" i "chuzhoy" (na materiale kalmytskoy politicheskoy ballady 20 veka) [Understanding the Road in the Aspect Disposition «Own» and «Alien» (in the Kalmyk Political Ballads of the 20th Century)]. *Byulleten' Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2020, no. 4, pp. 332–344. (In Russian).
5. (c) Khaninova R.M. Poetika ballady v kalmytskoy poezii 20 v. (D. Kugul'tinov, M. Khoninova) [Poetics of Ballads in Kalmyk Poetry of the 20th Century (D. Kugul'tinov, M. Khoninova)]. *Oriental Studies*, 2019, no. 2, pp. 320–333. (In Russian).
6. Monrayev M.U. O krikakh i zvukakh, izdavayemykh zhivotnymi i ptitsami v kalmytskom yazyke [About the Cries and Sounds Made by Animals and Birds in the Kalmyk Language]. *Filologicheskyye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2014, no. 10, part 2, pp. 112–115. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. (b) Khaninova R.M. *Kalmytskaya ballada 20 veka: psikhologicheskyy aspekt* [Kalmyk Ballad of the Twentieth Century: A Psychological Aspect]. *Ratsional'noye i irratsional'noye v literature i fol'klоре* [Rational and Irrational in Literature and Folk-

lore]. Volgograd, Fortess Publ., 2019, pp. 227–237. (In Russian).

8. Leont'yeva A.Yu. Osobennosti felinisticheskoy obraznosti G.V. Ivanova: mezhdunarodnaya animalisticheskaya i bestiariyem [Features Feministically Imagery, between the Animals and the Bestiary]. Gulyaev G.Yu. (ed.). *Innovatsionnyye nauchnyye issledovaniya: mirovyye opyt i natsional'nyye priority* [Innovative Scientific Research: World Experience and National Priorities]. Penza, Nauka i prosveshcheniye Publ., 2020, pp. 175–191. (In Russian).

9. Magomedova D.M. Ballada [Ballad]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 26–27. (In Russian).

10. Sid I. Totem v sovremennoy russkoy literature. Zoopoetika tekstov, zoosofiya soobshchestv (postanovka problemy) [Totem in Modern Russian Literature. Zoopoetics of Texts, Zoosophy of Communities (Formulation of the Problem)]. *Bestiariy i stikhii* [Bestiary and Elements]. Moscow, Intrada Publ., 2013, pp. 55–67. (In Russian).

(Monographs)

11. Basangova (Bordzhanova) T.G. *Zhivotnyye v kalmytskom fol'klore* [Animals in the Kalmyk Folklore]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2019. (In Russian, In Kalmyk).

12. Gura A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoj narodnoy traditsii* [Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997. (In Russian).

13. Khaninova R.M. *Poetika veshchi v russkoy proze 20 veka* [Poetics of Things in Russian Prose of the Twentieth Century]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2014. (In Russian).

14. Kostyukhin E.A. *Tipy i formy zhivotnogo eposa* [Types and forms of the animal epic]. Moscow, Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1987. (In Russian).

15. Mandzhikova B.B. *Kalmytsko-russkiy terminologicheskiy slovar' (flora i fauna)* [Kalmyk-Russian Terminological Dictionary (Flora and Fauna)]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Studies of the RAS Publ., 2007. (In Kalmyk and Russian).

16. Pyurbeyev G.Ts. *Epos "Dzhangar": kul'tura i yazyk* [Epic "Dzhangar": Culture and Language]. 2nd ed., reprint. Elista, Dzhangar Publ., 2015. (In Kalmyk and Russian).

Ханинова Римма Михайловна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Rimma M. Khaninova, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate, Department of Folklore and Literature. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Surveys and Reviews

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00030

Е.И. Орлова (Москва)

НЕРАЗГАДАНЫЙ ГОГОЛЬ

Рецензия на книгу: Манн Ю.В. Н.В. Гоголь

Тайны биографии и тайны творчества. М.: РГГУ, 2019. 143 с.

Аннотация. В статье рецензируется новая книга доктора филологических наук, профессора РГГУ Ю.В. Манна, одного из авторитетнейших в мире исследователей русской литературы и особенно Гоголя. Однако для автора Гоголь остается одним из самых загадочных писателей. Такова, по мнению ученого, и репутация Гоголя в читающем мире. Его «Мертвые души» и «Нос» входят в число книг (1001 произведение), которые, по мнению современного британского исследователя, следует прочитать раньше, чем умереть, – а вместе с тем современники – соотечественники Гоголя считали его творчество понятным только для России. В этом, показывает Манн, один из парадоксов, или загадок Гоголя. Сегодня же он рассматривается Манном в мировом контексте литературоведения, прозы и философии – так можно обозначить внутренний сюжет рецензируемой книги. Соединяя историко-функциональный подход с анализом поэтики, автор показывает, как происходило восприятие гоголевского творчества в России и в мире. Здесь же намечаются и новые возможности интерпретаций произведений Гоголя. Исследуя историю вхождения Гоголя в мировую литературу, Манн касается как переводов его произведений на европейские языки, начиная с первых, так и постановок (вплоть до современных). Таким образом, выстраивается картина рецепции гоголевского художественного мира европейскими читателями / зрителями / исследователями. В западном литературоведении Гоголь, с одной стороны, занимает положение рядом с Сервантесом, а с другой – делается родоначальником литературы абсурда. Главные же тайны Гоголя, его творчества и жизни, – это второй том «Мертвых душ» и «Прощальная повесть». Автор считает, что «истоки трагедии – в эволюции Гоголя, писательской, творческой, духовной; в характере замысла "Мертвых душ" как итоговой, главной книги; в особенностях созданной ею ситуации, личной и общественной». С одной стороны – мессианские ощущения творца, которому властью свыше дано было явить миру некую открывшуюся ему истину. С другой – намеренное подключение автором читателя к своему миру, что противоречило самому складу личности Гоголя и привело к трагическому финалу.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь; Ю.В. Манн; биография; творчество; историко-функциональный подход; поэтика.

E.I. Orlova (Moscow)

Gogol Unsolved**Book Review: Mann Yu. V. N.V. Gogol, Secrets of Biography and Secrets of Creativity. Moscow, RSUH Publ., 2019. 143 p. (in Russian)**

Abstract. The article reviews the new book of Yu.V. Mann, the Doctor of Philology, Professor of the Russian State University for the Humanities, one of the world's most authoritative researchers of Russian literature, and especially of Gogol. However, for the author, Gogol remains one of the most mysterious writers. Such, according to the scientist, is Gogol's reputation in the reading world. His "Dead Souls" and "The Nose" are included into the number of books (1001 works), which, according to the modern British researcher, should be read in everyone's lifespan – and at the same time, Gogol's compatriots and contemporaries considered his works understandable only for Russia. This, as Mann shows, is one of the paradoxes, or mysteries of Gogol. Today his works are considered by Mann in the world context of literary criticism, prose and philosophy – this is how one can designate the inner plot of the book under review. Combining the historical and functional approach with the analysis of poetics, the author builds a history of Gogol's works' perception in Russia and in the world. New possibilities of interpreting Gogol's works are also outlined here. Exploring the history of Gogol's entry into world literature, Mann concerns both the translations of his works into European languages, starting with the earliest ones, and stage productions (up to modern ones). Thus, a picture of Gogol's artistic world reception by European readers / viewers / researchers is being built. In Western literary criticism, Gogol, on the one hand, is put next to Cervantes, and on the other hand, he is supposed to be the forefather of nonsense literature (or literature of absurdism). Meanwhile, the main secrets of Gogol, his work and life, appear to be the second volume of "Dead Souls" and "Farewell Tale". The author believes that "the tragedy origins are in Gogol's creative and spiritual evolution as a writer; in the nature of the "Dead Souls" concept as his final and most essential book; in the peculiarities of personal and public situation created by the book." On the one hand, there are the messianic feelings of the creator, to whom the power from above was given to reveal to the world a certain truth revealed to him. On the other hand, the author deliberately connects the reader to his world, which contradicted the very nature of Gogol's personality and led to a tragic ending.

Key words: N.V. Gogol; Yu.V. Mann; biography; creativity; historical and functional approach; poetics.

Ю.В. Манн – один из авторитетнейших в мире исследователей русской литературы и особенно Гоголя. Тем более удивительно, что для него до сих пор еще Гоголь остается одним из самых загадочных писателей. Такова, по мнению ученого, и репутация Гоголя в читающем мире. Его «Мертвые души» и «Нос» входят число книг (1001 произведение), которые, по мнению современных британских ученых, следует прочитать раньше, чем умереть, – а вместе с тем современники Гоголя считали его блестящим, удивительным, непревзойденным – но понятным и нужным только для

России. В этом, как показывает Ю.В. Манн, один из парадоксов, или загадок Гоголя. Сегодня же он рассматривается Ю.В. Манном в мировом контексте литературоведения, прозы и философии – так можно обозначить внутренний сюжет рецензируемой книги.

Соединяя историко-функциональный подход с анализом поэтики, автор показывает, как происходило восприятие гоголевского творчества в России и в мире. Этому специально посвящена глава «Парадокс о Гоголе (*Вместо предисловия*)», но на протяжении всей книги ученый обращается к тому же сюжету. Здесь же, во вступительной главе, намечаются и новые возможности интерпретаций. Например, Ю.В. Манн проводит параллель между «мечтаниями» Агафьи Тихоновны «Женитьбе» («Если бы губы Никанора Ивановича...») и, как это ни покажется на первый взгляд парадоксально, пассажем из статьи самого Гоголя «Шлецер, Миллер и Гердер». «Трудно сказать, помнил ли писатель, работая над монологом Агафьи Тихоновны, это место из давней статьи, но ход мысли в обоих случаях одинаковый: отвлечение, абстрагирование искомым достоинств и соединение их в идеальную модель <...> Зато автор статьи, сам Гоголь, превосходит Агафью Тихоновну по количеству "претендентов": выбирает не из четырех, а из шести, да еще каких претендентов: Гердер, Шлецер, Миллер, Шиллер, Вальтер Скотт, Шекспир...» [Манн 2019, 13]. Об этой параллели, сознательной или неосознанной, как замечает точный до мелочей автор, уже писали исследователи. Ю.В. Манн же видит здесь нечто важное для понимания самого хода мышления Гоголя, и, кроме того, эта параллель бросает новый свет на ситуацию выбора в «Женитьбе». Свойством гоголевского текста автор книги называет «объемность, стереоскопичность» [Манн 2019, 13]. Это особенно хорошо видно на примере Подколесина. Ю.В. Манн вовсе не отвергает неожиданного сравнения Подколесина с Гамлетом, сделанного Аполлоном Григорьевым. Автор называет это сопоставление смелым. Но тот же Григорьев 12 лет спустя повторяет сравнение, только со знаком «минус». Ю.В. Манн приводит это высказывание Григорьева: «Гоголь "говорит беспрестанно человеку: ты не герой. А только корчишь героя... Ты – не Гамлет, ты – Подколесин..."» [Манн 2019, 14]. Исследователь видит у критика не противоречие, как может показаться, а «две грани одной мысли. Подколесин терзаем противоречиями, поэтому он *Гамлет*; но вместе со всеми своими колебаниями, порывами и т.д. Подколесин низведен в другую, низкую, повседневную сферу жизни; именно поэтому он *не Гамлет*» [там же]. Таким образом, лишь в «идеальной перспективе» мы можем ждать исчерпывающей интерпретации «Женитьбы», – как, впрочем, и других вещей Гоголя. Автор книги иронизирует: «... исчерпывающая интерпретация комедии – идеал, вечно недостижимый, как искомый жених Агафьи Тихоновны. И это можно сказать о любом гоголевском произведении» [там же].

Исследуя историю вхождения Гоголя в мировую литературу, Ю.В. Манн касается как переводов произведений писателя на европейские языки, начиная с прижизненных, так и театральные постановки (вплоть до совре-

менных). Таким образом, выстраивается еще один сюжет книги – это прослеженная во времени рецепция гоголевского художественного мира европейскими читателями / зрителями / исследователями. История повести «Нос», например, вписана в европейскую «носологию», или ринологию (Ю.В. Манн, кстати, напоминает, что оба термина появляются в европейском литературоведении после работы В.В. Виноградова 1921 г. «Сюжет и композиция в повести Н.В. Гоголя “Нос”»). Историю восприятия этой повести Ю.В. Манн кратко излагает так: от первоначальной оценки ее как вещи чуть ли не проходной – к осознанию того, что эта повесть, наряду с «Мертвыми душами», относится к 1001 книге, которую непременно нужно прочитать человеку в жизни. Итак, по Ю.В. Манну, каждый читатель по отдельности, но и все читающее человечество в целом должны пройти свой путь – «от восприятия легкой “шутки” до ощущения ее неожиданной глубины и значительности» [Манн 2019, 32]. Поэтому глава и названа «Путешествие “Носа” продолжается...», а в современном западном литературоведении Гоголь, с одной стороны, ставится рядом с Сервантесом, с другой же – делается родоначальником литературы абсурда. И это совершенно не вызывает возражений у автора книги.

Тот же подход мы видим и в главах «“Женитьба” Гоголя: третье измерение»; «Гоголь открывает Город»; «“Портрет” Гоголя: есть ли у литературы граница?» и др.

В главах о «Мертвых душах» ученый показывает, что во втором томе автор не только следует законам утопии, но и полемизирует с ними, пусть отчасти. В названии главы «“Мертвые души” – наша “Божественная комедия”?» знак вопроса далеко не случаен. Ю.В. Манн неявно спорит с этой точкой зрения и тонко иронизирует: «Сближение с “Божественной комедией” – не менее распространенный прием интерпретации гоголевского текста, чем определение его как утопии. *Исследователи в этом случае чувствуют себя увереннее*, поскольку имеют возможность сослаться на исторические свидетельства» [Манн 2019, 94] (курсив наш. – Е.О.). Но автор книги, вместо прямой полемики, задает, как он и сам признается, «весьма сложные вопросы. Например, о “Чистилище”: православие, как известно не признает этой категории. Затем о масштабе преступления: во второй части он определенно больше, чем в первой: Чичиков подделывает документ. И ему грозит тюремное заключение» [там же]. Ю.В. Манн не отрицает трехчастного замысла поэмы; дантовская реминисценция в сцене совершения «купчей» (7 глава) налицо. Но сцена эта, говорит Манн, «на фоне произведения Данте насквозь иронична, свидетельствует о беспощадной и горькой перемене времени и обстоятельств. Спутником Данте по Аду и Чистилищу был Вергилий; лицо, прислужившееся Чичикову, – провинциальный чиновник <...> Вергилий оставляет Данте в земном раю, когда появляется Беатриче, перед вознесением в Рай небесный <...> Провожатый Чичикова оставляет его на пороге иного “Рая” – помещения, где восседает председатель» [Манн 2019, 95]. Да и председатель, хотя и «восседает» «один как солнце», но «высокая мифологическая ситуация опро-

цена. Она глубоко погружена в быт и прозу, “сор и дрызг” современной жизни» [Манн 2019, 95]. Итак, и здесь у Гоголя – «иронический выход в современность» [Манн 2019, 96].

И, наконец, главные тайны Гоголя, его творчества и жизни. Это второй том «Мертвых душ» и «Прощальная повесть». Автор книги приводит пять точек зрения на судьбу рукописи второго тома «Мертвых душ» и сам склоняется к тому, что «трагическое событие действительно имело место, рукопись была уничтожена. Однако интерпретировать все это следует не статично, не “анкетным” способом (да – нет; было – не было), но исходя из общей логики гоголевской творческой судьбы и ее трагического финала» [Манн 2019, 103].

Что же привело к нему? «Истоки трагедии – в эволюции Гоголя, писательской, творческой, духовной; в характере замысла “Мертвых душ” как итоговой, главной книги; в особенностях созданной ею ситуации, личной и общественной <...> Со дна его сознания неотвратимо вставал один и тот же вопрос: получилось или не получилось?» [Манн 2019, 105, 107]. С одной стороны – мессианские ощущения творца, «чуждой властью» (т.е. свыше), как говорит автор в первом томе «Мертвых душ», облеченного явить миру некую открывшуюся ему истину. С другой – намеренное подключение автором читателя к своему миру, что противоречило самому складу личности Гоголя. Ю.В. Манн пишет: «...каждый читатель оказывается причастным к высокой миссии художника, получает право вмешиваться в нее и диктовать свои условия. Пусть эта перспектива была во многом нереалистичной и условной, однако ее декларирование <...> не могло не оказывать обратного, угнетающего воздействия на Гоголя. <...> Гоголь обрекал себя на бесконечный процесс изменения и совершенствования текста...» [Манн 2019, 107, 109].

И тут мы видим, как объективный ход литературоведческого рассуждения начинает переплетаться в книге Ю.В. Манна с тем, что впору назвать несобственно-авторским повествованием: «Но что значит, если не получается, если не получилось?» [Манн 2019, 109]. Здесь, как нам кажется, голос автора вбирает в себя голос героя книги – самого Гоголя. Так же и в отрывке, процитированном нами раньше. Стоит еще раз прислушаться к авторскому голосоведению. «Со дна его сознания неотвратимо вставал один и тот же вопрос: получилось или не получилось?» [Манн 2019, 107]. Здесь нам приоткрывается нечто новое в стиле и способе мышления самого автора монографии. Раньше, в предыдущих книгах, он себе такого не позволял, хотя всегда был не только глубок, но и замечательно остроумен (вспомнить, к примеру, его аргументацию «миражной интриги» – это было одно из открытий ученого, и оно прочно вошло в самый широкий читательский обиход даже на уровне продвинутых школьников. В «Ревизоре» нет ревизора, а в «Женитьбе» никто не женится, – замечал Ю.В. Манн, и это запомнилось, потому что было и точно, и впервые сформулировано, и по-гоголевски – или по-манновски – смешно). Но теперь, когда исследователь, можно думать, проник во многие процессы, ведущие Гоголя к неиз-

бежному и трагическому финалу, он не то чтобы слился со своим героем, но ему как будто открылось то, что думал и чувствовал Гоголь.

В то же время исследователь, конечно, «знает» и «видит» больше своего героя. И мы получаем ответ не плоско-биографический, не в виде литературоведческого эпикриза, – мы начинаем постигать всю глубину душевного и духовного кризиса Гоголя. «Да, Гоголь не раз начинал сначала (в том числе и второй том поэмы, уничтоженный шестью годами раньше), но силы были уже не те и вера в свои возможности и предназначение была уже подорвана <...> Гоголь видит, что на <...> этой деятельности уже не почит Божья благодать. Принять смерть было легче, чем смириться с этой мыслью» [Манн 2019, 112, 116].

ЛИТЕРАТУРА

Манн Ю.В. Н.В. Гоголь. Тайны биографии и тайны творчества. М.: РГГУ, 2019. 143 с.

REFERENCES (Monographs)

Mann Yu.V. *N.V. Gogol'. Tayny biografii i tayny tvorchestva* [N.V. Gogol, Secrets of Biography and Secrets of Creativity]. Moscow, RSUH Publ., 2019. 143 p. (In Russian).

Орлова Екатерина Иосифовна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы и журналистики факультета журналистики. Область научных интересов: русская литература XIX – XX вв., поэтика, история русской литературной журналистики.

E-mail: ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9059-672X

Orlova Ekaterina Iosifovna, Moscow State Lomonosov University

Doctor of Philology, Professor, the Head of the History of Russian Literature and Journalism Department, Faculty of Journalism. Research interests: literature of the 19th – 20th centuries, poetics, history of Russian literary journalism.

E-mail: ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9059-672X

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 28.03.2020

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

E-mail nivestnik@yandex.ru