



НОВЫЙ
филологический
вестник



№ 2(57)
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

№ 2 (57) ‘ 2021

The New Philological Bulletin

№ 2 (57) ‘ 2021

Москва
2021

Moscow
2021

Новый филологический вестник
№ 2 (57) ' 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
№2 (57) ' 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
Выпускающие редакторы номера:
А.В. Филатов (МГУ, ИМЛИ РАН), Г.А. Филатова (МГУ)

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2072-9316

ISSN 2072-9316

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

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 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

- О.Р. Миннуллин (Донецк)**
О роли священного в художественном творчестве: динамика взаимоотношений.....16
- Г.М. Зельдович (Варшава, Польша)**
Об устройстве лирического стихотворения: неосуществленность дискурсивных ожиданий как композиционная стратегия.....28
- О.В. Павловская (Тюмень)**
Потенциал использования концепта «гетеротопия» в анализе городского фэнтези.....44
- Ж.В. Бурцева (Якутск)**
Формирование локального Северного текста в литературе Якутии: структура и культурный код.....53

Нарратология

- И.В. Кузнецов (Новосибирск)**
Анарративность в русской эмигрантской прозе как проявление правила литературного развития.....67
- Г.А. Жиличева (Новосибирск – Москва)**
Эпизоды текстопорождения в нарративной организации романов В. Пелевина.....75
- М.А. Кожина (Новосибирск)**
«Пропущенное» событие в действии современной пьесы.....89

Фольклористика

- С.Ю. Неклюдов (Москва)**
Владимир Пропп: от «Морфологии» к «Истории» (к 75-летию опубликования «Исторических корней волшебной сказки»).....100

Русская литература

- К.А. Поташова (Москва)**
Становление поэтики зрительного в онтологической поэзии рубежа XVIII–XIX веков (А.Н. Муравьев – Г.Р. Державин – А.А. Волкова).....133
- Е.Ю. Третьякова (Краснодар), В.С. Коренная (Москва)**
К вопросу о пушкинском иллюстративном ряде повести «Гробовщик».....146

- Л.Л. Пильд (Тарту, Эстония)**
«Concordia discors» и другие музыкальные образы в драматической поэме А.К. Толстого «Дон Жуан».....161
- А.А. Фаустов (Воронеж)**
Семиотика времени у Достоевского: несколько наблюдений и соображений.....173
- А.А. Холиков (Москва)**
Текстологические заметки к «Завету Белинского»: по архивным материалам из РО ИРЛИ и РГАЛИ.....184
- Е.В. Кузнецова (Москва)**
Образ святой Терезы Авильской в женской лирике Серебряного века. Статья первая.....194
- Б.А. Минц (Саратов), М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)**
«Сегодня ночью, не солгу...»: Мандельштам и Чехов.....212
- А.С. Акимова (Москва)**
Повесть Бориса Пастернака «Детство Люверс» в контексте гендерных исследований.....224
- Г.В. Куницын (Москва)**
Пасхальные мотивы в «Уральских стихах» Б.Л. Пастернака.....234
- Д. Банасяк (Лодзь, Польша)**
Проблема памяти в «женской» прозе Ольги Седаковой.....246
- С.С. Бойко (Москва)**
«Пегий пес...» и «Черная лань...»: гуманистическая проза XX в. и теоцентрическая книга XXI в.....264

Зарубежные литературы

- Т.Н. Джаксон (Москва)**
Тезки в исландских сагах: об одном из механизмов формирования саговых образов.....275
- С.А. Жилюк (Санкт-Петербург)**
Традиционные и новые подходы к изучению германского эпоса о нибелунгах. Часть 1.....285
- Л.Е. Сабурова (Москва)**
«Лачерба»: флорентийские футуристы против «маринетизма».....302



В.П. Трыков (Москва) Светские хроники Марсея Пруста.....	312
--	-----

К.Н. Мирасова (Казань) Ностальгия как источник мифотворчества в романе А. Рэнд «Атлант расправил плечи».....	322
---	-----

Т.И. Хоруженко (Екатеринбург) Библиотравелог в немецкой фантастике для подростков (на примере творчества М. Глейзер).....	333
--	-----

Д.И. Дроздовский (Киев, Украина) Британская проза XXI века: реалистическая телеология романов Дэвида Митчелла и Иэна Макьюэна.....	345
---	-----

Компаративистика

Н. Акбарзадех (Москва) Становление и развитие сравнительного литературоведения в Иране.....	362
--	-----

Проблемы калмыцкой филологии

Материалы раздела представлены Калмыцким научным центром РАН

В.В. Куканова (Элиста) Архаические представления о ветре в калмыцком фольклоре: междисциплинарный подход.....	371
--	-----

Д.В. Убушиева (Элиста) Мифология ежа в калмыцком фольклоре.....	392
---	-----

Э.П. Бакаева (Элиста) Предания о калмыцком хане Дондуке-Омбо: исторические факты в фольклоре.....	404
--	-----

С.В. Мирзаева (Элиста) К постановке проблемы ввода в научный оборот аутентичных записей фольклорных текстов (на материале Малодербетовского цикла эпоса «Джангар»).....	422
---	-----

Б.Л. Мумруев (Элиста) Относительно названия двух песен Гесера в переводе Б. Бергмана.....	430
--	-----



CONTENTS

Theory of Literature

O.R. Minnullin (Donetsk) On the Role of the Sacred in Artistic Creation: the Dynamics of Relationships.....	16
--	----

G.M. Zeldowicz (Warsaw, Poland) On the Structure of a Lyrical Poem: Frustration of Discourse Expectations as a Compositional Strategy.....	28
---	----

O.V. Pavlovskaya (Tyumen) Exploring the Potential of Using “Heterotopia” Concept in the Analysis of Urban Fantasy.....	44
---	----

Zh.V. Burtseva (Yakutsk) The Formation of the Local Northern Text in the Literature of Yakutia: Its Structure and Cultural Code.....	53
---	----

Narratology Studies

I.V. Kuznetsov (Novosibirsk) Non-narrative in the Russian Emigre Prose as Manifestation of the Rule of Literary Development.....	67
---	----

G.A. Zhilicheva (Novosibirsk – Moscow) Episodes of Text-Making in the Narrative Structure of Victor Pelevin’s Novels.....	75
--	----

M.A. Kozhina (Novosibirsk) A “Missed” Event in the Action of a Contemporary Play.....	89
---	----

Folklore Studies

S. Yu. Neklyudov (Moscow) Vladimir Propp: from “Morphology” to “History” (In Honor of the 75th Anniversary of the First Edition of the “Historical Roots of the Wondertale”).....	100
---	-----

Russian Literature

K.A. Potashova (Moscow) The Formation of the Poetics of the Visual in Ontological Poetry at the Turn of the 19th Century (A.N. Muravyov – G.R. Derzhavin – A.A. Volkova).....	133
---	-----

E. Yu. Tretyakova (Krasnodar), V.S. Korennaya (Moscow) On the Question of Pushkin's Series of Illustrations for the Story "The Undertaker".....	146
L. Pild (Tartu, Estonia) "Concordia Discors" and Other Musical Images in A.K. Tolstoy's Dramatic Poem "Don Juan".....	161
A.A. Faustov (Voronezh) Dostoevsky's Time Semiotics: Some Observations and Reflections.....	173
A.A. Kholikov (Moscow) Textological Notes to the "Belinsky Testament": Archival Materials from Institute of Russian Literature and Russian State Archive of Literature and Art.....	184
E.V. Kuznetsova (Moscow) The Image of Saint Teresa of Avila in the Female Lyrics of the Silver Age. Article 1.....	194
B.A. Mintz (Saratov), M.Ch. Larionova (Rostov-on-Don) "I Shall Not Lie Tonight...": Mandelstam and Chekhov.....	212
A.S. Akimova (Moscow) The Story of Boris Pasternak "Lover's Childhood" in the Context of Gender Researches.....	224
G.V. Kunitsyn (Moscow) Easter Motifs in the "Ural Poems" by Boris Pasternak.....	234
D. Banasiak (Lodz, Poland) The Problem of Memory in "Women's" Prose by Olga Sedakova....	246
S.S. Boyko (Moscow) "Piebald Dog..." and "Black Doe...": Humanistic Prose of the 20th Century and the Theocentric Book of the 21st Century..	264

Foreign Literatures

T.N. Jackson (Moscow) Namesakes in Icelandic Sagas: on a Possible Mechanism of Creation of Saga Characters.....	275
S.A. Zhiliuk (St. Petersburg) Traditions and Novation in Nibelungen-Studies. Part 1.....	285

L.E. Saburova (Moscow) "Lacerba": Florentine Futurists Against "Marinettism".....	302
V.P. Trykov (Moscow) Secular Chronicles of Marcel Proust.....	312
K.N. Mirasova (Kazan) Nostalgia as a Source of Myth-Making in Ayn Rand's Novel "Atlas Shrugged".....	322
T.I. Khoruzhenko (Yekaterinburg) Literary Travelogue in German Young Adult Fantasy (on The Example of M. Gläser's Novels).....	333
D.I. Drozdovskiy (Kyiv, Ukraine) 21st Century British Fiction: the Realistic Teleology of David Mitchell and Ian McEwan's Novels.....	345

Comparative Studies

N. Akbarzadekh (Moscow) Formation and Development of Comparative Literature Studies in Iran.....	362
---	-----

Problems of Kalmyk Philology

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

V.V. Kukanova (Elista) The Archaic Beliefs about Wind in the Kalmyk Folklore: an Interdisciplinary Approach.....	371
D.V. Ubushieva (Elista) Mythology of Hedgehog in Kalmyk Folklore.....	392
E.P. Bakaeva (Elista) The Legends about the Kalmyk Khan Donduk-Ombo: Historical Facts in Folklore.....	404
S.V. Mirzaeva (Elista) On the Issue of Introducing Authentic Records of Folklore Samples (Based on Baga Dorbet Cycle of the Jangar Epic).....	422
B.L. Mitruiev (Elista) To the Titles of Two Geser's Songs Translated by B. Bergman.....	430

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00031

О.Р. Миннуллин (Донецк)

О РОЛИ СВЯЩЕННОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ДИНАМИКА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Аннотация. В работе мы обратились к осмыслению *онтологической* связи художественного творчества со священным и осветили проблемные узлы взаимоотношений эстетического и сакрального, оформившиеся исторически в опыте мировой культуры и искусства. В статье проанализирована динамика взаимоотношений прекрасного и священного в европейской культуре от Античности до наших дней. Описано изменение роли священного в художественно-творческом акте, трансформации статуса творческого субъекта, его легитимности и полномочий, которые происходили при смене культурно-исторических эпох, и связанного с ними художественного и поэтического самосознания. Нарастающее обособление искусства от религии приводит к разрыву его со своим священным истоком и проблематичности способности автора выступать в роли субъекта, переживающего «совокупный опыт человечества» (Т. Касаткина). Однако такая потребность и притязания сохраняются в творческом акте, это в свою очередь проблематизирует сам смысл творчества для автора, что влечет за собой и проблему постижения смысла произведения искусства реципиентом. В современной науке о литературе складываются два подхода к взаимоотношению священного и прекрасного в творчестве: эстетический и религиозно-аксиологический. Представители первого подхода стремятся видеть в произведении мгновенный *чувственный* образ полноты бытия, локализованный в *эстетическом созерцании*. Представители второго подхода мыслят творческий акт как событие, полностью не автономизирующееся от события бытия-жизни (М. Бахтин), то есть как обладающее *онтологической серьезностью* и полагающее свой смысл за пределами сферы чувственного созерцания, в бытии. При этом бытие мыслится как священное. Качество творческого *события* наделяется сверхсмыслом, так как оно носит характер своеобразного священнодействия. В первом случае подчеркивается автономность искусства, а во втором – его взаимосвязь со своим священным истоком.

Ключевые слова: прекрасное; священное; религиозная филология; смысл; эстетическая ценность.

O.R. Minnullin (Donetsk)

On the Role of the Sacred in Artistic Creation: the Dynamics of Relationships

Abstract. The article deals with the comprehending of the ontological connection of artistic creativity with the sacred and highlighted the problematic nodes of the relationship between the aesthetic and the sacred, which took shape historically in the experience of world culture and, more specifically, poetic creativity. The work analyzes the dynamics of the relationship between the beautiful and the sacred in European culture from Antiquity to the present day. The article describes the changes in the role of the sacred in the artistic and creative act, the transformation of the status of the creative subject, its legitimacy and powers, which took place during the change of cultural and historical eras and the associated artistic and poetic self-awareness. The growing isolation of art from religion leads to its rupture with its sacred source and the problematic nature of the author's ability to act as a subject experiencing the "cumulative experience of humanity" (T. Kasatkina). However, such a need and aspirations persist in the creative act, which in turn problematizes the very meaning of the artistic act for the creator, which entails the problem of comprehending the meaning of the work of art by the recipient. In the modern science of literature, there are two approaches to the relationship between the sacred and the beautiful in creativity: aesthetic and religious-axiological. Representatives of the first approach strive to see in the work an instant sensory image of the fullness of being, localized in aesthetic contemplation. Representatives of the second approach think of the creative act as an event that is not completely autonomized from the event of being-life (M. Bakhtin), i.e. as possessing ontological seriousness and placing its meaning outside the sphere of sensory contemplation, in being. At the same time, the quality of this event is endowed with a super meaning, it has the character of a kind of sacred rite. In the first case, the autonomy of art is emphasized, and in the second, its relationship with its sacred source.

Key words: Beautiful; sacred; religious philology; meaning; aesthetic value.

Вопросы взаимоотношений священного и прекрасного, сакрального и поэтического, религии и искусства ставились в европейской культуре множество раз еще со времен Платона, назвавшего поэта «существом <...> священным» в диалоге «Ион». А ввиду того, что «красота <...> вещь <...> неопределимая», и «Бог задал одни загадки» (Ф.М. Достоевский), эти вопросы сохраняют свою неотступность. Они актуализируются в творческих практиках и рефлексиях, в философии искусства, в богословии. Неокантовцы (Б. Христиансен), такие мыслители как М. Хайдеггер и Г. Гадамер, представители русской религиозной философии (Н.А. Бердяев, И.А. Ильин), поэты и религиозные мыслители середины минувшего века (Т.С. Элиот, С. Вейль), наши современники-филологи и философы – ищут в этом проблемном поле ответы на вопросы об истоке и назначении искусства, его роли в *событии человека*.

Мы обратимся к осмыслению *онтологической* связи художественного творчества со священным и попытаемся пролить свет на некоторые «тёмные места» взаимоотношений эстетического и сакрального, оформившиеся исторически в опыте мировой культуры и творчества.

Описывая особый статус творческого субъекта в период классической Античности в статье «Авторство как право на смысл», современный философ-диалогист А.А. Юдин указывает на *событийный характер* греческого искусства и изначальную укорененность его в бытии, а не в инобытийном существовании, автономной сфере эстетического созерцания, изолированной от «события бытия-жизни» (М.М. Бахтин). Античный «автор относится к своему произведению как к акту <...> не как к тексту <...> мир для автора не распадается на мир жизни и мир культуры. Произведение – это прежде всего реальное время жизни, в которое оно встроено как акт и опыт, а не противостоящий этому времени мир текстов» [Юдин 2010, 12]. При этом бытие для эллина священно: оно мыслится как актуальное со-присутствие богов и людей. Следовательно, пережитое в творческом акте *событие*, будучи всеобщим социальным опытом, относимым ко всем членам сообщества, является фактически священнодействием, санкционированным свыше. Творческое событие является категорическим вмешательством верхнего мира в дела людей, освящающее их существование.

Поэтому греки и «разглядывали свои храмы», когда пребывали в них, как пишет религиозный мыслитель С. Вейль, в противоположность современному восприятию статуй в Люксембургском саду, на которые не смотрят и которые, как она выражается, скорее, «терпят» [Вейль 2008, 181]. В ситуации греческого храма созерцание являлось не меньшим священнодействием, чем само пребывание и сопровождающие его элементы культа, в то время как для современности область художественного восприятия существенно автономизировалась от бытия со священно-жертвенной вовлеченностью в него человека, неизбежно истрачивающего свою телесную форму и ориентированного в событии жизни на духовную вертикаль.

Если для греческой культуры присутствие божества в формах ее художественно-образного выражения несомненно, то с приходом христианства смысл искусства изменяется. Греческая прямая воплощенность священного, его актуальное присутствие в скульптуре или гимне для христианства с его подходом к божественному как трансцендентному становится невозможной: «Произведение искусства – уже не божество, почитаемое нами» [Гадамер 1991, 269]. В Средневековье отношение к священному как являющему откровение (например, икона) уже может быть противопоставлено отношению к прекрасному (например, восприятию античной статуи или творчества Вергилия). Великие произведения Античности для средневекового сознания лишь подражают божественному в образе, хранят его «отблеск», но *не являют* его непосредственно. В противовес этому икона – не изображение святого, а его *явление*, вовлекающее в пространство священного всё вокруг. Сфера творчества и сфера религии существенно расходятся.

Оригинально комментируя классическую работу С.С. Аверинцева об авторе, А. Юдин прослеживает существенные сдвиги, которые происходили в отношении к институту авторства в ценностном аспекте в связи с отделением искусства от своего священного истока. Философ отмечает, что если для древних греков источник легитимации творчества заключался в религии, то позднее автор уже «лишен такого благословения неба и вынужден <...> искать источник легитимности своего творчества самостоятельно» [Юдин 2010, 9].

В эпоху Возрождения эстетическая сфера мучительно ищет автономного гуманистического самообоснования [Батикин 1989], опять же резко не разрывая отношений с религией. В утверждении смысла творчества новоевропейский автор неизбежно опирается на полномочия, до этого определявшиеся сферой священного, он частично заимствует их, и, безусловно, продолжает претендовать на способность выразить «совокупный опыт человечества» [Касаткина 2015, 18].

В «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи прямо пишет: «...дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей», он творец, только с маленькой буквы “т”. Позднее индивидуальное начало достигнет некоторой критической массы в романтической фигуре *гения*, самого определяющего законы творчества (кто может «изведать тайны бытия» и открыть их миру? «Я или Бог, или никто...» у М.Ю. Лермонтова).

Прекрасное в Ренессансе – это, можно сказать, светский вариант священного, то, как возможно священное в ситуации секуляризированной культуры. Шлейф этого ренессансного представления о человеческом творчестве продолжает ощущаться до сих пор. Общий смысл искусства с этого момента может быть истолкован как *возможность священного* в десакрализованной действительности новой светской жизни.

В Новое время человек ищет духовную опору в том числе и в искусстве, которое конкурирует с религией в борьбе за право идеологического первенства. Вспомним классицистическую категорию *пользы* в творческом акте. Эта категория может быть понята, в том числе, и как духовная (даже душеспасительная!) польза для человека, то, что раньше была способна дать только вера. Требуя от искусства духовного облагораживания и возвращения человека, общественная мысль неосознанно формулирует не столько требование к музе художника быть «послушной» «велеанию Божьему», сколько вызов взять на себя львиную долю ответственности за смысловой горизонт человека.

Безграничная вера в силу искусства и непомерные упования на него достигают своего предела в культуре XIX столетия. В этом контексте Г. Гадамер пишет о «мессианском сознании художника» [Гадамер 1991, 270] и «почти религиозной роли искусства» [Гадамер 1991, 280] в XIX в. Но перед художественным творчеством всё острее встает альтернатива: либо искать обоснование своих прав и претензий на смысл *только* в самом себе или же осуществлять себя, черпая силы из своего священного истока,

ориентируясь в пределе на религию и ее духовный опыт. Теперь уже священный исток и секулярная повседневность драматично сопresentствуют в акте творчества как несводимые друг к другу величины: прекрасное становится «всеоживляющей связью» (Гёте) «разрывов бытия», в том числе разрыва между священным и профанным, божественным и земным в человеческой жизни.

Творчеству, утратившему непосредственную принадлежность к сфере священного, порой удается восстановить эту связь даже в полном потрясении и крушении духа XX в. Приведем знаменитые слова Г. Гадамера, вполне выразившего положительный смысл искусства в минувшем веке: «Красота, сколь бы неожиданно она не возникала, уже как бы залог того, что истинное не пребывает где-то там, в недостижимой дали, а идет нам навстречу <...>. В этом заключается *онтологическая функция прекрасного*: перебросить мост через пропасть, разделяющую идеальное и реальное» [Гадамер 1991, 280]. Прекрасное, имея свое собственное место, мыслится здесь вполне в религиозном духе, представляясь неким мгновенным обещанием вечной жизни, сопричастность которой человек ощущает при встрече с ним.

Аналогичные размышления, но сформулированные со стороны религиозного мировоззрения, находим в дневнике, который вела С. Вейль во время войны: «Всё то, что дает нам чистое и подлинное чувство прекрасного, воистину отмечено Божьим присутствием. Как будто Бог снова и снова воплощается в мире, и знак такого Боговоплощения – красота. Поэтому любое первоклассное искусство – по сути религиозно... Григорианское пение свидетельствует не меньше, чем смерть мученика» [Вейль 2008, 183].

Сегодня XX в. всё больше видится нами уже в перспективе какого-то «прекрасного далёка», когда такие переживания и размышления искренни, неподдельны. И все острее звучит вопрос, насколько правомерны подобные притязания искусства. Сама возможность отношения к произведению искусства как к священному разрушается, достигая критической отметки в современности. Кризис авторства, осознанный литературоведением во второй половине XX в., интерпретируется как кризис легитимности творческого субъекта, кризис его правомочности, претензии на смысл и связанные с этим ценностные отношения к произведению. Это «кризис права автора выступать в своей идеальной ипостаси в качестве субъекта универсального опыта» [Юдин 2010, 14–15], проводника священных смыслов, испытывающего в творческом акте «корчи и муки» духа человечества.

Г. Гадамер спрашивает: «Станет ли искусство когда-нибудь самим собой и *ничем иным?*» [Гадамер 1991, 284]. В качестве ответа выразим надежду, что этого полностью и до конца никогда не произойдет, потому что, разрывая со своим священным истоком, утрачивая онтологическое измерение, искусство постепенно просто потеряет ценность, истончится до призрачности и исчезнет за ненадобностью как лишенное подлинной духовной силы. Конечный смысл искусства всегда простирается за

его собственные пределы и, по-видимому, превышает его действительные возможности.

В своей «Философии искусства», написанной больше ста лет назад, Б. Христиансен размышляет о способности художественного творчества возвышать человеческую экзистенцию до «высшего круга бытия», давать «голос молчанию внутри нас» [Христиансен 1911, 158]. Казалось бы, разве не о подступах к священному говорит датский мыслитель, не о почти религиозном смысле искусства? Однако ниже на той же странице мы читаем: «Искусство не дает в действительности ни идеалов, ни действий. Мы знаем, что нас ведут, что сами мы безмолвно отдаемся; и когда наступил конец, у нас нет новой веры, и мы не знаем, что нам делать. Нам казалось, что мы это знали, но это был обман. В этой обманчивой игре одно мы постигаем несомненно: *самих себя*» [Христиансен 1911, 158]. Много это или мало? С одной стороны, эта перспектива одностороннего, только человеческого, лишенного доступа в тот заветный *круг бытия* опыта искусства выглядит тупиковой. Но, с другой стороны, в отчаянии рождается надежда. Эту самоактуализацию человеческого я, возникающую в соприкосновении с прекрасным, нельзя ли назвать вслед за Н. Бердяевым «откровением о человеке» [Бердяев 1989, 571], приведением к очевидности его метафизической глубины, неотделимой от Абсолюта?

В работе «Нужны ли поэты?» (1950) М. Хайдеггер называет пришедшее время «мировой ночью» или «священной ночью», когда человек забывает о священном и не замечает отсутствия божественного. Оправдание поэзии, согласно мысли философа, состоит в особой отваге, необходимой для способности рисковать и опускаться в глубину этой беспросветной бездны, возвращение из которой являет след божественного в виде красоты. Поэтов «скудной эпохи» мыслитель называет «певцами спасительного блага»: «Наиболее отважно-рискующие познают в неисцелимо-ужасном беззащитное бытие. Во мраке мировой ночи они приносят смертным след сбежавших богов» [Хайдеггер 2008, 83].

В современной гуманитарной науке наметились два подхода, описывающие характер взаимоотношений священного и прекрасного, связанные с разным пониманием смысла художественного творчества, его ценностной природы, истоков и пределов: *эстетический* и *религиозно-аксиологический*.

В первом случае искусство мыслится в главном своем содержании именно и *только как искусство*, исторически отделившееся от сферы священного. Ценностный смысл художественного творчества замыкается на нем самом. Священное может входить в эстетическое событие как материал, как тема и т.п., но не может выступать *главным содержанием* художественного акта, направляющим все в творческом процессе (как это описано, например, у И.А. Ильина [Ильин 1996, 54–55]).

Второй подход утверждает: искусство – это *больше*, чем только искусство, и лишь так оно вполне есть то, *что* оно есть. Полный разрыв со священным невозможен, так как его присутствие в художественном творче-

стве связано с самой его природой и конечной целью. Художественное произведение понимается как некое особое *преддверие* священного или его *иноформа*, ценностное оправдание искусства заключено за его пределами.

Близкий этому водораздел в понимании творчества осуществляет в рамках полемики о религиозной филологии В.С. Непомнящий [Непомнящий 2001, 524–572]. Литературовед приводит две формулировки смысла и назначения поэтического творчества, данные А.С. Пушкиным в разные периоды его жизни: 1) «цель поэзии – поэзия» (1825); 2) «цель искусства есть *идеал*» (1836). Далее ученый разъясняет своё понимание этого *идеала*: «...поэзия может – через данные ей средства, свойства и условия – если не достигнуть, то приобщиться “идеалу”, этой Божественной целостности, тяготея к ней как к своему источнику...» [Непомнящий 2001, 550]. *Идеал* соединяет истину, добро и красоту в целостной *гармонии*. Когда же в понимании поэзии *красота* «заслоняет» остальные проявления духа в их целокупном единстве, то получается, как будто дело поэта «и недобро, и неистинно» [Непомнящий 2001, 566], а это едва ли соответствует действительному назначению творчества.

Эстетический подход видит в качестве предела мгновенное *переживание* в чувственном опыте *созерцания Красоты*, которое возможно в *акте* искусства, в *деятельности* художника. Религиозно-аксиологический подход толкует творческое состояние *онтологически* как *бытие*, никогда полностью не автономизирующееся от «*события бытия-жизни*» и обладающее *онтологической серьезностью*.

В плоскости преимущественно эстетического видения лежат размышления С.Г. Бочарова, высказанные в той же дискуссии: «Перед судом религиозной филологии сама поэзия утрачивает ту свободу и сложность своего положения между лежащей под нею жизнью и высшим духовным началом и свободу вопрошания в обе стороны, какую она обрела на независимом своем пути...» [Бочаров 2001, 493]. Для этого подхода сфера эстетического и связанная с ней палитра инобытийных состояний не сводимы к любому другому опыту человека, в том числе встрече со священным. Эстетическое здесь по-своему абсолютизируется, осмысливаясь в широком диапазоне: от классической формулировки «смысл искусства заключен в нем самом» до эстетского и в перспективе самоотрицающего тезиса «искусство ради искусства».

Взаимосвязь со священным в этом случае понята как скорее затемняющая понимание сущности искусства, смещающая фокус исследовательского внимания на иную проблематику. Такая позиция выражена, например, в статьях А.В. Филатова. Комментируя работу И.А. Есаулова «Литературоведческая аксиология...», он пишет: «Есаулов кладет в основу русской культуры религиозные ценности, что <...> упрощает и сужает ее содержание» [Филатов 2019, 133]. Радикальная опора на «готовую ценностную систему», в первую очередь, религиозную, относимую к пониманию литературного произведения, сковывает живую исследовательскую мысль. А.В. Филатов соглашается с тем, что религиозная филология в обращении

к творчеству писателей, чье мировоззрение и, соответственно, система ценностей имеют христианскую основу, продемонстрировала существенные результаты. Но в главном ученый разделяет мнение К.К. Султанова, согласно которому религиозный ценностно-смысловой контекст лишь *один из* возможных, и распространять эту «форму сознания» на истолкование «всего и вся», в том числе на понимание искусства, нельзя [Султанов 2001, 4]. Даже в случае явной обращенности (тематической, структурной и др.) конкретного художественного произведения к священному в том или ином виде, последнее при этом подходе мыслится как пережитое по эстетическим законам.

В исследованиях художественного творчества, придерживающихся этих «законных» границ, часто присутствует много верного. Однако почти всегда при чтении таких работ остается неудовлетворенное чувство нескazanности главного о произведении и через него о человеке. Как будто, дойдя до известной черты, проникнув на позволительную науке глубину, исследователь останавливается. В худших случаях возникает даже ощущение боязливой «стерильности» литературоведческого суждения, чопорного «целомудрия» филологической дистанции, продиктованного чувством опасности выхода за пределы научной строгости в сферу субъективно-мировоззренческих оснований и широко мыслимой идеологии. Приходится напоминать о «другой научности» (Т.А. Касаткина), «гуманитарной научности» (В.С. Непомнящий), проявляющейся при обращении к духовно-творческой жизни человека.

Своеобразное объективно-научное описание взаимосвязи религии и художественного творчества предлагает в работе «Онтологические и структурные схождения религиозного и художественного дискурсов» Н.А. Бакши [Бакши 2016]. В качестве существенной характеристики, которая может быть отнесена и к художественному творчеству, и к опыту религии, в работе Н.А. Бакши названа «*виртуальность*». При пояснении «*виртуальности*» сакрального упор в аргументации делается на его недоказуемости и невозможности научной верификации событий религиозного порядка. Лингвист пишет: «Виртуальность заключается в том, что целостный мир художественного произведения и существование героя невозможно без креативного субъекта и воспринимающего произведение адресата. Также, в сущности говоря, обстоит дело и с сакральной действительностью...» [Бакши 2016, 14]. Приходится принципиально возразить, что вопрос о «*виртуальности*» в художественной рецепции и опыте встречи со священным решается существенно неодинаково. Для религиозного сознания сакральное не «*виртуально*», оно обладает модусом «*реального*», даже *реального тахи́те*. Священное здесь *единственно реальное*, реальнейшее.

Если прибегать к «*хромоющим аналогиям*», то «художественный дискурс» попадет в категорию «*вымышленного повествования*», а религиозный, в категорию повествований, которые предполагают установку на подлинность, которым «*следует верить*», повествований, которые включа-

ют в себя моё бытие. Но здесь различие неизмеримо больше, чем между сказкой и мифом. Однако же в классическом искусстве через чувственное (эстетическое) переживание этого «вымышленного повествования» на мгновение оказывается доступным полнота бытия и в его сакральном содержании. И эта возможность художественного «откровения» никогда до конца не уходит из подлинного творчества. Поэтому плодотворнее вести речь не о внешнем сходстве «*виртуальных* реальностей» искусства и религии, а о «*реальности* виртуального» в генетической связи художественного опыта и опыта переживания священного. Острее эта связь чувствуется в произведениях с религиозной тематикой (например, «Студент» или «Архиерей» А.П. Чехова, «Запечатленный ангел» Н.С. Лескова, «Идиот» или «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского).

Задача интерпретатора – увидеть уникальное отношение различных проявлений духа в произведении, их обращенность друг к другу, инаковость, но и глубинное родство, являемое художественно-творческим актом, увидеть эстетическое событие в свете смысла человеческого бытия «по вертикали», а значит, в соотносительности со священным. Познавательные плоды этого религиозно-аксиологического подхода к творчеству богаче и глубже, чем в случае эстетического взгляда, но и риски (тенденциозности, риторичности, субъективизма, подмены предмета размышлений) при таком взгляде на смысл творчества несоизмеримо выше.

Поэт Т.С. Элиот настаивал на характерном *аксиологическом* компоненте литературной теории. Он писал: «Литературную критику необходимо дополнять критикой с определенной этической и богословской позиции <...>. Величие литературы не может определяться исключительно критериями литературными, хотя <...> принадлежность того или иного явления литературе может определяться только литературными критериями» [Элиот 2007, 210]. Главной заботой подлинного художественного творчества Т.С. Элиот называет утверждение «сверхприродной жизни» над природной. Стало быть, обращающийся к осмыслению литературы должен быть озабочен не эстетическим аспектом творчества, а онтологическим.

Однако следует помнить, что в искусстве священное обнаруживает себя иначе, чем в непосредственном акте веры. Забвение эстетической специфики художественного творчества едва ли будет способствовать точности понимания и плодотворности углубления в «сплошной контекст» бытия, открывающийся через художественное произведение. Нахождение *меры* здесь трудная, но не допускающая невнимания задача.

Приведем характеристику творчества Ф.М. Достоевского, которая была дана В.В. Розановым: «...навсегда Достоевский останется <...> наиболее “священным” из наших писателей, ибо он совершенно перешел грани литературы, отчасти разрушив их <...> и передвинувшись в сторону, где вообще все полагают “священное”, полагают “религиозное” в первобытном смысле...» [Розанов 2017, 164]. При этом далее следует существенное уточнение: «Все слабости Достоевского – при нем <...> и может быть из идей его – ни одна не истинна. Но тон его истинен, и

срока этому тону никогда не настанет...» [Розанов 2017, 164]. Что значит «тон», что в нём? Особая позиция, отношение к предмету и собственное мироощущение, открывающееся именно в художественном высказывании писателя, наконец, не в последнюю очередь сама *специфичность* этого высказывания как художественного жеста. В.В. Розанов не забывает, что в «богословии» Достоевского существенна его художественная форма, не в плане какого-то ограничения масштаба и онтологической серьезности этого высказывания, а в плане его *своеобразия*, коренным образом связанного с этой серьезностью. Может быть, сама художественная форма парадоксально выступает её гарантом: ведь именно «тон» Достоевского в размышлении философа не имеет «срока».

Итак, эстетическое есть лишь *minimum minimumum*, с которого начинается беседа о художественном опыте и том *главном*, что в нем открывается как некая актуально являемая *перспектива*. Главное же усматривается в *онтологии художественного свершения*: стержневую ценность составляет не переживание, являемое в мгновенном ощущении, а бытие и смысл, открывающиеся в этом переживании, стоящие «за» ним, но без этого особого оформления не способные явиться, воплотиться. Плодотворнее постигать смысл творчества во взаимосвязи сфер священного и прекрасного, выходя за пределы узко понятой эстетики в пространство такой *философской антропологии*, в которой человек понимается как существо, находящееся в творческом процессе самообретения, в движении к такому себе, который соответствует божьему замыслу о человеке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакши Н.А. Онтологические и структурные схождения религиозного и художественного дискурсов // Новый филологический вестник. 2016. № 2 (37). С. 12–22.
2. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989.
3. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989.
4. Бочаров С.Г. О религиозной филологии // Литературоведение как проблема: сборник науч. трудов памяти А.В. Михайлова / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 483–499.
5. Вейль С. Тяжесть и благодать / пер. с фран. Н.К. Ликвинцевой. М.: Русский путь, 2008.
6. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем.; сост. М.П. Стафеецкой. М.: Искусство, 1991.
7. Ильин И.А. Основы искусства. О совершенном в искусстве // Ильин И.А. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Кн. 1. М.: Русская книга, 1996. С. 51–182.
8. Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015.
9. Непомнящий В.С. О горизонтах познания и глубинах сочувствия // Литературоведение как проблема: сборник науч. трудов памяти А.В. Михайлова / под

ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 524–572.

10. Розанов В.В. От Достоевского до Бердяева. Размышления о судьбах России. М.: Алгоритм, 2017.

11. Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы. М.: Наследие, 2001.

12. Филатов А.В. Аксиология в теории литературы: основные направления ценностного анализа // Сибирский филологический журнал. 2019. № 4. С. 130–140.

13. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.

14. Элиот Т.С. Религия и литература // Элиот Т.С. Избранное: Религия. Культура. Литература / пер. с англ. А.Н. Дорошевича. М.: РОССПЭН, 2007. С. 210–224.

15. Юдин А.А. Автор как право на смысл // Литературоведческий сборник. Вып. 39–40. Донецк: Донецкий национальный университет, 2010. С. 6–16.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bakshi N.A. Ontologicheskiye i strukturnyye skhozheniya religioznogo i khudozhestvennogo diskursov [Ontological and Structural Convergence of Religious and Artistic Discourses]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2016, no. 2 (37), pp. 12–22. (In Russian).

2. Filatov A.V. Aksiologiya v teorii literatury: osnovnyye napravleniya tsennostnogo analiza [Axiology in the Theory of Literature: Main Directions of Value Analysis]. *Sibirskiy filologicheskyy zhurnal*, 2019, no. 4, pp. 130–140. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bocharov S.G. O religioznoy filologii [About Religious Philology]. *Kasatkina T.A. (ed.). Literaturovedeniye kak problema: sbornik nauchnykh trudov pamyati A.V. Mikhaylova* [Literary Studies as a Problem: Collection of Scientific works in Memory of A.V. Mikhailov]. Moscow, Naslediye Publ., 2001, pp. 483–499. (In Russian).

4. Eliot T.S. Religiya i literatura [Religion and Literature]. *Eliot T.S. Izbrannoye: Religiya. Kul'tura. Literatura* [Selected Works: Religion. Culture. Literature]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2007, pp. 210–224. (Translated from English into Russian).

5. Il'in I.A. *Osnovy khudozhestva. O sovershenom v iskusstve* [Fundamentals of Art. About the Perfect in Art]. *Il'in I.A. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 10 vols. Vol. 6. Book 1. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1996, pp. 51–182. (In Russian).

6. Nepomnyashchiy V.S. O gorizontakh poznaniya i glubinakh sochuvstviya [About the Horizons of Knowledge and the Depths of Empathy]. *Kasatkina T.A. (ed.). Literaturovedeniye kak problema: sbornik nauchnykh trudov pamyati A.V. Mikhaylova* [Literary Studies as a Problem: Collection of Scientific works in Memory of A.V. Mikhailov]. Moscow, Naslediye Publ., 2001, pp. 524–572. (In Russian).

7. Yudin A.A. Avtor kak pravo na smysl [The Author as the Right to Meaning]. *Literaturovedcheskiy sbornik* [Literary Studies Collection]. Issue. 39–40. Donetsk, Do-

netskiy natsional'nyy universitet Publ., 2010, pp. 6–16. (In Ukrainian).

(Monographs)

8. Batkin L.M. *Ital'yanskoye Vozrozhdeniye v poiskakh individual'nosti* [Italian Renaissance in Search of Individuality]. Moscow, Nauka Publ., 1989. (In Russian).

9. Berdyayev N.A. *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva* [Philosophy of Freedom. The Meaning of Creativity]. Moscow, Pravda Publ., 1989. (In Russian).

10. Gadamer H.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [Relevance of the beautiful]. Moscow, Iskustvo Publ., 1991. (Translated from German into Russian).

11. Heidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The Origin of Artistic Creation]. Moscow, Akademicheskii proyekt Publ., 2008. (Translated from German to Russian).

12. Kasatkina T.A. *Svyashchennoye v povsednevnom: Dvusostavnyy obraz v proizvedeniyakh F.M. Dostoyevskogo* [The Sacred in Casual: A Two-Piece Image in F.M. Dostoevsky's Works]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. (In Russian).

13. Rozanov V.V. *Ot Dostoyevskogo do Berdyayeva. Razmyshleniya o sud'bah Rossii* [From Dostoevsky to Berdyayev. Reflections on the Fate of Russia]. Moscow, Algoritm Publ, 2017. (In Russian).

14. Sultanov K.K. *Natsional'noye samosoznaniye i tsennostnyye oriyentatsii literatury* [National Identity and Value Orientations of Literature]. Moscow, Naslediye Publ., 2001. (In Russian).

15. Weil S. *Tyazhest' i blagodat'* [Gravity and Grace]. Moscow, Russkiy Put' Publ., 2008. (Translated from French into Russian).

Миннуллин Олег Рамильевич, Донецкий национальный университет.

Кандидат филологических наук, доцент. Доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности. Научные интересы: теоретическая и историческая поэтика, сравнительное литературоведение, литературный процесс XX в.

E-mail: papulia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5805-3821

Oleg R. Minnullin, Donetsk National University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of the History of Russian Literature and Theory of Literature. Research interests: theoretical and historical poetics, comparative literature, the literary process of the 20th century.

E-mail: papulia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5805-3821

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00032

Г.М. Зельдович (Варшава, Польша)

ОБ УСТРОЙСТВЕ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ: НЕОСУЩЕСТВЛЕННОСТЬ ДИСКУРСИВНЫХ ОЖИДАНИЙ КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРАТЕГИЯ

Аннотация. Статья посвящена одной из стратегий, используемых лирическими текстами для того, чтобы композиционно разграничить определенный переживаемый лирическим героем непосредственный опыт и его трансценденцию, то обобщение и открытие важной истины, к которым благодаря ему лирический герой приходит. Утверждается, что если соответствующий опыт в трансцендентном фрагменте текста должен стать частью более сложного целого или даже только предпосылкой к обретению текстом своего содержательного итога, то этим значимость эмпирических фрагментов резко умалывается, и потому любое явно обесценивающее тот или иной фрагмент обстоятельство может восприниматься как сигнал о его не-итоговом, дискурсивно не-первоплановом статусе. В статье проанализированы наиболее частые способы подобного обесценивания, к которым относятся (1) нарушение в соответствующем фрагменте исходных читательских ожиданий, касающихся того, какие дискурсивные связи (нарративные, причинно-следственные, пояснительные и проч.) должны в тексте устанавливаться, (2) пренебрежение основными прагматическими принципами, прежде всего принципом релевантности и принципом удовлетворяющей ожидания адресата информативности, а также (3) разрушение нормального свойственного соответствующим высказываниям аргументативного потенциала. Автор приходит к выводу, что рассмотренная композиционная стратегия широко используется лирическими текстами и что конкретные реализующие ее языковые средства, ввиду своего разнообразия и рафинированности, были бы многообещающим предметом для дальнейшего исследования.

Ключевые слова: лирика; композиция; эмпирические фрагменты лирического текста; фокус лирического текста; дискурсивные связи; прагматические принципы; аргументативность.

G.M. Zeldowicz (Warsaw, Poland)

On the Structure of a Lyrical Poem: Frustration of Discourse Expectations as a Compositional Strategy

Abstract. The paper discusses one of the strategies used for opposing some immediate experience open to the lyrical hero and its transcendence, i.e. the generalization and discovery of a significant truth to which it leads. It is claimed that since in the 'wisdom' fragment of the text, the relevant experience proves to be a part of a more complex whole, or even a precondition for its coming into being, this decreases the overall importance of empirical fragments, and hence any indication of their low value may be

thought of as a sign of their subordinate discourse status. Based on the analysis of poems by O. Mandelstam, G. Ivanov, F. Sologub, A. Tarkovsky, as well as several classical Japanese tankas, the most prominent mechanisms of such a devaluation are inspected. They consist in: (1) breaking the initial expectations concerning the probable discourse links to be built after the relevant fragment (if the expected links of the relevant fragment fail to be actually established, this, in some intuitively clear sense, detracts from its relevance), (2) disobeying the basic pragmatic principles, in the first place those of relevance and satisfactory informativeness, and (3) undermining, in some aspect or other, the argumentative value of the relevant sentence(s). The author concludes that the compositional strategy under discussion is widely employed in lyrical poems, and the particular linguistic devices recruited for its realization, due to their high variety and intricacy, deserve a deeper investigation.

Key words: lyrical poetry; composition; empirical fragments of a lyrical text; focus of a lyrical text; discourse relations; pragmatic principles; argumentative relations.

1. Гипотеза

По своей изначальной жанровой природе лирическое стихотворение предполагает, во-первых, что лирический герой (в дальнейшем для простоты называемый автором) переживает некоторый *опыт*, во-вторых, что последний подводит автора к некоторому открытию, постижению важной истины, обобщению и / или существенным образом изменяет авторское восприятие мира [Сильман 1977, 30–31].

Поэтому в подавляющем большинстве случаев лирический текст разделяется на эмпирическую часть и «постижение», причем опыт служит именно тому, чтобы «постижение» *подготовить*: любые не подчиненные этой цели эмпирические сведения воспринимаются как многословие, как нечто логически и эстетически инородное тексту.

Отсюда видно, что две эти части стихотворения строго иерархизированы и что опыт находится на втором плане, а планом первым, более важным является «постижение», которое в дальнейшем для краткости будем называть также *фокусом*.

Поэтому едва ли не главная композиционная задача, которую должен решить лирический текст, состоит в более или менее отчетливом разграничении его эмпирических и фокусных фрагментов, а привлекаемые для этого лингвистические средства обнаруживают необычайное разнообразие (см. [Зельдович 2015; 2016; 2018 а; 2018 б; 2019 а; 2019 б; 2019 с; 2020; 2021; Zeldowicz 2016; 2019; 2020]).

Ниже будет рассмотрен один механизм подобной композиционной «разметки», который коротко охарактеризован в [Зельдович 2021], но который, ввиду своей распространенности и глубокой парадоксальности, заслуживает куда более пристального внимания.

Когда лирическое стихотворение приходит к своему итогу, этим в общем случае предполагается, что автор поднялся над пережитым или переживаемым опытом и его по-новому осмыслил. Что, однако, означает это осмысление? Разумеется, то, что опыт помещается в более широкий

когнитивный контекст, который позволяет осознать и оценить прежде неосознаваемые и не способные получить аксиологическую квалификацию его аспекты. (Здесь, очевидно, дело выглядит приблизительно так же, как с ролью автора в лучших образцах художественной прозы: автор знает о персонаже принципиально больше, нежели тот способен сам о себе знать, и включает его жизнь в более широкую ценностную перспективу, без чего первая не может обрести ни художественную, ни этическую завершенность; см. об этом работы М.М. Бахтина.)

Если же соответствующий опыт в фокусе стихотворения должен стать частью более сложного целого или даже только предпосылкой к постижению определенной истины, этим значимость эмпирических фрагментов резко умалется, и потому любое явно обесценивающее тот или иной фрагмент обстоятельство может восприниматься как внятный сигнал о его не-фокусном, не-первоплановом статусе.

Мы надеемся показать, что во многих случаях таким обстоятельством оказывается неспособность соответствующего фрагмента оправдать какие-то созданные предтекстом или возлагаемые на лирический текст априори ожидания.

Говоря конкретнее, часто обесценивание происходит за счет того, что начальный фрагмент текста делает высоковероятным дальнейшее возникновение определенных дискурсивных связей (нарративных, пояснительных, причинно-следственных, детализационных и т.д.), но на самом деле связи эти либо не возникают, либо, возникнув, реализуются каким-то очень далеким от прототипа образом и потому в определенном смысле оказываются неполноценными. Возможны также варианты, когда в соответствующих фрагментах нарушаются важные прагматические правила, прежде всего принцип релевантности и принцип достаточно высокой, удовлетворяющей когнитивные нужды адресата информативности; когда искажается ожидаемая логическая структура соответствующих фрагментов или искажается их аргументативная структура.

Разумеется, далеко не празден и вопрос, как же в рассматриваемых случаях маркируется фокус. Тут есть три основных возможности.

Во-первых, он может оказаться совершенно полноценным в тех отношениях, в которых были ущербны эмпирические фрагменты, то есть наконец осуществить не осуществленные ими ожидания, – или же с этими ожиданиями уже просто не иметь ничего общего, находиться, так сказать, в иной тематической парадигме.

Во-вторых, иногда в лирическом тексте появляется фрагмент, который те или иные связываемые с ним ожидания не только не исполняет, но еще показывает, что они по причинам логического либо эстетического свойства и вообще в данных обстоятельствах несбыточны или близки к несбыточности, – и это заставляет воспринимать его как открытие очень значительной истины, то есть, с большой вероятностью, как фокус.

Наконец, в-третьих, иногда тексты сперва как будто развиваются в согласии с некоторой намеченной ближе к их началу тенденцией, однако

позднее появляется фрагмент, демонстрирующий, что такая их с ней соотношение иллюзорно, а тенденция эта отнюдь не обрела своего полноценного осуществления, – и данный фрагмент, в силу своей неожиданности, а часто и просто ошеломительности, также приобретает статус главного в произведении открытия.

Все перечисленные варианты встретятся в разбираемых ниже примерах.

Впрочем, сгруппировать наш материал было удобнее не соответствующим этим способам обозначить фокус, а по тому, какого рода ожидания относительно эмпирических фрагментов в тексте нарушены.

Предметом анализа послужили около 100 произведений русской и японской поэзии. К сожалению, автор не знает японского языка и был вынужден анализировать русские переводы, которые трактовались как факт русской литературы, в отвлечении от оригинала. На подобный шаг мы пошли потому, что переводы эти принадлежат выдающимся мастерам и весьма точны, и потому, что благодаря лапидарной форме в японских танка и хокку интересующие нас тенденции проявлены с особой наглядностью, так что пренебрежение подобным материалом обернулось бы немалой потерей.

Интересующий нас композиционный механизм был обнаружен в восьми примерах, семь из которых будут ниже представлены.

2. Пример 1

Рассмотрим стихотворение О.Э. Манделъштама «Ламарк»:

1.
Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.
2.
Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.
3.
К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав среди ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.
4.
Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

5.
Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.

6.
Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

7.
И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

8.
И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

Хотя, как не раз отмечалось, например А.К. Жолковским [2010], стихотворению этому присущ балладно-нарративный характер, наррация здесь необычная.

Действительно, начальная строфа представляет заглавного персонажа именно так, как он сплошь и рядом бывает впервые представлен в канонической наррации. Однако уже во второй строфе наиболее заметной фигурой оказывается сам автор, и он же делается основным персонажем той наррации, которая развивается далее в строфах 3–4. В строфах 5–6 Ламарку как будто бы возвращаются права на центральное место в тексте, только текст здесь уже не нарративен. И, наконец, в седьмой-восьмой строфах текст и не нарративен, ибо описанные тут события едва ли укладываются в повествовательную цепь, и вдобавок центральная действующая тут сила – это уже не Ламарк, а *природа*.

Иначе говоря, предвещавшаяся первой строфой и, конечно, долженствовавшая быть важной составляющей открытого автору опыта наррация о Ламарке в дальнейшем не просто не реализуется, но не реализуется, фигурально говоря, с особой последовательностью и систематичностью: в двух строфах есть наррация, однако с «подменной» главного персонажа, затем в двух главный персонаж – именно тот, какой изначально предполагался, зато нет наррации, затем в двух последних строфах и персонаж иной, и наррации снова нет. В результате сама тщетность соответствующих ожиданий являет себя столь гармонически, что трудно заподозрить ее в несогласии с авторским замыслом, – и как раз обретением этой «разочаровывающей гармонии» ознаменована восьмая строфа, которая интуи-

тивно воспринимается как фокусная, подводящая тексту главный содержательный итог.

3. Пример 2

Посмотрим на стихотворение А.А. Тарковского «Греческая кофейня»:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глокает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.

2.
Они развешивали сети,
Распутывали поплавки
И, улыбаясь точно дети,
Натягивали пиджаки.

3.
– Входите, дорогие гости,
Сегодня кофе как вино! –
И долго в греческой кофейне
Гремели кости
Домино.

4.
А чашки разносила Зоя,
И что-то нежное и злое
Скрывала медленная речь,
Как будто море кружевное
Спадало с этих узких плеч.

Очевидно, когда текст открывается словами вроде *Иван ждал гостей; Мария сидела у окна и кого-то ждала; Мы ждали известий от сестры* и проч., подобное начало с высокой вероятностью предвещает рассказ о последующих событиях, то есть предвещает наррацию. Поэтому и первая строфа у А.А. Тарковского делает наиболее естественным продолжением продолжение нарративное.

Далее, однако, нарратив развивается сугубо неканонически.

Дело даже не в том, что вторая строфа еще описательна: такого рода ретардации для нарратива не экзотичны. Примечательно другое. Во-первых, об открывающем нарративную цепь событии, а именно, о том, что рыбаки подошли к кофейне, не сообщается прямо, но оно остается «за кадром» – что, разумеется, характерно для событий совершенно предсказуемых и тривиальных. Во-вторых, предшествующий текст делает очень тривиальным, почти «неизбежным» и само обращенное к посетителям приглашение войти. Наконец, следующая часть наррации, *И долго в греческой кофейне Гремели кости Домино* самым своим началом *И долго...*

сигнализирует свою предсказуемость, как бы «выводимость» описываемых тут событий из событий предшествующих, а вдобавок еще и то, что фрагмент этот собою данную наррацию завершает.

Между тем, как хорошо известно, ключевая особенность прототипической наррации заключается в значительности и неожиданности соответствующих событий (см., например, [Тюпа 2002]), и потому наррация в «Греческой кофейне» определенно остается наррацией неполноценной. Единственным по-настоящему нетривиальным событием можно считать лишь произнесение образной и загодя не предсказуемой фразы *Сегодня кофе как вино*, однако ее определенно мало, чтобы детривиализировать все повествование в его целом.

Знаменательно, что если своего финала оно достигает в конце третьей строфы, то уже строфа четвертая воспринимается в этом стихотворении как фокус, так, будто бы завершенностью плохо удавшейся наррации его появление было непосредственно предвосхищено и подготовлено.

4. Пример 3

Обесцениваться в обсуждаемом смысле эмпирические фрагменты стихотворения могут не только тогда, когда в них не реализуются или неканонически реализуются нарративные дискурсивные связи, но и когда того или иного рода «фрустрация» постигает связи иных типов, в частности – связь причинно-следственную. Так дело обстоит в одной из песен императрицы Ивановых (IV век) в переводе А.Е. Глускиной:

Так много дней прошло,
Как ты ушел, любимый,
Пойти ли в горы мне тебя искать,
Спешить ли мне к тебе навстречу,
Иль оставаться здесь и снова ждать и ждать?..

Строки 3–5 соотносятся с первой-второй как своеобразное следствие с причиной: в первой-второй речь идет о положении дел, ведущем к страданию, а в третьей-пятой – о реальных или воображаемых попытках его избыть. Однако серьезная странность здесь в том, что, как видно из последней строки, поиски освобождения способны те же самые страдания заново порождать. Иными словами, возникающие причинно-следственные дискурсивные связи совершенно ненормальным для них образом описывают замкнутый круг. Даже если поначалу, в строках 1–4, они выглядели естественными и уместными, то пятая свидетельствует об иллюзорности такого впечатления и потому содержание первой-четвертой в оговоренном аспекте резко обесценивает, а сама становится фокусом.

5. Пример 4

Изысканная вариация на ту же тему есть в стихотворении Ф.К. Сологуба:

1.
Подыши еще немного
Тяжким воздухом земным,
Бедный, слабый воин Бога,
Странно зыблемый, как дым.
2.
Что Творцу твои страданья?
Кратче мига – сотни лет.
Вот – одно воспоминанье,
Вот – и памяти уж нет.
3.
Но как прежде – ярки зори,
И как прежде – ясен свет,
«Плещет море на просторе»,
Лишь тебя на свете нет.
4.
Бедный, слабый воин Бога,
Весь истаявший, как дым,
Подыши еще немного
Тяжким воздухом земным.

Первая строфа несомненно принуждает задаться вопросом, ради чего же продолжается жизнь адресата, и поэтому, абстрактно рассуждая, соотноситься с последующим текстом должна, скорее всего, как сообщение о причине с сообщением о следствии. На самом деле, однако, все обстоит иначе и строфы 2–3, наоборот, предьявляют причину, по которой адресату пока еще даровано бытие. Более того, сама эта причина на поверку оказывается даже не каким-то осязаемым, допускающим положительную характеристику обстоятельством, но – полным равнодушием Бога и природы, просто отсутствием пагубных обстоятельств, и потому ожидавшаяся дискурсивная связь разрушается как бы дважды: и тем, что вместо нее строится связь другого типа, и тем, что сама эта конкурирующая связь тоже до предела эфемеризирована.

Четвертая строфа, хотя текстуально она почти не отличается от первой, выглядит как попытка исправить прежнюю оплошность: после строф 2–3 строфа эта уже едва ли породит вопрос, в чем цель продолжающейся жизни. На таком фоне созданные первой строфой ожидания относительно того, как будет развиваться текст по части выстраиваемых в нем дискурсивных связей, не только оказываются несбывшимися, но в значительной степени и просто теряют свою когнитивную ценность – отчего содержание первой-третьей строф подвергается еще и дополнительной «девальвации». Здесь мы получаем по крайней мере частичное объяснение, почему, не внося в текст почти ничего нового на буквальном уровне своего смысла, строфа 4 все же прочитывается как фокус, главный содержательный итог: происходящий благодаря ей ретроспективный пересмотр дискурсивных

ожиданий столь серьезно меняет наше восприятие всего текста, что уже сам по себе делает ее высокоинформативной и в достаточно ясном смысле главенствующей. (Другие примеры, где фокус маркируется подобным образом, см. в [Зельдович 2020]).

6. Пример 5

Также неисполненностью первоначально созданных ожиданий на счет того, как должен развиваться текст, только на этот раз ожиданий уже совсем иного рода, маркирована эмпирическая часть в стихотворении Г.В. Иванова:

1.
Белая лошадь бредет без упряжки.
Белая лошадь, куда ты бредешь?
Солнце сияет. Платки и рубашки
Треплет в саду предвесенняя дрожь.
2.
Я, что когда-то с Россией простился
(Ночью навстречу полярной заре),
Не оглянулся, не перекрестился
И не заметил, как вдруг очутился
В этой глухой европейской дыре.
3.
Хоть поскучать бы... Но я не скучаю.
Жизнь потерял, а покой берегу.
Письма от мертвых друзей получаю
И, прочитав, с облегчением жгу
На голубом предвесеннем снегу.

Очевидно, та ситуация, о которой идет речь в первой строке стихотворения, не вполне нормальна, и потому от дальнейшего текста можно ожидать, что он пояснит, как же она возникла. Говоря языком прагматики, последовать должно сообщение, которое, во-первых, окажется релевантным в том смысле, что касаться будет прежде всего *белой лошади*, во-вторых, будет достаточно информативным, чтобы удовлетворить наш интерес к причинам происходящего.

Действительно, темой второй строки становится *белая лошадь*, однако, вместе с тем, строка эта является вопросом и новую информацию о *белой лошади* не предоставляет.

Строки (3–4), наоборот, содержательно намного богаче, но серьезно отклоняются от первоначальной темы, то есть обладают хорошей информативностью, зато их релевантность резко понижена. Эту же линию продолжает вторая строфа, содержание которой очень информативно, только темой становится не первоначальная *белая лошадь*, а сам автор.

Наконец, в третьей строфе обретается гармония: и содержание здесь

высокоинформативно, и после строфы второй выбор автора в качестве темы уже вполне релевантен.

Известно, что в нормальном случае наши высказывания должны строиться в одновременном согласии и с прагматическим принципом релевантности, и с принципом достаточной информативности, так сказать, «коммуникативной интересности». Правда, иногда эти два принципа могут осуществляться порознь, но так бывает лишь в редких и сугубо маркированных случаях. Одним из них являются конструкции с выражением *...не говоря уже о...* (ср. фразу *Если ты хочешь купить чай, то в этом магазине отечественного чая нет, не говоря уже о японском*), где то, что сообщается перед ним, призвано исполнить принцип релевантности, а то, что после, – принцип информативности; см. [Fillmore, Kay, O'Connor 1988].

Поэтому у Г.В. Иванова первая и вторая эмпирические строфы отмечены большей или меньшей прагматической девиантностью, тогда как третья, интуитивно фокусная, – ее полным исчезновением.

7. Пример 6

Заметную прагматическую неудачу терпит в своей эмпирической части и следующее стихотворение, входящее в средневековые «Песни западных провинций» (перевод с японского А.Е. Глускиной):

- Ведь ты – лишь человек
С непрочною судьбою,
Как лунная трава цукигуса.
О, что ты можешь знать, мне говоря:
«Мы после встретимся с тобою...»

Высказывания типа *Ты – лишь человек; Судьба человека непрочна* по смыслу настолько обобщенны и тривиальны, что сами по себе едва ли могут быть прагматически интересными, а чтобы таковыми стать, они должны относиться к какой-то вполне конкретной явствующей из контекста ситуации. Например, сказать *Ты – лишь человек* уместно тогда, когда подразумевается, что адресат не способен постоянно работать на пределе сил, не способен вылечить чью-то тяжелую болезнь, не способен предвидеть или предрешать чью-то судьбу и проч. Поэтому и в приведенном стихотворении строки 1–3 настоятельно требуют подобной конкретизации.

Строка 4, по видимости, ее обеспечивает, ибо позволяет слабость адресата понимать как его неспособность располагать каким-то знанием *в данных определенных обстоятельствах*, именно тогда, когда он что-то определенное (пока еще, впрочем, неизвестно, что) говорит.

Однако строка 5 разрушает эту почти уже обретенную конкретику. Если цитируемое тут высказывание, будучи ритуальной формулой или приближаясь к таковой, являет собою практически предел банальности и «автоматизированности», то, значит, по авторской мысли, «гносеологическая

беспомощность» адресата распространяется и на все прочие воображаемые ситуации – так что здесь текст возвращается к той же обобщенности, с которой начинался и которая, повторим, прагматически дискомфортна.

В итоге эмпирические строки 1–4 в ощутимой мере теряют свою содержательную ценность, а бесповоротно лишаящая их даже, так сказать, надежды на необходимую конкретизацию пятая строка как раз и становится фокусом, главным совершающимся в этом пятистишии открытием.

8. Пример 7

Иногда эмпирическая часть стихотворения маркируется тем, что не оправдывает ожиданий, связанных с аргументативной структурой текста.

Известно, что всякое отдельное высказывание, хотя оно обычно обладает немалой самостоятельностью, все-таки по сути ориентировано на текст в целом и строится с учетом его потребностей. В частности, как показал в ряде работ О. Дюкро [Ducrot 1980; 1984], у всякого или почти всякого утвердительного высказывания есть своя аргументативная направленность, то есть способность подразумевать определенные следствия, а иные следствия исключать. Например, фраза *Погода хорошая* может быть сказана с целью навести адресата на мысль, что неплохо бы пойти гулять, пойти искупаться и т.п.; разумеется, соответствующая мысль может прямо эксплицитироваться после приведенного предложения, как, допустим, в тексте *Погода хорошая. Неплохо бы искупаться.*

О том, насколько феномен аргументативности лингвистически важен, можно судить по разнообразию присутствующих в языке специальных средств, помогающих при надобности увидеть одну и ту же ситуацию в разной аргументативной перспективе. Так, если фраза *Иван добрый* нормально подсказывает следствия вроде ‘он поступает так, как нужно поступать’, ‘это его качество заслуживает положительной оценки’, ‘его можно считать примером для других’ и т.п., то, добавив слово *слишком*, мы инвертируем ее аргументативную силу: предложение *Иван слишком добрый* значит уже, наоборот, что поступает он скорее не так, как надо, и что в пример его брать едва ли стоит. Имеются даже особые близкие к минимальным пары слов, различающихся практически только той аргументативной ориентацией, какую они придают соответствующему высказыванию. Это, среди прочего, русские пары *мало – немного*, *редко – изредка*; английские *little* ‘мало’ – *a little* ‘немного’, *few* ‘мало’ – *a few* ‘немного’ (*little* и *a little* относятся к неисчисляемым сущностям, *few* и *a few* – к исчисляемым), французская *peu* ‘мало’ – *un peu* ‘немного’, испанская *poco* ‘мало’ – *un poco* ‘немного’ и т.д. Первое слово в каждой паре имеет отрицательный оттенок, а второе, хотя оно тоже указывает на незначительное количество или на незначительную частоту, – все-таки положительный. Например, если на вопрос, удастся ли нам выпить чаю, ответить *В чайнике мало воды*, то таким сообщением мы скорее покажем, что не удастся, а фраза *В чайнике есть немного воды* при наиболее естественном интонировании, без сильного акцента на слове *немного*, будет понята как утвердительный

ответ [Зельдович 1998; 1999].

Обратимся теперь к танка Фудзивара-но Митинобу в переводе В. Соколова:

Знаю точно, что
Угаснет день, а за ним
Снова ночь придет,
Но все равно не люблю
Первых лучей на заре.

Сами по себе строки 1–3 должны были бы наводить на мысль о следствии в духе «надо скорбеть, оплакивать скоротечность жизни и т.п.». Однако финал стихотворения показывает, что от них ожидалась противоположная аргументативная ориентация, подразумевающая следствия вроде «надо радоваться», – но даже и она финальным фрагментом денонсируется, то есть в данном аспекте начальные строки вообще теряют аргументативную силу, а это не может их когнитивно не обесценивать.

9. Заключение

Итак, в восьми из ста проанализированных стихотворений мы обнаружили композиционную стратегию, которая предусматривает маркировку эмпирических фрагментов через того или иного рода их обесценивание и обеднение. Приводить к нему может нереализованность или неканоническая реализованность ожидаемых дискурсивных связей, нарушение важных прагматических законов и переориентация привычных аргументативных отношений.

Здесь, впрочем, надо рассмотреть один контраргумент, который как будто бы можно выдвинуть против всего изложенного.

Как мы установили в [Зельдович 2018 а; 2018 б; 2019 а; 2019 б; 2019 с; 2020; 2021], важнейшей приметой фокуса в лирическом тексте является повышенная, часто специально подчеркнутая информативность, а чем информативнее сообщаемое, тем оно хуже предсказуемо. Если же в обсуждавшихся выше стихотворениях эмпирическая часть нарушает какие-то ожидания, то не делает ли это ее более информативной и, как следствие, – не предрасполагает ли ее именно к тому, чтобы выполнять роль *фокуса*?

На самом деле принять такое рассуждение скорее всего нельзя. Действительно, предсказуемость соответствующих фрагментов может в определенном смысле понижаться, но вместе с ней понижается и их содержательная ценность, их релевантность, и поэтому говорить о росте информативности здесь было бы опрометчивым. Так, если в нашем примере 3 причинно-следственные связи замыкаются в порочный круг, то это, конечно же, необычно, однако в том или ином плане они от этого вообще перестают быть причинно-следственными связями. В примере 7 разрушение аргументативных связей, конечно же, неожиданно, однако отнимая у утвердительного предложения важную часть его аргументативной силы,

мы существенно обедняем его смысл. Обедняется смысл сказанного и там, где некое обобщение явно рассчитано на дальнейшую конкретизацию, но ее не обретает – так, как это происходит в примере 6; и там, где призыв или позволение *Подыши еще немного...* требует какой-то внятной дополнительной «мотивировки», а текст от ее предъявления демонстративно уклоняется (ср. пример 4); и, конечно же, там, где эмпирические фрагменты по своему содержанию недостаточно информативны или недостаточно релевантны (ср. пример 5). Далее, поскольку каноническая наррация должна быть рассказом о последовательных *значительных* событиях, то есть событиях по крайней мере относительно релевантных и неожиданных для адресата, тогда как иные модусы текстопостроения на неожиданность ориентированы в куда меньшей степени, постольку с обеднением смысла связана и такая неосуществленность либо непрототипическая осуществленность нарративной линии, какую мы встречаем в примерах 1–2.

Таким образом, даже если описанные выше механизмы в каком-то плане уменьшают предсказуемость сообщаемого, то в иных планах они его обедняют, то есть делают, наоборот, лучше предсказуемым, и потому первое обстоятельство не способно придать «обесцениваемым» частям стихотворения высокий дискурсивный ранг.

Разумеется, мы далеки от мысли, будто описали все пути, на которых осуществляет себя интересующая нас композиционная стратегия: по-видимому, здесь соответствующий инвариант способен реализоваться колоссальным числом способов и только будущие исследования позволят отдать должное их подлинному многообразию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жолковский А.К. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке» // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 150–182.
2. Зельдович Г.М. О типах семантической информации: слабые смыслы // Известия РАН. Серия лит. и яз. 1998. Т. 57. № 2. С. 27–37.
3. Зельдович Г.М. О типологии квантификаторов // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1999. Т. 58. № 5–6. С. 43–52.
4. Зельдович Г.М. Об одном способе маркировать дискурсивную перспективу в лирической поэзии. Композиция и референциальные связи, или В чем неправы П. Хоппер и С. Томпсон // *Linguistica Copernicana*. 2015. № 12. С. 245–270.
5. Зельдович Г.М. «Золотое сечение» и композиция лирического текста // *Wiener Slawistischer Almanach*. 2016. Band 78. С. 95–148.
6. (а) Зельдович Г.М. Композиция лирического стихотворения и «теснота» стихового ряда: Типологическое богатство информации как маркер первого дискурсивного плана в лирическом тексте // Людмила Савченко. Душа воспламененная. Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина, 2018. С. 287–346.
7. (б) Зельдович Г.М. Целостность авторского сознания как признак главного дискурсивного плана в лирическом стихотворении // *Linguistica Copernicana*. 2018. № 15. С. 323–353.

8. (а) Зельдович Г.М. Аргументативные отношения, информативность и композиция лирического текста // *Филологические науки*. 2019. № 2. С. 3–11.

9. (б) Зельдович Г.М. Словопорядок и композиция лирического текста // *Slavia Orientalis*. 2019. Tom LXVIII. № 2. С. 365–378.

10. (с) Зельдович Г.М. Информативность тропов и композиция лирического текста // *Przegląd rusycystyczny*. 2019. № 168. С. 133–166.

11. Зельдович Г.М. Способность модифицировать содержание предтекста как примета первого дискурсивного плана в лирическом произведении // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. № 2. От семантических кварков до вселенной в алфавитном порядке. К 90-летию академика Юрия Дерениковича Апресяна. Москва: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2020. С. 277–291.

12. Зельдович Г.М. Дискурсивная перспектива в лирической поэзии: Опыт жанровой грамматики. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2021. (В печати).

13. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Ленинград: Советский писатель, 1977.

14. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // *Критика и семиотика*. Вып. 5. 2002. С. 5–31.

15. Ducrot O. Les échelles argumentatives. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

16. Ducrot O. Le dire et le dit. Paris: Éditions de Minuit, 1984.

17. Fillmore C.J., Kay P., O'Connor M.C. Regularity and idiomaticity in grammatical constructions: the case of *let alone* // *Language*. 1988. Vol. 64. № 3. P. 501–538.

18. Zeldowicz G. Extraverted consciousness, introverted consciousness, and composition of lyrical discourse // *Linguistica Copernicana*. 2016. № 13. P. 301–318.

19. Zeldowicz G. On composition of lyrical discourse: Completion of a theme as a foregrounding marker // *Półrocznik językoznawczy Tertium*. 2019. Vol. 4. № 1. P. 38–58.

20. Zeldowicz G. Discourse new entities and composition of lyric poem: Foreground as the most informative part of discourse // *Znaki czy nie znaki? Struktura i semantyka utworów lirycznych*. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2020. P. 283–303.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Fillmore C.J., Kay P., O'Connor M.C. Regularity and idiomaticity in grammatical constructions: the case of *let alone*. *Language*, 1988, vol. 64, no. 3, pp. 501–538. (In English).

2. Tyupa V.I. Oчерk sovremennoy narratologii [An Essay of Modern Narratology]. *Kritika i semiotika*, 2002, no. 5, pp. 5–31. (In Russian).

3. Zel'dovich G.M. O tipakh semanticheskoy informatsii: slabyye smysly [On the Types of Semantic Information: Weak Meanings]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 1998, no. 2, pp. 27–37. (In Russian).

4. Zel'dovich G.M. O tipologii kvantifikatorov [On Typology of Quantifiers]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 1999, no. 5–6, pp. 43–52. (In Russian).

5. Zel'dovich G.M. Ob odnom sposobe markirovat' diskursivnyuyu perspektivu v liricheskoy poezii. *Kompozitsiya i referentsial'nyye svyazi, ili V chem nepravyy P. Khopper*

per i S. Tompson [On One Way of Marking of the Discourse Perspective in Lyrical Poetry. Composition and Referential Links, or Where P. Hopper and S. Tompson Were Wrong]. *Linguistica Copernicana*, 2015, no. 12, pp. 245–270. (In Russian).

6. Zel'dovich G.M. “Zolotoye secheniye” i kompozitsiya liricheskogo teksta [Golden Section and Composition of Lyrical Discourse]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 2016, band 78, pp. 95–148. (In Russian).

7. Zel'dovich G.M. Tselostnost' avtorskogo soznaniya kak priznak glavnogo diskursivnogo plana v liricheskom stikhotvorenii [The Integrity of the Author's Consciousness as a Mark of Discourse Foreground in a Lyrical Poem]. *Linguistica Copernicana*, 2018, no. 15, pp. 323–353. (In Russian).

8. Zel'dovich G.M. Argumentativnyye otnosheniya, informativnost' i kompozitsiya liricheskogo teksta [Argumentative Relations, Informativity and Composition of a Lyrical Text]. *Filologicheskiye nauki*, 2019, no. 2, pp. 3–11. (In Russian).

9. Zel'dovich G.M. Informativnost' tropov i kompozitsiya liricheskogo teksta [The Informativity of Tropes and Composition of a Lyrical Text]. *Przegląd rusycystyczny*, 2019, no. 168, pp. 133–166. (In Russian).

10. Zel'dovich G.M. Slovporyadok i kompozitsiya liricheskogo teksta [Word Order and Composition of a Lyrical Text]. *Slavia Orientalis*, 2019, no. 2, pp. 365–378. (In Russian).

11. Zeldowicz G. Extraverted Consciousness, Introverted Consciousness, and Composition of Lyrical Discourse. *Linguistica Copernicana*, 2016, no. 13, pp. 301–318. (In English).

12. Zeldowicz G. On Composition of Lyrical Discourse: Completion of a Theme as a Foregrounding Marker. *Półrocznik językoznawczy Tertium*, 2019, no. 1, pp. 38–58. (In English).

13. Zholkovskiy A.K. Eshche raz o mandel'shtamovskom “Lamarke” [Once Again on Mandelstam's “Lamarck”]. *Voprosy literatury*, 2010, no. 2, pp. 150–182. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

14. Zel'dovich G.M. Kompozitsiya liricheskogo stikhotvoreniiya i “tesnota” stikhovogo ryada: Tipologicheskoye bogatstvo informatsii kak marker pervogo diskursivnogo plana v liricheskom tekste [The Composition of a Lyrical Text and ‘Density’ of Verse Line: Typological Richness of Information as the Marker of Discourse Foreground in a Lyrical Text]. *Lyudmila Savchenko. Dusha vosplamennaya* [Lyudmila Savchenko. The Ignited Soul]. Khar'kov, V.N. Karazin Kharkiv National University Publ., 2018, pp. 287–346. (In Russian).

15. Zel'dovich G.M. Sposobnost' modifitsirovat' sodержaniye predteksta kak primeta pervogo diskursivnogo plana v liricheskom proizvedenii [The Ability to Modify the Content of the Foregoing Text as a Marker of Foreground in a Lyrical Poem]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova. No. 2. Ot semanticheskikh kvarkov do vselennoy v alfavitnom poryadke. K 90-letiyu akademika Yuriya Derenikovicha Apresyana* [The Proceedings of V.V. Vinogradov Russian Language Institute. No. 2. From Semantic Quarks to the Universe in the Alphabetical Order. In Honour of Academician

Yuri Derenikovich Apresjan for his 90th Anniversary]. Moskva, Institut russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova RAN Publ., 2020, pp. 277–291. (In Russian).

16. Zeldowicz G. Discourse new entities and composition of lyric poem: Foreground as the most informative part of discourse. *Znaki czy nie znaki? Struktura i semantyka utworów lirycznych*. Warszawa: Wydawnictwa UW Publ., 2020, pp. 283–303. (In English).

(Monographs)

17. Ducrot O. *Les échelles argumentatives*. Paris, Éditions de Minuit, 1980. (In French).

18. Ducrot O. *Le dire et le dit*. Paris, Éditions de Minuit, 1984. (In French).

19. Sil'man T.I. *Zametki o lirike* [Notes on Lyrical Poetry]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1977. (In Russian).

20. Zel'dovich G.M. *Diskursivnaya perspektiva v liricheskoy poezii: Opyt zhanrovoy grammatiki* [Discourse Perspective in Lyrical Poetry: An Essay on Genre Grammar]. Warsaw, Wydawnictwa UW Publ., 2021. (Forthcoming in Russian).

Зельдович Геннадий Моисеевич, Варшавский университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий сектором семиотики факультета прикладной лингвистики Варшавского университета. Научные интересы: грамматика, прагматика, лингвопоэтика.

E-mail: zeldowicz@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-4437-2802

Gennadiy M. Zeldowicz, Warsaw University.

Doctor of Philology, Professor, Head of Semiotics Section at Faculty of Applied Linguistics of Warsaw University. Research interests: grammar, pragmatics, linguistic poetics.

E-mail: zeldowicz@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-4437-2802

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00033

О.В. Павловская (Тюмень)

ПОТЕНЦИАЛ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КОНЦЕПТА «ГЕТЕРОТОПИЯ» В АНАЛИЗЕ ГОРОДСКОГО ФЭНТЕЗИ

Аннотация. Понятие «гетеротопия», введенная в научный дискурс Мишелем Фуко, может оказаться полезным при анализе вымышленного города. Однако сначала оно должно быть уточнено. Мы предлагаем рассматривать текст о выдуманном урбисе, обращая внимание не только на противоположность «своего» и «чужого», «центра» и «окраины/девиации», но и отгалкиваясь от функций гетеротопии. Гетеротопия тревожит и заставляет защищать свою картину мира. Она нарушает логику нашего существования и высказывания, привычные классификации, ценности, связь означающих. Однако она уже не воспринимается как непреносимо угрожающая данность. Существование повседневности и гетеротопии, признание обеих сущностей легитимными задает новую возможность: если нет представления о единственности реальности, то иногда можно создать новую реальность, уже без всяких социальных конвенций. Эта осуществленная на практике утопия накладывается поверх известных границ и вообще вне противостояния «своего» и «чужого», не как прецедент, но как единичный экзистенциальный акт. На примере городского фэнтези Ч. Мьевиль «Город и город» данная тенденция прослеживается в действиях нарратора, полицейского офицера Тьядора Борлу. В результате игры смыслами, придаваемыми разным локациям, и благодаря практической отмене границ, герой единолично создает новую онтологию. Фактически, автор придает ему ренессансные черты, хотя озвученный перед кругом читателей замысел произведения как будто бы не предполагал таких следствий. В то же время Мьевиль подчеркивал, что его текст открыт метафорической интерпретации.

Ключевые слова: хронотоп; гетеротопия; утопия; М. Фуко; «языковая игра»; Л. Витгенштейн; конец понимания; опровержение предьявленного замысла.

O.V. Pavlovskaya (Tyumen)

Exploring the Potential of Using “Heterotopia” Concept in the Analysis of Urban Fantasy

Abstract. The concept of “heterotopia” was proposed to the scientific discourse by Michel Foucault, and now it can be useful for the analysis of a fictional city. However, at first it must be clarified. In the article it is proposed to explore a text about the fictional urbis, paying attention not only to the opposite of “one’s own” and “another’s”, “center” and “outskirts / deviation”, but also considering the functions of heterotopia. Heterotopia is disturbing and makes you defend your worldview. It violates the logic of our existence and statements, habitual classifications, values and connections. However, it is no longer perceived as an intolerably threatening reality. The existence of everyday life and heterotopia, the recognition of both entities as legitimate, sets a new possibil-

ity: if there is no idea of the reality uniqueness, then sometimes it is possible to create a new reality, without any social conventions. This practically created utopia is imposed above the known boundaries and generally outside the confrontation between “one’s own” and “another’s”, not as a precedent, but as a single existential act. By the example of urban fantasy by China Mieville “The City & the City”, this trend can be seen in the actions of the narrator, police officer, Tjader Barlow. As a result of play-of-meanings, given to different locations, and due to the practical cancellation of borders, the hero single-handedly creates a new ontology. In fact, the author gives him renaissance features, although the idea of the work, introduced to the readers, is as if did not imply such consequences. At the same time, Mieville emphasized that his text can be a subject to metaphorical interpretation.

Key words: chronotope; heterotopia; utopia; M. Foucault; “language game”; L. Wittgenstein; the end of understanding; refutation of the presented idea.

Введение понятия «гетеротопия» в исследование художественных текстов оправдано по множеству мотивов: «Гетеротопия оказывается той идеей, которая изначально способна предельно близко соединить и заставить обратиться друг к другу такие значимые для гуманистики второй половины XX столетия идеи, как история, развитие, прогресс, цикл, кризис, время, человек, и прежде всего, человек обыкновенный, повседневность, которые длительный период как бы существовали в разных плоскостях» [Шестакова 2014, 58–59]. В то же время столь широкое использование недоопределенного термина вызывает справедливые опасения [Шестакова 2014, 69]. Бахтинское понятие «хоронотоп», например, достаточно демократично, чтобы быть с успехом приложимо к бытовому и событийному времени, к реальному и символическому пространству, к внешнему миру повествования и внутреннему миру героев, к их памяти, созерцанию, фантазии – и именно поэтому активно используется в литературоведческом анализе.

Однако нам кажется, что понятие гетеротопии востребовано гуманитаристикой не случайно, и интерес к нему связан не только с возможностью объединения в одной плоскости разновеликих феноменов, как считает Шестакова. Это стигматизирующее понятие. Если обратиться к его автору (а именно к предисловию работы «Слова и вещи»), мы можем получить достаточно внятное указание на данное свойство. Вот что пишет Фуко, противопоставляя утопии и гетеротопии: «Утопии утешают: ибо, не имея реального места, они тем не менее расцветают на чудесном и ровном пространстве; они распахивают перед нами города с широкими проспектами, хорошо возделанные сады, страны благополучия, хотя пути к ним существуют только в фантазии. Гетеротопии тревожат, видимо, потому, что незаметно они подрывают язык; потому что они мешают называть это и то; потому что они “разбивают” нарицательные имена или создают путаницу между ними; потому что они заранее разрушают “синтаксис”, и не только тот, который строит предложения, но и тот, менее явный, который “сцепляет” слова и вещи (по смежности или противостоянию друг другу)» [Фуко

1994, 30–31].

Следовательно, гетеротопия – это не просто особенное место (дурное, таинственное, волшебное и т.д.), но лишь такое, которое маркирует отмену понимания. Заметим, что более широкое понимание термина (в паре центр-обыденность и гетеротопия-периферия) этой смысловой нагрузки не несет.

Итак, утопия (понятая в духе Фуко, а не как отдельный литературный жанр) – это осуществление мечты, создание пространства с универсальными законами, гетеротопия – разрыв, отмена (а не просто смена) идентичности. Отступая от разговора о гуманитаристике в целом, предположим, что в литературном произведении гетеротопия – это одновременно атака персонажа в рамках сюжета и читателя в рамках его восприятия мира со стороны угрожающего топоса, нечто, заставляющее усомниться в собственном рассудке, вызов ощущению «нормальности», но без возможности уклониться в постмодернистскую игру абсурда.

Вероятно, использование так уточненного концепта было бы полезно в исследовании текста, изначально включающего в качестве сюжетообразующего элемента эти тревожащие разрывы. Рассмотрим роман восьмикратного лауреата Locus award, лауреата Hugo-2010 China Mieville «The city & the city» (Ч. Мьевиль, «Город и город»). Роман включает три части, описывающие три гетеротопии (разумеется, они становятся таковыми лишь потому, что фокальный персонаж последовательно попадает в каждую из них и оттуда ведет свое повествование, заставляя читателя чувствовать напряжение, разрыв той логики бытия, к которой он успел привыкнуть). И там, внутри, что-то происходит: герои осуществляют то, что М. Серто называл «пешеходно-речевыми актами» [Серто 2008, 28], речь спаяна с действием, то есть дискурс непосредственно создается практиками. Можно сказать, в этом смысле «Город и город» – идеально фукианский роман.

Его действие происходит на уникальной территории Уль-Комы и Бещеля, Города и Города, которые делят одну и ту же физическую реальность, не-видя друг друга. На картах, необходимых для проживания в этих урбисах, те зоны, которые можно и нельзя видеть, обозначены штриховкой. Случаются протуберанцы из другого города: «когда уль-комская собака подбегает и обнюхивает бещельского прохожего; когда окно, разбитое в Уль-Коме, оставляет стекла на пути бещельских пешеходов» [Мьевиль 2013, 100] и так далее; в подобном случае гражданам предписано «стойческое не-видение» [Мьевиль 2013, 100]. Этому помогают внешние атрибуты и воспитание: «Первые годы бещельского (и предположительно уль-комского) ребенка проходят в интенсивном изучении ролей. Мы очень быстро усваиваем стили одежды, допустимые цвета, манеры ходить и держаться. Еще до достижения нами восьми или около того лет можно быть уверенным, что большинство не станет совершать брешей ни по ошибке, ни преднамеренно» [Мьевиль 2013, 101]. То есть взрослый человек в обоих городах игнорирует «гросстоичную» [Мьевиль 2013, 102] близость объектов, выхватывая взглядом из пространства лишь то, что архитектур-

но, декоративно, поведенчески, аудиально соответствует «своему» городу.

Помимо Городов есть Брешь, наблюдающая за ними и выработавшая третий стиль поведения (стерильный, властный, совмещающий консервативные черты секты и широкую автономию своих агентов). Все оттенки обозначения правонарушений, от – фактически – объявления военного положения («боевая Брешь» [Мьевиль 2013, 382]) до сниженного, бытового, саркастического осуждения («путаетесь со странниками и брешедями» [Мьевиль 2013, 278]) описываются с особенной тщательностью. В городах продумана система исключенности: иностранцев-гостей вынуждают либо копировать стилистику одного из городов, либо изгоняют, а для местных жителей кара особенно ужасна, потому что они просто пропадают, и о них никто никогда ничего более не слышит. «Брешь» – и представление, и констатация состава преступления [Мьевиль 2013, 334]. Как потом выясняет главный герой, это не случайность: в Брешши служат те, кто изначально ее совершил.

Ученые затрудняются уверенно сказать, почему сложилась такая уникальная ситуация разделения единого географического пространства: «летописи с обеих сторон стерлись, исчезли на целое столетие», так что даже неясно, «было ли это расколом или объединением» [Мьевиль 2013, 78]. Языки двух городов некоторые радикалы считают одним [Мьевиль 2013, 55].

Наличие общих исторических артефактов и герметичность городов делает привлекательной контрабанду. Среди желающих нажиться на перепродаже таинственных вещей, найденных археологами в слое до кливажа (раскола), оказывается скандальный профессор Боуден. Свою научную репутацию он подмочил, превратив одну городскую легенду в научную гипотезу. Он взялся доказывать, что между двумя известными существует тайный город – Оркини: он «в диссенсусах, спорных зонах, местах, которые в Бещеле считают принадлежащими Уль-Коме, а в Уль-Коме – Бещелю» [Мьевиль 2013, 78]. Гипотеза была разгромлена научным сообществом, хотя среди неспециалистов его книга пользовалась популярностью. Спустя много лет Боуден модернизирует свою псевдонаучную книгу и рассказывает американской аспирантке-археологу про Оркини, обманом заставляя ее воровать артефакты с места раскопок. Аспирантка оказывается слишком умной, она работает с письменными источниками и разоблачает выдумку, правда, не понимая, кто ее подлинный автор. Боуден, для которого Оркини является не только способом наживы, но и любимым детищем, убивает ее в Уль-Коме и выбрасывает труп в Бещеле.

Расследование достаточно традиционно подчиняется законам жанра: инспектор Борлу отдает дань формальностям, культурным и служебным, но в то же время его приоритет – добиться справедливости. В какой-то момент, узнав жертву лучше, он понимает, что расследование стало для него делом чести; Тьядор Борлу действует как рыцарь мертвой дамы. Наконец, именно он доводит расследование до конца и платится за это изъятием из Бещеля.

В беседе с читателями Чайна Мьевиль говорит о фабуле романа: «Я думаю о Бещели и Уль-Коме как о различных слоях затененной совокупности. На социальном / политическом / правовом и т.д. уровне организующий принцип был связан не столько с играми, сколько с природой табу – чрезвычайно мощных, часто чрезвычайно произвольных и (что имеет решающее значение) регулярно спокойно нарушаемых без подрыва факта табу как таковых. Этот последний элемент, по-моему, иногда недооценивается при обсуждении культурных норм, которые как утверждаются, так и нарушаются. Оба эти элемента фундаментальны» [Мьевиль 2013, 435–436]. И еще более прямо: фантастическое сосуществование городов суть «только необычно экстраполированная версия таких вещей, что происходят все время, на всех уровнях. Такова была идея» [Мьевиль 2013, 442]. Иными словами, автор осуществил высказывание о нашей реальности, о существовании культуры, которая постоянно «вибрирует» от посягновений на установленные ею границы.

Однако нам кажется, что некоторые смыслы, вполне осознанно вложенные Ч. Мьевилем в текст, ускользают, если сосредоточиваться на таком «генеральном замысле». Подобно скрытым друг в друге городам, под рассуждением о культуре (и может быть, о хрупкой сути толерантности, и может быть, о ненадежности всех культурных кодов) просматривается еще один пласт. В романе используется прием опровергающегося откровения, и Мьевиль соглашается, что из-за этого его произведение можно считать «антифэнтези» [Мьевиль 2013, 440]. Возможно, и в рефлексии автора над романом «вшит» намек на опровержение предьявленного публике замысла. «Город и город» явно больше, чем высказывание о культуре, которая сохраняет жизнеспособность и устойчивость, невзирая на нарушение табу.

На это предположение наводит сразу несколько деталей. Во-первых, Мьевиль скрупулезно демонстрирует читателю целую языковую игру (согласно Витгенштейну, это правила использования слов в языке [Витгенштейн 1994, 83]), описывающую / создающую реальность Городов. Ему удается передать не свойственные нашей реальности обороты обыденной речи героев как типичное, рутинное, вызывающее стандартные реакции и ожидаемые шутки. Это не просто незнакомые нам табу, введенные в привычную ткань бытия. «Представить же себе какой-нибудь язык – значит представить некоторую форму жизни» [Витгенштейн 1994, 86]. Такой литературный прием кажется несколько избыточным для иллюстрации предьявленного выше тезиса о регулярном нарушении табу. Два Города, Брешь – третья локация, Оркини – четвертая, хотя кое-кто из героев считает Оркини самоназванием Брешши [Мьевиль 2013, 299]; автору для чего-то нужен многоплановый конфликт сил, которые друг о друге к тому же мало знают, почти не контактируют, не разговаривают и не видят друг друга.

Во-вторых, крайне интересно смотрятся кульминационные моменты расследования убийства. Первый эпизод выглядит так: «...пули пролетали непосредственно через контрольно-пропускной пункт в Связующем зале, через точку соприкосновения двух городов. Отвратительное, сложное,

порочное убийство, но при той усердной заботливости, что предпринял убийца, – расположившись именно там, в той точке, он мог открыто смотреть через последние метры Бещеля над физической границей прямо в Уль-Кому, мог целиться именно через это связующее звено между городами, – это убийство было совершено не с чем иным, как с избыточной заботой о границах городов, мембране между Уль-Комой и Бещелем» [Мьевиль 2013, 330]. Борлу тоже старается заботиться об этих границах, начиная преследование, но в момент его совершения он находится как гость в Уль-Коме. Киллер благополучно, соблюдая правила игры, отрывается от погони: «Он посмотрел на меня, стоящего на пороге той территории, что целиком находилась за границей, и выдал крошечную торжествующую улыбку. Он шагнул в пространство, куда не мог ступить никто из Уль-Комы. Я поднял пистолет и выстрелил в него» [Мьевиль 2013, 334].

Казалось бы, это стандартный прием полицейского романа: коп нарушает закон ради высшей справедливости, невзирая на неотвратимость кары. Или, чисто по-человечески, не может справиться с эмоциями (киллер застрелил свидетеля, которого Тьядор эвакуировал через Связующий зал). Однако здесь есть очень важная деталь, обусловленная смыслом «штриховки»: киллер уверен, что Борлу может лишь арестовать его, пока они идут по заштрихованной зоне. Он бросил оружие, положился на свою скорость и успел добежать до границы. А инспектор помнит, что пуля летит в физическом пространстве, невзирая на конвенции людей. Он почему-то постоянно это помнит. Возможно, потому, что в детстве оказался свидетелем ДТП и невольного протуба [Мьевиль 2013, 101].

Второй эпизод не менее драматичен и интересен. Ни один серьезный исследователь не поддержал гипотезу Боудена об Оркини, однако это не помешало самому Боудену воспользоваться своей разработкой, когда он вынужден был бежать из Уль-Комы. В юности это была лишь бравада: «Дэвид сказал, что собирается войти в него [Оркини] и исчезнуть» [Мьевиль 2013, 134]. Но в экстремальный момент он осуществляет свой замысел – исчезает из зоны видимости. Будучи археологом, Боуден полностью выдумывает еще одну гетеротопию и начинает играть по ее правилам: «Эта походка. Странная, невозможная. Не поддающаяся точному описанию, она для каждого, кто привык к физическим наречиям Бещеля и Уль-Комы, была неуправляемой, нарочитой, лишенной корней и страны. Я видел его со спины. Он не брел, но вышагивал в патологическом нейтралитете от центров городов, направляясь в конечном счете к границам и горам, к выходу в другие страны континента» [Мьевиль 2013, 410]. Борлу в состоянии оценить мастерство своего антагониста: «Каким же опытным надо быть горожанином, каким непревзойденным урбанистическим жителем и наблюдателем, чтобы связать между собой миллионы неприметных манер, что образуют городскую специфику, и отказаться от обеих совокупностей поведения» [Мьевиль 2013, 412]. Будучи временным агентом Брешши, Борлу разоблачает профессора Боудена, демонстрирует ему полное понимание его мотивов и предлагает сдаться. Финал сцены замыкает

смысловой круг: «Когда я вел с собой шаркающего ногами Боудена, мне пришло в голову, что брешь, которой я уполномочен заниматься, которую я все еще расследовал и свидетелем которой выступал он, Боуден, по-прежнему была моей собственной» [Мьевиль 2013, 422].

Из морализирующей позиции можно сказать, что в первом эпизоде герой свел противостояние к ничьей, потому что не заботился о своей жизни: самоотверженно выполнял долг. Или же – что Борлу стал копом-беспредельщиком, отомстившим за убийство. Однако гораздо сильнее раздвигает горизонт понимание именно взгляд на гетеротопии, предложенный Фуко. Волевым актом инспектор превращает гетеротопию в утопию с одинаковыми для всех физическими (и нравственными) законами. Нельзя сказать, что мы видим поединок двух видов насилия: хитроумные действия киллера и более варварские манипуляции полицейского. Нет, они оба пользуются огнестрельным оружием и стреляют в жертву с длинной дистанции, оба одинаково профессионально совершают убийство. Сражается не огнестрельное оружие против дубины; также это не психологическое противостояние (внутренние переживания описываются скудно, фактически, нет никакого триггера для действий, кроме «крошечной улыбки» наемного убийцы). Но мы видим, что один из противников прекрасно знает правила игры и не может помыслить ничего сверх них (они для него – подлинная онтология), а другой знает и может вообразить иное.

То же самое происходит во втором эпизоде. Действие развивается по нарастающей: уже никто из центральных действующих лиц не соблюдает правил Бещеля и Уль-Комы. И Борлу, и Боуден ушли из Городов, один стоит в Бреши, другой как бы облекся в новую гетеротопию, но это внешне-определенный топос, поскольку друг друга они видят. Можно сказать, они оба разделяют утопию инспектора, и это исключительно акт их воли, который начинается с оклика. В физическом пространстве преступник наводит оружие на полицейского и может безнаказанно убить его, так как оба Города не видят происходящее, а Брешь обескровлена, у нее нет на настоящий момент наблюдателей. В смысловом пространстве утопии полицейский хочет поймать преступника, а преступник жаждет сдать: это «отвратительный сломленный человек» [Мьевиль 2013, 421], которому нужно понимание и принятие. То, что происходит между двумя людьми, создает новый топос. В него не может войти ни один из напарников Борлу из Бещеля и Уль-Комы, хотя Grosstopично они находятся рядом, по обе стороны от зоны переговоров [Мьевиль 2013, 410–411].

Здесь можно усмотреть переключку с идеями социологов конца XX в. Рассуждая в логике Фуко о трех типах власти, М. Серто пишет: «Язык власти «урбанизируется» – зато город перестает быть объектом регулярных операций; он отдан противоречивым силам, играющим в свои игры вне досягаемости паноптического контроля. Город становится любимой темой популярных политиков, но более не является пространством реализации просчитанных и контролируемых операций. Под покровом идеологизирующих город дискурсов множатся иные силы – они хитрят, ускользают,

вступают в союзы; их трудно идентифицировать, понять, ухватить – поэтому они не поддаются управлению... Возможен иной путь: обратиться к практикам «микробного» уровня, пережившим ослабевшую урбанистическую власть...» [Серто 2008, 4].

Микроб, монада, один человек, обладающий знанием и достаточным воображением, способен превратить разрыв, окраину и центр в сплошное поле, в какое-то другое пространство. Любопытно, что в романе Ч. Мьевеля Борлу делает это еще раз: он добивается от Бреши до полного своего устранения из Бещеля поблажки, которой никогда не делалось раньше: «Я написал письма своим бывшим возлюбленным» [Мьевиль 2013, 429], а также простился с обоими напарниками из разных Городов [Мьевиль 2013, 430]. Письмо подразумевает место отправления (хотя на нем и не стоял адрес); Борлу снова создает нечто сплошное, утопическое – не катастрофический канал связи с Брешью, пусть и на один только раз.

При сравнении функционирования гетеротопий и утопий ни в коем случае нельзя упускать из виду именно индивидуальность, единичность актов преодоления разрыва. Роман пронизан драматическими ситуациями (как в воспоминаниях героя, так и непосредственно в финальных сценах второй части), когда насильственная универсализация миров ведет к жертвам. Гетеротопия необходима для культуры, вызываемая ею тревога нужна для ощущения чуждости, это тот ток, который течет по проводам, охраняющим границы иного способа бытия. Можно не видеть иной образ жизни (фактически, это примитивная защита отрицания, в романе получившая развернутое овеществление в виде регламентирующих жизнь практик). Можно бороться с ним, совершая преступные бреши. Но Мьевиль прав: такое нарушение лишь стимулирует, «штриховка восстанавливается быстро» [Мьевиль 2013, 404]. М. Серто считал, что пешеход лишен места по причине самого факта движения [Серто 2008, 9]; Мьевиль показывает, что «в глазах тех, кто приспособлен к городскому семиозису», горожанин никогда не свободен от места, то есть своего города [Мьевиль 2013, 386].

Главный вызов, который посылает герою (и возможно, читателю) «штриховка», заключается в том, что в определенный момент человеку как экзистенции бывает необходима утопия. Личная, требующая инвестиции интеллектуальных и душевных сил, практически осуществленная, что отчасти отменяет ее недосыгаемость. Как мы видим на примере «Города и города», небольшой смысловой сдвиг в трактовке чуждого, девиантного, влечет переосмысление обыденного, а затем и фигуры главного героя почти в ренессансном ключе: человек снова является творцом, безусловным субъектом своих действий и, несмотря на трагичность собственной судьбы, бесспорным победителем в схватке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. М.: Гнозис, 1994. С. 75–320.

2. Де Серто М. По городу пешком // Социологическое обозрение Т. 7. № 2. 2008. С. 24–38.

3. Мьевиль Ч. Город и город. М.: Эксмо, 2013.

4. Новая повесть о двух городах. Беседа Ч. Мьевиль с участниками читательского круга на сайте RandomHouseReadersCircle.com // Мьевиль Ч. Город и город. М.: Эксмо, 2013. С. 432–444.

5. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994.

6. Шестакова Э.Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 58–72.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. De Certeau M. Po gorodu peshkom [Walking around the City]. *Sotsiologicheskoye obozreniye*, 2008, vol. 7, no. 2, pp. 24–38. (In Russian).

2. Shestakova E.G. Geterotopiya – rabocheye ponyatiye sovremennoy humanitaristiki: literaturovedcheskiy aspekt [Heterotopia – a Working Concept of Modern Humanitarianism: a Literary Aspect]. *Kritika i semiotika*, 2014, no. 1, pp. 58–72. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Wittgenstein L. *Filosofskiye issledovaniya* [Philosophical Studies]. Wittgenstein L. *Filosofskiye raboty* [Philosophical Works]. Vol. I. Moscow, Gnozis Publ., 1994, pp. 75–320. (In Russian).

(Monographs)

4. Foucault M. *Slova i veshchi: Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Words and Things: The Archaeology of the Humanities]. St. Petersburg, A-cad Publ., 1994. (Translated from French into Russian).

Павловская Ольга Виленовна, Тюменский государственный университет.

Кандидат философских наук, доцент кафедры философии Социально-гуманитарного института. Научные интересы: общественные идеалы, современная культура, философский анализ театра, фантастическая литература как коллективная групповая фантазия и проект будущего, современный психоанализ.

E-mail: o.v.pavlovskaya@utmn.ru

ORCID: 0000-0001-8513-2114

Olga V. Pavlovskaya, Tyumen State University.

Candidate of Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy of the Social and humanitarian Institute. Research interests: social ideals, modern culture, philosophical analysis of theater, fantastic literature as a collective group fantasy and project of the future, modern psychoanalysis.

E-mail: o.v.pavlovskaya@utmn.ru

ORCID: 0000-0001-8513-2114

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00034

Ж.В. Бурцева (Якутск)

ФОРМИРОВАНИЕ ЛОКАЛЬНОГО СЕВЕРНОГО ТЕКСТА В ЛИТЕРАТУРЕ ЯКУТИИ: СТРУКТУРА И КУЛЬТУРНЫЙ КОД

Аннотация. Данная статья предлагает для введения в научный оборот понятие «Северный текст литературы Якутии» в дополнение существующей классификации локальных текстов. На основе понимания культуры или местности как текста, процесса непрерывного взаимодействия творческого воображения и природного ландшафта характеризуются типологические признаки, выявляются составляющие и доказываются критерии выделения локального Северного текста, семантическим ядром которого является литература малочисленных народов Севера Якутии (юкагирская, эвенская, эвенкийская, долганская), а также та часть произведений якутских и иных авторов, в которых отражена ценностная сущность образа Севера как географического места. Подчеркивается уникальность данного текста, поскольку он формируется вокруг реального локуса и самодостаточного культурного мифа о Крайнем Севере в различных контекстах, который рассматривается нами как интерпретирующий культурный код, ядро сверхтекста и внехудожественная реальность Северного текста. Предлагается алгоритм анализа данного локального текста с учетом его геокультурной специфики. Выявляется и описывается система внутри- и внетекстовых связей данного локального текста как сверхтекста, общие признаки, определяющие единство смысла и средств его выражения (семантические и семиотические константы, основные знаки-символы и локальные мифы территории, вычленяется литературный миф о северных кочевниках, лежащий в основе этноцентрической модели мира, ключевые мотивы и образы, особенности макро- и микроэтики повествовательных и пространственных структур, особенности выражения авторского «я»); дается общее представление о концептосфере Северного текста как знаковой системе и приводятся выводы о концептуальной картине мира на тематическом, сюжетно-композиционном, мотивно-образном уровнях текста как совокупности пространственных и ментальных представлений о Крайнем Севере.

Ключевые слова: локальный текст; Северный текст литературы Якутии; литература малочисленных народов Севера Якутии; Крайний Север; структура; культурный код.

Zh.V. Burtseva (Yakutsk)

The Formation of the Local Northern Text in the Literature of Yakutia: Its Structure and Cultural Code

Abstract. This article proposes to introduce the concept of “Northern text of the literature of Yakutia” into scientific circulation in addition to the existing classification of local texts. Based on the understanding of culture or locality as a text, the process of

continuous interaction of creative imagination and the natural landscape, typological features are characterized, the components are identified and the criteria for highlighting the local Northern text are identified, the semantic core of which being the literature of the indigenous peoples of the North of Yakutia (Yukagir, Even, Evenki, Dolgan), as well as that part of the works of Yakut and other authors, which reflects the value essence of the image of the North as a geographical place. The uniqueness of this text is emphasized, since it is formed around a real locus and a self-sufficient cultural myth of the Far North in various contexts, which we consider as an interpreting cultural code, the core of overtext and the non-artistic reality of the Northern text. The author suggests an algorithm for analyzing this local text by taking into account its geocultural specificity. The system of intra-and extra-textual links of this local text as a overtext is revealed and described, common features that determine the unity of meaning and means of its expression (semantic and semiotic invariants, basic symbol signs and local myths of the territory, the literary myth of the northern nomads that underlies ethnocentric models of the world, key motifs and images, features of macro- and micro-poetics of narrative and spatial structures, features of the expression of the author's "I"); the general picture is given about the conceptual sphere of the Northern text as a sign system and conclusions are drawn about the conceptual picture of the world at the thematic, plot-compositional, motif-shaped levels of the text as a combination of spatial and mental representations of the Far North.

Key words: local text; Northern text of the literature of Yakutia; literature of indigenous peoples of the North of Yakutia; the Far North; structure; cultural code.

Актуальность исследования характеризуется новым подходом к изучению литературы Якутии как локального текста со своими культурными кодами, знаками-символами, образами, архетипами, мотивами, что, по нашему мнению, наиболее объемно и системно показывает уникальность «северности» культурного и природного ландшафтов региона. Республика Саха (Якутия) относится к геостратегическим территориям Дальнего Востока и Арктической зоны Российской Федерации, последняя из которых занимает более 50% территории республики и представлена 13 муниципальными районами. Как известно, весь регион Якутии находится в зоне вечной мерзлоты, отрицательных среднегодовых температур, где зимнее время года является преобладающим. Более того, из 34 муниципальных районов выделяются национальные, такие как Анабарский долгано-эвенкийский, Жиганский эвенкийский, Оленёкский эвенкийский и Эвено-Бытантайский.

На основе территориальной и этнокультурной специфики литературы малочисленных народов Севера Якутии (юкагирской, эвенской, эвенкийской, долганской), наиболее ярко отражающей картину мира северного человека, а именно на материале самых характерных произведений – 12 крупных романов, 14 повестей, более 20 сборников рассказов и стихов, 2 путевых очерков (роман «Жизнь Имтеургина младшего» (1935) Тэки Одулока; романы «Ханидо и Халерха» (1969), «Новые люди» (1975) С.Н. Курилова; романы «Берег судьбы» (1988), «Золотой олень» (1990), «Коче-

вые длиною в жизнь» (2000), «Снежные утесы» (2008), «Оленные люди» (2013), «Под сенью Полярной звезды» (2014), «Жизнь моя, я бы снова выбрал тебя!» (2015), «Голоц Тонмэй» (2019) А. Кривошапкина; роман «Дух земли» (1987) П. Ламутского; повести «Олени моего детства» (1985), «Уй-амкане идут на Север» (1986), «Белая дорога» (1986), «Мир эвена» (2000), «Священный олень» (2008) А. Кривошапкина; повести «Человек – земли соринка» (1988), повесть-сказка «Умусликэн и его друзья» (1988), «Когда в причудливый узор сплетаются слова» (1989), «Имеющая свое имя Желтула-река» (1989), «Рэкет по-тунгусски» (1990), «Маленькая Америка» (1991), «Мой папа – Санта Клаус» (2010) Г. Кэптукэ; повесть «Мое детство» (1982) Н. Тарабукина; сборники рассказов «Увидимся в тундре» (1961), «Ангелы снежных гор» (2010) А. Кривошапкина; сборники рассказов «Булчут» (1991), «Бултамни» (1993) Н. Калитина; сборники стихов и поэм «Юкагирские костры» (1965), «Пока дремлют олени» (1973), «Растопленные снега» (1975), «Милая Лабунмэдэну» (1992), «Весть из тундры» (2006), «Монолог аборигена Арктики» (2011) Г.Н. Курилова –Улуро Адо; сборники стихов «Земля предков» (1995), «Песни Севера» (1995), «Я – Севера сын» (2016) А. Кривошапкина; сборники стихов «Таежные метки» (1978), «Слушай, моя тайга» (1982), «Сны в инее» (1985) Н. Калитина; антология долганской поэзии «Душой и сердцем родной Анабар» (2020); путевые очерки «На Крайнем Севере» (1933) Т. Одулока, «Хай!» (1997) Н. Курилова), отчетливо прослеживается объединяющий текстообразующий образ Крайнего Севера (Арктики), служащий семантическим ядром данных текстов и формирующий в культурогенное мифопоэтическое понятие.

Критериями формирования Северного текста литературы Якутии как особой знаково-символической структуры мы обозначаем следующие факторы: 1) наличие круга текстов в объеме культуры как целого, семантически и функционально связанных с Крайним Севером (Арктикой), отражающих и создающих свою семиотическую систему, а также этноцентрическую картину мира коренных малочисленных народов Севера Якутии, исторически сложившуюся под влиянием экстремальных природно-климатических условий; 2) неповторимость географических природных параметров Крайнего Севера Якутии, формирования и развития ментальных, пространственных представлений о нем в диахронии и синхронии; как следствие – их переход в метафизические и онтологические категории; 3) общность культурного интерпретирующего кода в структуре художественных текстов северной литературы Якутии, выраженного в наборе образов, связанных с каким-либо комплексом стереотипов в сознании, проявившегося в особенностях поэтики и проблематики; 4) исторические этапы и законы формирования своеобразного художественного языка, описывающего культуру и жизнь коренных малочисленных народов Севера Якутии с разных сторон; осмысление собственной этнической истории и традиционной культуры; 5) транслирование освоения территории Крайнего Севера в различных контекстах и временных срезах, а также процесса

образования знаковой выраженности пространства Крайнего Севера, его изменения, эволюции и развития во времени.

Все названные признаки позволяют утверждать наличие высокого текстового статуса литературы малочисленных народов Севера Якутии как культурно-системного единства автономных текстов, наиболее ярко отражающих Север как образно-географический феномен и его воздействие на менталитет и образ жизни северного человека.

Блестящие идеи рассмотрения городских текстов как синтетических текстов-конструктов восходят к локально-историческому методу Н.П. Анциферова, текстуальной революции тартуско-московской семиотической школы В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, как следствие – рождение целого направления поиска новых локальных текстов в трудах В.В. Абашева, А.П. Люсого, Н.Е. Меднис, А.Г. Лошакова, Е.Ш. Галимовой и других. Согласно исследованиям, локальный текст формируется как вокруг крупных и провинциальных городов, так и вокруг регионов, а также транскультурных локусов, он может рассматриваться как текст культуры и текст литературы, причем «роль художественной литературы в осмыслении локального текста основополагающая, поскольку только в художественной литературе локальные тексты достигают той высокой степени осмысленности и завершенности, которая вводит их в культуру» [Абрамовская 2010, 220]. Понятие «локального текста» прежде всего связывается с конкретным пространством, имеющим географические координаты в реальности, и наша цель заключается в выявлении уникального культурного кода и идентификации его места в литературном творчестве.

В.Н. Топоров обосновывает, что только «через мир вещей и через человека пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных целому смыслов» [Топоров 1983, 242]. По Ю.М. Лотману, культура в целом представляет собой «сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию “текстов в текстах” и образующий сложные переплетения текстов» [Лотман 2001, 72]. А.П. Люсый подтверждает, что «культура в пространстве и времени мыслит “текстами”»: сгустками «образов, мотивов, идеологических установок» [Люсый 2013, 12]. В результате «символическая структура места сливается с природной до неразличности, выступая как некая изначальная данность» [Абашев 2000, 25]. Культурный ландшафт осмысливается как знаковая система, когда «место» воздействует на его обитателя преимущественно благодаря знакам-символам этой территории. Репрезентативность территории в региональной литературе появляется не потому, что существует привязанность к ней, а потому, что есть «глубинная связь географического образа с мироощущением человека, его психологическими, мировоззренческими, поведенческими реакциями» [Абдуллина 2016, 5].

В.И. Тюпа, описавший локальные образы «сибирского ландшафта» и охарактеризовавший комплекс сибирских мифологем в русской литературе, доказывает, что «к XIX столетию Сибирь была не только освоена Российской империей геополитически, но и усвоена русской культурой в

качестве некоторого концепта», более того, сложилась в целый «хронотопический образ некоторого способа присутствия человека в мире» [Тюпа 2002, 27]. Страницы истории освоения Арктической Якутии также уходят в глубь веков, природный ландшафт постепенно превращался в культурный в глазах первопроходцев, русских и западных путешественников, писателей и ученых, ссыльных и местных жителей. Понятие «Крайний Север» – это картина мира, целое мироощущение, и, вслед за В.И. Тюпой, его можно рассматривать как «базовую или коренную мифологему», распознавая «единую мифотектонику всего палимпсестного ряда произведений независимо от индивидуальных писательских сознаний» [Тюпа 2011, 122].

В целом проблемы изучения сложных структур «сибирского» и «северного» текстов в составе русской литературы представляют собой одну из самых увлекательных областей современной гуманитарной науки. По словам Е.Ш. Галимовой, восприятие Русского Севера как мифопоэтического пространства раскрывает в «запечатленном» виде загадку русской жизни, русской истории, русской культуры, русской духовности, самой души Руси, а также тайну русского поэтического слова» [Галимова 2017, 9]. Таким образом, исследование взаимодействия окружающего мира и человека в художественном тексте приводит нас к осмыслению пространства как такового в качестве универсальной текстовой категории.

Для системного представления мы реконструировали составляющие данного локального текста и выявили общие признаки, проявляющиеся в единой модели мира и мифотектонике, то есть культурном коде, присутствующем в сознании большинства носителей культуры и в определенной степени проявляющемся в текстах, несмотря на то что они созданы различными авторами. Общность интерпретирующего кода, связывающего Северный текст литературы Якутии, мы усматриваем в реализации уникального *локального мифа о Крайнем Севере* в разнообразии и многообразии индивидуально-авторских представлений, который проявляется в следующих основных направлениях.

1. *Персонафикация образа Арктики (Крайнего Севера) как семантическая доминанта.*

Природный топос является определяющим в художественной картине мира авторов-северян, так как в самих образах и формах природного мира воплощается авторское мировосприятие, его натурфилософия. Центральный образ Севера понимается не просто как художественный образ, но в большей степени как картина мира, система символов и материальных, духовных и эстетических ценностей. В этом выражается особый способ мифологического антропоморфного постижения живого природного мира, который тождественен самому процессу мифотворчества.

Эмоциональное и интеллектуальное наполнение образа Севера как «земли предков и сородичей», от которой полностью зависит сын Арктики, превращает Север в онтологический эстетический образ, наделенный новыми художественно-эстетическими и когнитивными функциями. В литературах народов Севера выявляется парадоксальная поэтика, в которой

смещаются ценностные понятия периферии и центра, и универсальной космологической моделью становится: «Край земли», «край света», «глубокая окраина Земли», «северная кромка Земли», «дальняя Арктика», «дальний край», «оленная земля», «дикий таежный край», «кромка замерзшего моря», «полюс холода», «студеная даль» = Центр мироздания и Центр Вселенной, основа пространственных координат художественного мира и культурной памяти северных авторов. Через данную пространственную систему происходит познание героями мира и самопознание: «*Северянин издревле привычен / почитать свой край за самый лучший, / Север – это тот же северянин*» [Кривошапкина 2016, 95], «*И если нашим Севером проверен, / он не согнется у любой черты*» [Кривошапкина 2016, 30], «*Здесь хилый никогда не выживет, / а малодушный с Севера сбежит*», «*Все берут у Севера начало, словно дети у отца*» [Кривошапкина 2016, 47].

В текстах часто можно встретить олицетворения-обращения к природным образам как символам места, которые имеют архетипическое значение, отсылку к мифологическим сюжетам и легендам старинных северных народов. Северная земля представляется не просто описанием ее уникальной природы, а как действующий персонаж, мыслящее живое существо: «*Земля все слышит. Деревья, тальники, камни, реки, леса и горы – дети земли*» [Кривошапкина 2013, 53].

Так, мотив спасительной горы наглядно прослеживается на примере стихотворения А. Кривошапкина «Раздумья у Джугджуре» (в переводе с эвенского – «высокая безлесная гора»), лирический герой обращается к спасительной горе, которая, по эвенским сказаниям, обледелела и тем самым преградила путь воинственным конно-оленным людям, которые грабили эвенов. Герой обращается к ветрам легендарной горы, взывая о том, что земля предков стала страдающей, а эвенский род – исчезающим: «*И хлынуло племя иное / На блеск золотого тельца. / Забыли леса о покое, / Забилось зверье от свинца... / Седая тайга застонала / От ран, нанесенных плеча. / И нету теперь на Джугджуре / Эвенков, тянувших свой след*» [Кривошапкина 2016, 34].

Мотив реки жизни, выражающий глубинные духовные связи человека с родным пространством, ярко раскрывается в творчестве Г.Н. Курилова – Улуро Адо. Персонифицированный образ родной реки в стихотворении «Милая Лабунмэдэну» (юкагирское название реки Большая Чукочья), воспринимается в качестве топоса, формирующего судьбу юкагира и целого народа: «*Без тебя для юкагира / нет, как нет, земли и неба, / нет всего большого мира!*» [Улуро Адо 1992, 7]. Архетипический смысл восприятия реки кроется в сказании о богатыре, великом охотнике, вожаке кочевья Эдилвее, родоначальнике юкагирского рода, который родился и жил на реке Лабунмэдэну.

2. Пространственная структура Северного текста литературы Якутии.

а) реальные географические места и природные ландшафты, основными из которых являются топосы тундры-авлан и вечной тайги как элемен-

тов этнической картины мира. Что такое тундра или тайга для северного кочевника? Существует некая непереваемость данных понятий, в восприятии которых заложена, прежде всего, идея простора и безграничности.

Поэтика простора, выраженная в образах тундры и тайги, рассматривается через такие семантические и эстетические параметры, как восприятие открытого пространства по горизонтали: ширь, даль, безграничность, просторность формы пространства и сопряженное с этим душевное состояние, возможность свободного движения «в любую сторону», кочевье, путь, свобода и воля, родина, дом. Визуальные характеристики простора: «краю нет равнинам», «помчаться тундрой вдогонку», «люди как долины – широки, щедры, открыты», «мои любимые просторы, без них не проживу и дня», «на простор летят мечты», «мир безбрежный», «бескрайние дали», «на просторах студеных», «безбрежное белое море», «на снегу равнинном», «на белую простынь равнин снеговых», «лететь по тундре белой», «тайга без конца, без края», «зеленая даль», «тайга открыта, вход без стука», «даль тайги, что сердцу дорога», «подо мною – долин раздолье, в дымке тающей голубой».

б) специфический хронотоп заключается в восприятии ландшафтных форм пространства в динамике как хронотоп кочевья-аргиш, дороги, пути, путешествия. Отличительная особенность заключается в описании внутреннего пространства Крайнего Севера как с точки зрения автохтонного сознания самого автора – носителя локальных мифов, так и с позиции взгляда первооткрывателя-путешественника, наполненного жаждой познания новых мест, в картографировании тех объектов, которые формируют топологический образ территории. Хронотоп дороги зачастую играет организующую роль, кочевье как модель мира напрямую или подспудно служит и темой, и сюжетом, и композицией, и мотивом и даже целью повествования.

в) образы метафизического пространства как философские категории (топос края земли, полюс холода, вечная мерзлота, студеный берег, арктические широты, непрерывный аргиш, тундровое детство, граница земли, ойкуменное чудо и другие).

г) пространство «кочующего» дома: тордох, илуму, чорама дю. Образ дома отходит от традиционной символики дома как замкнутого локуса, крепости или укрытия. Образы юкагирского «кочующего тордоха», эвенского илуму, эвенкийского чума олицетворяют отчий дом, имеющий подвижные динамические границы, так как внешнее пространство тундры (тайги) и внутреннее пространство дома представляются едиными, неразрывными.

3. Миф о северных кочевниках, лежащий в основе этноцентрической модели мира.

В якутской культуре повседневности Север имеет общее лингвокультурное понятие «хоту», а жители северных территорий обозначаются как «хотуларбыт» (северяне). Если говорить о ландшафтном когнитивном вос-

приятности пространства, то якутам (сахаларга) присуще «аласное» мышление, в котором берет истоки национальное самосознание, потому что в родном аласе якут (саха) строит дом, все дороги начинаются и ведут в это единственное защищенное место на земле. Образ родины («дойду») неразрывно связан с обобщенным пространством аласа, которое включает в себя такие понятия, как «место рождения», «родной улус», «родная природа», «колыбель народа саха», «дом отца», «село», «деревня», «сенокос», «балаган». *«Когда мне говорят: “Россия...” – / Я вспоминаю свой родной алас / И старую ветвистую березу...»* [Ефимов 2009, 287].

Как повествуют якутские легенды, прародители народа саха Омогой и Эллай прибыли в прекрасную долину Туймаада из плодородных цветущих степей, стали родоначальниками большого и богатого скотоводческого народа. Алас как уникальное явление ландшафта Центральной Якутии, возникшие посреди тайги впоследствии таяния ледников и имеющее озеро, якутские скотоводы приспособили для расположения сайылыков – летников – и кыстыков – зимников, а также сенокосных и пастбищных угодий.

Якуты из фольклорного самоназвания именуется как «ураангхай-сахалар» – «жители северных просторов», что восходит к проблеме этногенеза и этнической истории якутов. Также в исторической литературе встречается выражение «якутские конные скотные люди», что существенно и отличает якутскую коневодческую культуру от северной. У северян (хотуларга) совершенно другое представление о пространстве, которое не имеет никаких границ, бескрайнее и беспредельное, в котором дом – это то место, где пасется олень. Аксиологический концепт «оленные люди» выражает зависимость северного человека от «орана» (оленя), их единство в культурной системе «человек – природа». Дорога оленя – это дорога человека-кочевника, так как все жизненное пространство северян организуется в едином ритме с жизнью оленей.

Мы выделяем обобщающий и структурирующий сюжет о северных кочевниках, имеющий свойство авторского мифа, в каждом конкретном случае соотносимый с метафорой самоназвания и саморепрезентации северных народов. В эвенской литературе – это миф о ламутах («спускающихся с гор»), в эвенкийской литературе – миф о тунгусах («идущих поперек хребтов»), в юкагирской литературе – миф об одулах («могучих людях мерзлоты»), в якутской литературе – миф о древних племенах «ураангхай-сахалар» («жителей северных просторов»). Как видно, в каждом из этнонимов заложены пространственные константы и идея пути, что является ключом к пониманию культурного кода северной цивилизации. Сюжет о северных кочевниках не просто передает архетипические образы-символы и является собственно мифом в его фольклорном понимании, но в большей степени художественно моделируется в авторский миф (продукт индивидуального рефлексивного сознания автора и архаического коллективного мифа).

Под «мифом о северных кочевниках» мы понимаем изображение в художественных текстах кочевой культуры «оленных людей», объяснение

бытия кочевника, его культурной идентичности, аутентичных традиций, этнофилософской картины мира, системы взаимоотношений с природой и людьми. Данный миф имеет синтагматический и парадигматический аспекты, другими словами – повествовательный и семантический. Он организуется посредством следующих сюжетно-мотивных элементов:

а) архетипический сюжет кочевья-аргипш, получающий значение поиска смысла жизни. Особенности номадического способа бытия выступают как основания ценностной системы этноса. *«Кочевье вбирает в себя все лучшее из жизни. Оно воспитывает целые поколения северян. Кочевье – это особый мир, по сути неповторимая, а для многих неизвестная цивилизация»* [Кривошапкин 2013, 325].

Слово «жить» в произведениях часто заменяется словами «идти», «шагать», «двигаться», «я прошагал столько-то лет» или «откочевал в верхний мир». Юагиры-одулы, обращаясь к своему роду взывают: «Нявалданне! Племена юкагиров в кочевниках были всегда, мы со старого озера к новому озеру шли» [Улуро Адо 2006, 5]. В долганской культуре рисунок национального танца «хэйро» как мифопоэтический стержень переключается с ритмом кочевья по тундре. Эвенкийские поговорки констатируют: «Эвенк – это человек шагающий, всю землю обойдет в своих странствиях», «Голова должна думать, а ноги ходить» [Кэптукэ 1984, 75]. Так, в творчестве Галины Кэптукэ основной смысл архаического сюжета кочевья прочитывается в философской категории времени в образе «Нити жизни», которая «соединяет все живое на земле незримыми, глубинными, тайными нитями родства» [Кэптукэ 1990, 32]. Мы находим ответ, что не только жизненная необходимость, оленеводческий и охотничий промыслы заставляют северянина совершать путь, но и сама идея движения, передающая единственную форму бытия из поколения в поколение.

Эвены же про себя говорят, что «истинный ламут тот, кто вечно кочует по таежным тропам и снежным перевалам и черпает силы у седых гольцов» [Кривошапкин 2019, 3]. В романе «Кочевье длиною в жизнь» мы видим, что антропоморфное мироотношение у северянина формируется с детства, когда по обычаю маленького мальчика берут с собой в кочевье, и он учится выживать в любых ситуациях. Женщина-кочевница должна научить сына ставить «илуму» посреди льдов и заснеженной тундры. *«А мама принялась ставить палатку. Деревянной лопаткой-эрун выгребла снег. Я топчусь возле нее, хочу помочь»* [Кривошапкин 2000, 9].

б) кочевник как вечно движущийся персонаж, «природный» человек, «сын Арктики». Герой равно как подчинен силам природы, так и способен их покорять и преодолевать. При этом Север выступает как драматическое пространство-антагонист, с которым сталкивается человек, оно всегда противопоставлено цивилизации, кочевье – оседлости, а северяне (орочане) – горожанам.

в) ключевые мотивы (мотив движения как способ бытия; мотив исторический памяти как ощущение присутствия прошлого в настоящем, живое воплощение связи времен и поколений; мотив рубежа, границы и предела

человеческих и сверхчеловеческих возможностей в процессе выживания; мотив борьбы за жизнь).

г) система бинарных оппозиций «свой / чужой», которые структурируют и определяют другие оппозиции: добро и зло, жизнь (кочевье) и смерть (оседлый образ жизни), оленные люди («сородичи», «сыны Севера») и иные племена («хлынувшие алчные племена», «дети порока»), свобода и рабство, природа и цивилизация, миф и реальность.

д) формирование качественно нового типа художественного повествования, пространственно-временного континуума, принципов и способов создания образной системы. Миф о северных кочевниках имеет мифологическую память, иерархическую структуру смыслов (художественные формы, символы, образы, идеи, мотивы, сюжеты, специфика мировосприятия, модели поведения, факты конкретно-исторического содержания) и приобретает новые смысловые слои, выстраиваемые вокруг ядра.

4. **Фольклорный интертекст: авторские жанровые формы.**

Исследование фольклорного интертекста представляет собой отдельную литературоведческую проблему, и на примере литературы народов Севера отчетливо видно, что фольклорные элементы синтезируются в единое художественное целое на речевом, жанровом, сюжетном, мотивном, символическом уровнях текста. Приведем наиболее характерные из них:

а) «улгурная» составляющая у Г. Кэптукэ (одного из самых распространенных жанров эвенкийского фольклора, который обозначается как «рассказ о случае, сохранившемся в памяти живущих», «рассказ, повествующий о реальных событиях, происшедших и в прошлом, и в настоящем») представляет собой особый вид авторской рецепции.

б) сознательное обращение к мифу или древней легенде как сюжетной основе у Т. Одулока, С. Курилова, А. Кривошапкина и многих других. Заглавия и имена героев произведений также определяют выбор сюжетов и мотивов, генетически связанных с фольклором: «Ханидо и Халерха», «Дух земли», «Имеющая свое имя Джелтула-река», «Кочевье длиною в жизнь», «Голец Тонмэй», «Уямканы идут на Север» и другие.

в) обращение авторов к мотивам и сюжетам эпических сказаний, национального фольклора, национальной истории, автобиографическим формам способствует жанровому синкретизму (соединение в художественной структуре документального и фольклорно-мифологического, очеркового и автобиографического, этнографического и эпического), появлению авторских жанровых обозначений «роман-автобиография», «этнографическая повесть», «этнографическая поэма», «эвенкийская повесть-сказка», «документальная повесть о герое-оленеводе»; «роман-эссе», «юкагирское сказание “Идилвей”»; эвенские песни в стихотворной форме – «икэны», «Оран-икэн» (песня оленя), «Окат икэн» (песня реки), «Уямкан икэн» (песня горного барана), «Хиги икэн гоникэн» (песни тайги) и другие.

г) псевдонимы как элементы лингвокультуры представляют собой результат самоименования автора, что вызвано экстралингвистическими факторами, такими как место рождения, родословная, идентификация ав-

тора. Так, псевдоним Гаврила Николаевича Курилова – Улуро Адо – переводится как «сын великого озера Улуро», псевдоним Варламовой Галины Ивановны – Кэптукэ – происходит из названия одного из эвенкийских родов, кочевавших по реке Джелтуле и переводится как «выслеживание зверя», псевдоним Василия Спиридоновича Кейметинова – Баргачан – происходит из названия древнего эвенского рода «Баргуттай», означающего в переводе «отвечать» или «откликаться», творческий псевдоним Николая Ивановича Спиридонова – Тэки Одулока – переводится с юкагирского как «маленький юкагир», псевдоним Марии Прокопьевны Федотовой – Нулгынэт – по-эвенски звучит как «рожденная во время кочевки».

д) отличительной особенностью поэтики авторов-северян является изобилие различных по происхождению топонимов, маркирующих мета-текстуальную составляющую текста. Так, целый пласт метагеографической и мифопоэтической информации связан с легендами аборигенов реки Колыма – «страны ламутов и одулов», а также колымской каторжной неволей 1930-х – начала 1950-х гг., когда холодная северная река стала гиблым местом для заключенных («Освенцимом без печей», «родиной страха»).

5. **Биографический текст и биографический миф.**

Тексты северных авторов чаще всего «историчны и биографичны», в них всегда присутствует дискурсивный исторический и автобиографический контекст, описание насильственных изменений исконной среды обитания и травматического опыта, тяжелейшего быта, холода, голода, болезней, изнурительного труда. Творчество большинства авторов можно рассматривать как единый автобиографический метатекст, причем в произведениях авторская биография часто служит в качестве сюжета. Рассматривая формы выражения авторского «я», можно сказать, что рассказчик в большинстве произведений представлен одновременно как автобиографический герой и лирический герой, субъект лирических переживаний и субъект повествования, когда «Я-повествующий» и «Я-персонаж» сливаются в роль нарратора (мифотворца), выполняющего функцию самопознания и самопрезентации.

6. **Концептосфера Северного текста литературы Якутии.**

Данное явление представляет собой систему, в которой структурообразующим и базовым является концепт «Крайний Север», реконструируемый в знаки-символы данной территории в их обобщенной целостности, включая ландшафтные формы (тундра, тайга, реки, горы, озера, скалы, замерзшее море и др.), природные образы (снег, зима, мороз, холод, пурга, ветер, лед, солнце, полярная белая ночь, звезды, северное сияние, северная весна, северное лето и др.), образы-мифологемы животных (олень, медведь-абага, снежный баран-уямкан, волк), ментальные этнокультурные образы (кочевье как базовая категория национального самосознания, кочевник, охота, охотник, северянин-орочанин, стойбище, сородич, предки, тордох, илуму, иное племя, род, нарты и др.), эмоциональные и философские образы (свобода, простор, путь, движение, память, время, дом, борьба, смерть, боль, голод, красота и др.).

Таким образом, нами предложена модель анализа по направлениям, результаты которой классифицируют «Северный текст Якутии» как типологический вариант локальных текстов: 1) выявление системы внутри- и внетекстовых связей в общем текстовом пространстве, определяющих важные смысловые точки и внешние границы Крайнего Севера Якутии как территории со своей идентичностью и знаковостью; 2) выявление исторических этапов и эволюции формирования «корпуса текстов» о Крайнем Севере Якутии, развитие его вербальных характеристик и образов в историческом и современном сознании, смены моделей освоения, периодизация; 3) анализ форм текстуальной и символической репрезентации освоения Крайнего Севера; 4) рассмотрение общих и индивидуальных особенностей поэтики и проблематики северной литературы Якутии как культурной традиции, в пределах которой осуществляется интерпретация художественных текстов и создается вертикальный контекст, единство смысла (метасмысла) и средств (метасредств) его выражения; 5) объяснение того, каким образом фактор места влияет на творчество авторов и их сознание, благодаря знакам-символам, образам, локальным мифам территории; 6) выявление общности и различия в моделировании мира и мифотектонике, то есть культурном коде, присутствующим в сознании носителей и представителей другой культуры, отобразившихся в текстах; 7) рассмотрение составляющих локального текста, реализующих общие культурные смыслы: концептосфера, ключевые мотивы и образы как сумма основных семантических характеристик, особенности макро- и микро-поэтики повествовательных и поэтических структур, хронотопической модели Крайнего Севера как мифологического пространства и внетекстовой реалии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Издательство Пермского университета, 2000.
2. Абдуллина Л.И. Творческая мастерская: индивидуальный почерк и территориальное самосознание // Геопоэтика писателей Сибири и Алтая: сборник научных статей / отв. ред. А.И. Куляпин. Барнаул: Алтайский государственный педагогический университет, 2016. С. 5–15.
3. Абрамовская И.С. Проблема «локального текста» в русской литературе XIX века (на материале новгородского текста) // Записки Филиала РГГУ в г. Великий Новгород. Выпуск 8. Историко-культурный и экономический потенциал России: наследие и современность: Материалы международной научно-практической конференции. Великий Новгород: типография «Виконт», 2010. С. 218–224.
4. Галимова Е.Ш. Северный текст русской литературы: методология исследования // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: монография / сост., отв. ред. Е.Ш. Галимова, А.Г. Лошаков. Т. 1. Архангельск: Имидж-Пресс, 2017. С. 9–26.
5. Ефимов М. Когда мне говорят: «Россия!» // Из века в век. Поэзия народов

- кириллической азбуки. М.: Пранат, 2009. С. 286–287.
6. Кривошапкин А.В. Голец Тонмэй. М.: Вече, 2019.
 7. Кривошапкин А.В. Оленные люди. Якутск: Бичик, 2013.
 8. Кривошапкин А.В. Кочевье длиною в жизнь. Якутск: Бичик, 2000.
 9. Кривошапкин А.В. Я – Севера сын. М.: У Никитских ворот, 2016.
 10. Курилов Г.Н. – Улуру Адо. Весть из тундры. Якутск: Бичик, 2006.
 11. Курилов Г.Н. – Улуру Адо. Милая Лабунмэдэну. Якутск: Якутское книжное издательство, 1992.
 12. Кэптукэ Г. Когда в причудливый узор сплетаются слова // Полярная звезда. 1984. № 4. С. 74–80.
 13. Кэптукэ Г. Рэкет по-тунгусски // Полярная звезда. 1990. № 3. С. 14–45.
 14. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2001.
 15. Люсьи А.П. Московский текст: Текстологическая концепция русской культуры. М.: Вече; Русский импульс, 2013.
 16. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
 17. Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 27–35.
 18. Тюпа В.И. Мифопоэтика сопряжения художника и жизни // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 122–137.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Tyupa V.I. Mifologema Sibiri: k voprosu o "sibirskom tekste" russkoy literatury [The Mythologeme of Siberia: on the Issue of the "Siberian Text" in Russian Literature]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*, 2002, no. 1, pp. 27–35. (In Russian).
2. Tyupa V.I. Mifopoetika sopryazheniya khudozhnika i zhizni [The Mythopoetics of the Conjugation of the Artist and Life]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2011, no. 3 (18), pp. 122–137. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Abdullina L.I. Tvorcheskaya masterskaya: individual'nyy pocherk i territorial'noye samosoznaniye [A Creative Workshop: An Individual Handwriting and Territorial Identity]. *Kulyapin A.I. (ed.). Geopoetika pisateley Sibiri i Altaya: sbornik nauchnykh statey* [The Geopoetics of Writers of Siberia and Altai: Collection of Scientific Articles]. Barnaul, *Altayskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet Publ.*, 2016, pp. 5–15. (In Russian).
4. Abramovskaya I.S. Problema "lokal'nogo teksta" v russkoy literature XIX veka (na materiale novgorodskogo teksta) [The Problem of "Local Text" in the Russian Literature of the 19th Century (Based on the Novgorod Text)]. *Zapiski Filiala RGGU v g. Velikiy Novgorod. Vypusk 8. Istoriko-kul'turnyy i ekonomicheskiy potentsial Rossii: naslediyе i sovremennost' : Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Notes of the Branch of RSUH in Veliky Novgorod. Issue 8. Historical, Cultural

and Economic Potential of Russia: Heritage and Modernity: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Velikiy Novgorod, tipografiya "Vikont" Publ., 2010, pp. 218–224. (In Russian).

5. Galimova E.Sh. Severnyy tekst russkoy literatury: metodologiya issledovaniya [Northern Text of Russian Literature: Research Methodology]. Galimova E.Sh., Loshakov A.G. (eds., comp.). *Severnyy tekst kak logosnaya forma bytiya Russkogo Severa: monografiya* [The Northern Text as the Logos Form of the Existence of the Russian North]. Vol. 1. Arkhangelsk, Imidzh-Press Publ., 2017, pp. 9–26. (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. 227–284. (In Russian).

(Monographs)

7. Abashev V. *Perm' kak tekst. Perm' v russkoy kul'ture i literature dvadtsatogo veka* [Perm as Text. Perm in the Russian Culture and Literature of the 20th Century]. Perm, Izdatel'stvo Permskogo universiteta Publ., 2000. (In Russian).

8. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskustvo – SPb Publ., 2001. (In Russian).

9. Lyusy A.P. *Moskovskiy tekst: Tekstologicheskaya kontseptsiya russkoy kul'tury* ["Moscow Text": Textual Concept of Russian Culture]. Moscow, Veche; Russkiy impul's Publ., 2013. (In Russian).

Бурцева Жанна Валерьевна, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: локальные тексты, северная литература, русскоязычная литература, теория литературы.

E-mail: gvburtseva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0929-5186

Zhanna V. Burtseva, Institute for Humanities Research of the Problems of the Indigenous Peoples of the North, Siberian Division of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Scientific Researcher. Research interests: local texts, Northern literature, the Russian language literature, literary theory.

E-mail: gvburtseva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0929-5186

Нарратология Narratology Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00035

И.В. Кузнецов (Новосибирск)

АНАРРАТИВНОСТЬ В РУССКОЙ ЭМИГРАНТСКОЙ ПРОЗЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ПРАВИЛА ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

Аннотация. В прозе русской эмиграции первой волны нарративное начало было ослаблено. Это особенно заметно в сопоставлении с литературой метрополии того же периода, уже в 1920-е гг. отчетливо тяготеющей к эпосу. В эмигрантской прозе первых послереволюционных лет доминировала публицистика, а после середины 1920-х гг. ее сменили сочинения мемуарного характера. В плане своей текстовой организации эта проза была неоднородной. В ней можно выделить две составляющие: «воспоминания», нарративные по преимуществу, и «размышления», в основе которых находится текст-ментатив с его референцией не к хронологу, а к мышлению. На практике эти текстовые формы зачастую сосуществовали в составе одного произведения. И все же интенсивность использования ментатива, с его специфическими стратегиями текстообразования, в целом характерна для эмигрантской прозы первой волны. Он является организующим началом в «Комментариях» Г. Адамовича, в воспоминаниях о Брюсове М. Цветаевой, активно используется в сочинениях других писателей-эмигрантов. Обращение к тексту-ментативу было проявлением закономерности развития русской литературы на этапе сближения художественного и внехудожественного слова, приходящемся на вторую половину XIX и XX вв. Текстовая форма ментатива передает движение мысли как таковое, и это свойство сделало ее неуместной в авторитарной культуре советского государства. Типологически подобные эмигрантским сочинения, как «Охранная грамота» Б. Пастернака, столкнулись с давлением цензуры и при публикации подвергались искажениям. В эмигрантской же литературе, свободной от идеологического давления, текст-ментатив оставался востребован, во-первых, как органическая форма рассуждения, во-вторых, как актуальная в литературном развитии текстовая форма. Ослабление нарративности сопровождалось распространением ментатива. Так в эмиграции эволюционная закономерность литературного процесса осуществлялась естественным образом.

Ключевые слова: развитие русской литературы; эмигрантская проза; нарратив; ментатив; стратегии ментатива; Г. Адамович; М. Цветаева.

I.V. Kuznetsov (Novosibirsk)

Non-narrative in the Russian Emigre Prose as Manifestation of the Rule of Literary Development

Abstract. The narrative element was weakened in the prose of the First Wave of Russian emigration. It is especially noticeable in comparison with the literature of the metropolis of the same period, which distinctly gravitated towards the epic in the 1920s. In the emigrant prose of the first post-revolutionary years, journalism dominated, and after the mid-1920s it was replaced by memoir compositions. In terms of its textual organization, this prose was heterogeneous. We can describe two components in it: “memories”, mostly narrative, and “reflections”, which are based on the text-mentative with its reference not to chronotope, but to thinking. In practice, these text forms often co-existed as part of a single work. Yet the intensity of using mentative, with its specific text formation strategies, is generally characteristic of the emigrant prose of the first wave. It is an organizing principle in G. Adamovich’s “Comments”, in M. Tsvetaeva’s memoirs about Bryusov, and is actively used in the works of other emigrant writers. The appeal to the text-mentative was a manifestation of the regularity of the Russian literature development at the stage of convergence of artistic and non-artistic words, which occurred in the second half of the 19th and 20th centuries. The textual form of mentative conveys the movement of thought as such, and this property made it irrelevant in the authoritarian culture of the Soviet state. Typologically similar to emigrants works, such as “The Safe Conduct” by B. Pasternak, faced pressure from censorship and were subject to distortions when published. In the emigrant literature, free from ideological pressure, text-mentative remained in demand, first, as an organic form of reasoning, and second, as an actual text form in literary development. The weakening of narration was accompanied by the spread of mentative. Thus, in emigration, the evolutionary regularity of the literary process was carried out in its natural way.

Key words: Russian literary development; emigrant prose; narrative; mentative; mentative strategies; G. Adamovich; M. Tsvetaeva.

В прозе русской эмиграции первой волны нарративное начало было ослаблено. Это особенно заметно в сопоставлении с литературой метрополии того же периода, уже в 1920-е гг. отчетливо тяготеющей к эпосу. Что касается советской литературы, то ее эпические приоритеты объяснимы, поскольку победившая диктатура в культуре стремилась к созданию собственного «большого стиля». Что же касается эмигрантской прозы первых послереволюционных лет, то в ней доминировала публицистика: это опубликованные с задержкой «Окаянные дни» Ивана Бунина, «Петербургские дневники» Зинаиды Гиппиус, статьи Александра Куприна, Дмитрия Мережковского в зарубежной периодике. Однако после середины 1920-х гг. публицистику сменили сочинения мемуарного характера. «Различные виды мемуаристики <...> во многом определили специфику литературного процесса зарубежья» [Леденёв 2013, 123]. Множество мемуаров в эти годы возникало и в России, «однако именно в эмиграции количественный

рост мемуарной и автобиографической прозы приобрел лавинообразный характер» [Леденёв 2013, 123].

В плане своей текстовой организации мемуарная проза была неоднородной. В ней можно выделить две составляющие, удачно обозначаемые как «воспоминания» и «размышления» (именно так, словосочетанием «Воспоминания и размышления», назвал в конце 1960-х гг. свою мемуарную книгу маршал Жуков). «Воспоминания» – это компоненты мемуаров, нарративные по преимуществу. В противоположность им, «размышления» имеют в своей основе текст-ментатив, то есть текст, формулирующий мысль. Теоретическая оппозиция нарратива и ментатива связана, в значительной степени, с их референциальностью: если «в нарративе доминирует референция к протяжённости хронотопа, то в ментативе – к мышлению как таковому и его речевой форме» [Максимова 2005, 110]. На практике эти текстовые формы обыкновенно сосуществуют в составе одного произведения. Так обстояло дело и в эмигрантской литературе, где «в большинстве текстов между воспоминаниями, с одной стороны, и литературоведческим исследованием или критической работой, философским или политическим эссе, с другой, стерты жанровые границы» [Леденёв 2013, 133].

И все же интенсивность использования ментатива в целом характерна для эмигрантской прозы первой волны. Остановимся на одном из показательных произведений этого круга, на книге Георгия Адамовича «Комментарии», составленной из записей почти за столетия начиная с середины 1920-х гг. Само ее название указывает на одну из стратегий ментативного текстообразования – стратегию комментирования. Принцип этой стратегии таков: «комментарий, данный к тому или иному элементу “чужого”, косвенно проясняет и весь его смысл» [Максимова 2005, 266]. По этому принципу построен текст книги Адамовича. Она состоит из восьмидесяти трех (в прижизненной редакции) эссеистических фрагментов, открываемых тезисом из интеллектуального обихода или прямой цитатой и продолжаемых повествовательным комментарием, направленным на то, чтобы усилить и прояснить именно исходную мысль. Исходный тезис анарративен, он – «моментальная фотография мысли», как сам Адамович выразился в XLIII фрагменте. Приведем пример, фрагмент XLVII:

По Альберу Камю, мечта каждого подлинного писателя, «усвоив все то, что есть в “Бесах”, написать когда-нибудь “Войну и мир”». Или иначе: «ценой смирения и мастерства найти путь к общечеловеческому искусству».

Замечательно, что Камю упомянул о смирении, о скромности, – «humilité» во французском тексте. Едва ли он знал, что Чехов сказал о Достоевском почти то же самое: «не достаёт скромности». Чехов о Достоевском говорил вообще неохотно, будто стесняясь признаться, что не любит его, вроде того как Чайковский стеснялся говорить, что не любит Шопена. Карамазовские бунты и неприятия мира были, по-видимому, ему не по душе: о чем тут толковать, все и так ясно, «пойдем лучше чай пить», как говорит старый профессор в «Скучной истории» [Адамович 2016, 76].

Здесь в качестве исходного взят чужой тезис – призыв Альбера Камю «ценой смирения и мастерства найти путь к общечеловеческому искусству». В нем раскрывается слово «смирение», помогающее понять смысл целого. Это слово поясняется при помощи повествовательного комментария, однако и в самом этом комментарии повествование передает движение интеллектуального сюжета. Ведь «скромность», «карамазовские бунты», «Чайковский», «Шопен», чеховский «старый профессор» – это не нарративные актаны, а понятия культурного кругозора. И отношения между ними – не хронологические, как это есть в нарративе, а смысловые, как оно есть в ментативе.

Еще один пример, фрагмент LI:

У молодых есть все преимущества перед старыми. Все, кроме одного: старые знают, что каждое поколение приходит со своей правотой и своими иллюзиями. Молодые видят только свою правоту и склонны счесть её правотой окончательной.

Умный Базаров был бы ещё умнее, если бы догадался, каким тупицей просльвёт он у первых эстетов и декадентов [Адамович 2016, 80].

Адамович, конечно, не знал о стратегиях ментатива, систематизированных только в последние десятилетия. Однако пользовался он именно текстом-ментативом, что и попытался выразить в названии книги. С сегодняшней позиции видно: хотя книга называется «Комментарии», в приведенном фрагменте наглядно действует другая стратегия, «развитие», формула которой – «Тезис^{чужой} – Антитезис^{свой} – Синтез» [Максимова 2005 231]. В приведенном примере тезис – «У молодых есть все преимущества перед старыми». Антитезис – «у старых шире кругозор». Синтез – «умному Базарову недоставало взгляда из перспективы». Движение мысли начинается общим местом, приращивается собственным соображением относительно него и суммируется конкретным примером (что приближает фрагмент также к стратегии «применение», логико-смысловая формулировка которой – «Если... / то» [Максимова 2005, 179]).

Как видно, в «Комментариях» Георгия Адамовича использован текст-ментатив в ряде разновидностей, с задействованием целого спектра коммуникативных стратегий, специфически свойственных именно этому типу текста. Мы взяли «Комментарии» в качестве наиболее показательного примера, однако можем также использовать воспоминания Марины Цветаевой «Герой труда», написанные в 1925 г. в память о Валерии Брюсове. Пользуясь примененным выше различием, это не столько воспоминания, сколько именно размышления. Вот фрагмент из них:

Творение Брюсова больше творца. На первый взгляд лестно, на второй – грустно. Творец, это все завтрашние творения, все Будущее, вся неизбежность возможности: неосуществленное, но не неосуществимое – неучитное – в неучти-

мости своей непобедимое: завтрашний день [Цветаева 2018, 204].

Это текст-ментатив, развивающий стратегию «толкования», формула которой – «Тезис^{чужой} означает Тезис^{свой}, потому что...». Цветаевское толкование, как свойственно этой стратегии, расширяет исходный тезис до мысли о неустранимой потенциальности творца в противовес законченности творения. Этим комментарием исходный тезис проясняется, так что в итоге возникает свой тезис-оценка: «На первый взгляд лестно, на второй – грустно».

Вот другой фрагмент цветаевских воспоминаний:

Знать свои возможности – знать свои невозможности. (Возможность без невозможностей – всемогущество.) Пушкин не знал своих возможностей, Брюсов – свои невозможности – знал. Пушкин писал на авось (при наичернейших черновиках – элемент чуда), Брюсов – наверняка (статут, Институт) [Цветаева 2018, 205].

Здесь основная использованная стратегия – «применение», формула которой – «Если верно N^{чужое}, то верно N^{свое}». В качестве исходного, условно чужого, тезиса, берется мысль, что «знать свои возможности значит знать свои невозможности». Из нее выводятся утверждения, что Пушкин писал на авось, а Брюсов – наверняка. Это явное использование текста-ментатива.

Еще один пример, более развернутый и сложный, многочастный:

Говорить чисто, все покушение Брюсова на поэзию – покушение с негодными средствами. У него не было данных стать поэтом (данные – рождение), он им стал. Преодоление невозможного. Kraftspröbe. А избрание самого себе обратного: поэзии (почему не естественных наук? не математики? не археологии?) – не что иное, как единственный выход силы: самоборство.

И, уточняя: Брюсов не с рифмой сражался, а со своей нерасположенностью к ней. Поэзия, как поприще для самоборения.

* * *

Поэт ли Брюсов после всего сказанного? Да, но не Божьей милостью. Стихотворец, творец стихов, и, что гораздо важнее, творец творца в себе. Не евангельский человек, не зарывший своего таланта в землю, – человек, волей своей, из земли его вынудивший. Нечто создавший из ничто.

Вперед, мечта, мой верный вол! [Цветаева 2018, 206]

Здесь на протяжении всего текста доминирует стратегия «переоформление», когда исходный тезис «покушение с негодными средствами» несколько раз формулируется иначе, уточняется, пока, наконец не звучит в форме яркого афоризма: «Поэзия как поприще для самоборения».

Затем этому исходному (условно чужому) тезису противопоставляется

свой: «*Брюсов не поэт*», – выраженный в вопросительной форме. Они синтезируются в суждении: «*Поэт, но не Божьей милостью*». Эта стратегия «*развитие*», формула которой именно такова: «Тезис^{чужой} – Антитезис^{свой} – Синтез». Но это не все: для усиления синтезирующего высказывания вновь используется стратегия «*переоформление*», варьирующая получившееся суждение, пока не возникает новый афоризм: «*Нечто создавший из ничто*».

И наконец, приводится цитата из стихотворения самого Брюсова: «*Вперед, мечта, мой верный вол!*» В сущности, это новый шаг «*переоформления*», только вместо нового своего афоризма берется чужой, собственно брюсовский, образно и как нельзя лучше раскрывающий суть дела.

Так в этом интеллектуально насыщенном фрагменте на пространстве нескольких строк проявились разные текстообразовательные стратегии ментатива: «*переоформление*» (трижды) и «*развитие*». То, что перед нами текст-ментатив, таким образом, вне всяких сомнений.

Продолжая примеры, можно назвать книги «Подстриженными глазами» Алексея Ремизова, и поздний «Курсив мой» Нины Берберовой, и другие эмигрантские мемуары: текст-ментатив составляет в них существенную часть. Такая особенность русской прозы середины XX в. не только не является случайной, но и не связана с одной лишь эмиграцией как социокультурным феноменом. Ее причины – более глубокого свойства.

Обращение к тексту-ментативу было проявлением закономерности развития русской литературы на этапе интерференции, то есть *сближения, художественного и внехудожественного слова*, приходившемся на вторую половину XIX и XX вв. [Кузнецов 2011]. В продолжение этого этапа литературной эволюции художественная литература испытывала влияния со стороны иных типов речи. В середине XIX в. стало очень заметно возникновение нескольких линий напряженного взаимодействия: коллизия поэзии и фольклора проявилась у Островского и Некрасова, коллизия поэзии и религии – у Достоевского, коллизия поэзии и публицистики – у Салтыкова-Щедрина, коллизия поэзии и философии – в «*Воине и мире*» графа Толстого [Кузнецов 2020].

В дальнейшем эти коллизии не утратились, так что в продолжение XX в. сближение художественного и иных типов слова набирало силу. В частности, это видно в том, что в художественной прозе XX в. возрастает роль текста-ментатива. Ментатив – это форма не только научной речи, в него облакаются философия, публицистика, эссеистика самого различного характера, вообще всякая речь, передающая состояние мысли как таковое. Это его свойство оказалось очень актуальным в эмигрантской литературе, лишенной непосредственного контакта с естественной языковой средой и потому отличавшейся повышенной рефлексивностью, интенсивностью самоуглубления.

Однако именно это существенное свойство ментатива – передавать состояние и движение мысли – быстро сделало его и неуместным в авторитарной культуре советского государства. Дело в том, что типологически схожие с эмигрантскими сочинения мемуарно-рефлексивного харак-

тера, основанные на ментативе, в немалом количестве возникали и даже начинали публиковаться и в Советской России в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Но их дальнейшая судьба не была благоприятной. Первое сочинение такого характера, «*Шум времени*» Осипа Мандельштама (1925), еще было встречено критикой более или менее снисходительно. Другое сочинение, «*Охранная грамота*» Бориса Пастернака (1929–1931), уже столкнулось с сильнейшим давлением цензуры и при публикации подверглось искажениям, при которых из него последовательно устранялись ментативные фрагменты, передающие неканонические мыслительные ходы и сопровождающую их образность [Кушнирчук 2015]. Еще была опубликована книга Бенедикта Лифшица «*Полутораглазый стрелец*», в которой восстанавливались обстоятельства возникновения русского футуризма. Публикацией в начале 1930-х гг. мемуарной трилогии Андрея Белого («*На рубеже столетий*», «*Начало века*», «*Между двух революций*») издание сочинений подобного рода прекратилось.

В эмигрантской же литературе, свободной от идеологического давления, текст-ментатив оставался востребован. Георгий Адамович писал свои «*Комментарии*» до самых 1960-х гг., то же и Нина Берберова. Ментатив оставался востребован именно как актуальная в литературном развитии текстовая форма. С позиций теоретической истории русской литературы видно, что ослабление нарративности сопровождалось распространением ментатива как органической формы рассуждения, размышления. Так в эмиграции эволюционная закономерность литературного процесса осуществлялась естественным образом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г.В. Собрание сочинений: в 18 т. Т. 14. М.: Дмитрий Сечин, 2016.
2. Кузнецов И.В. Теоретическая история, диалектика и риторика русской словесности // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 181–224.
3. Кузнецов И.В. Русская художественная литература: 1840–1890-е годы. Новосибирск: НГТИ, 2020.
4. Кушнирчук Н.П. Б. Пастернак под пером цензуры («*Охранная грамота*», 1929–1931) // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2015. № 4. С. 92–96.
5. Леденёв А.В. Литература первой волны эмиграции: основные тенденции литературного процесса // Русское зарубежье: История и современность: Сб. ст. Вып. 2. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2013. С. 116–136.
6. Максимова Н.В. «*Чужая речь*» как коммуникативная стратегия. М.: Издательский центр РГГУ, 2005.
7. Цветаева М.И. Чужой жизни – нет: автобиографическая проза, воспоминания о современниках, статьи. М.: АСТ, 2019.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Kushnirchuk N.P. B. Pasternak pod perom tsenzury ("Okhrannaya gramota", 1929–1931) [B. Pasternak under the Pen of Censorship ("Safe Conduct", 1929–1931)]. *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova*, 2015, no. 4, pp. 92–96. (In Russian).
2. Kuznetsov I.V. Teoreticheskaya istoriya, dialektika i ritorika russkoy slovesnosti [Theoretical History, Dialectics and Rhetoric of Russian Literature]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 3, pp. 181–224. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Ledenev A.V. Literatura pervoy volny emigratsii: osnovnyye tendentsii literaturnogo protsessa [Literature of the First Wave of Emigration: Main Trends in the Literary Process]. *Russkoye zarubezh'ye: Istoriya i sovremennost'* [Russian Diaspora: History and Modernity]. Moscow, Institut nauchnoy informatsii po obshchestvennym naukam RAN Publ., 2013, pp. 116–136. (In Russian).

(Monographs)

4. Kuznetsov I.V. *Russkaya khudozhestvennaya literatura: 1840–1890-e gody* [Russian fiction: 1840s–1890s]. Novosibirsk, Novosibirsk State Theater Institute Publ., 2020. (In Russian).
5. Maksimova N.V. "Chuzhaya rech'" kak kommunikativnaya strategiya. ["Alien Speech" as a Communicative Strategy]. Moscow, RSUH Publ., 2005. (In Russian).

Кузнецов Илья Владимирович, Новосибирский государственный театральный институт.

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

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID 0000-0001-9629-4012

Ilya V. Kuznetsov, Novosibirsk State Theatre Institute.

Doctor of Philology, Docent. Professor at the Department of Theatre, Literature and Music History. Research interests: aesthetics, theory of literature, Russian literature history. Organizer of enlightening project "Theoretic history of Russian literature".

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID 0000-0001-9629-4012

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00036

Г.А. Жиличева (Новосибирск – Москва)

**ЭПИЗОДЫ ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ В НАРРАТИВНОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ В. ПЕЛЕВИНА***

Аннотация. Статья посвящена исследованию принципов эпизодизации нарративного произведения в теоретическом и практическом аспектах. Эпизод понимается в соответствии с концепцией В.И. Тюпы, как участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц, а наррация как разделение истории на событийные сегменты и связывание их в определенную последовательность. Конфигурация нарратива рассматривается в свете исторической нарратологии. Доказывается, что на протяжении истории русской литературы происходят определенные изменения типов связи между фрагментами: от согласования объемных эпизодов в классическом тексте к парадигматической соотношенности элементов сюжетного ряда в модернизме и «серийной» событийности в постмодернизме. На материале романов В. Пелевина анализируются особенности функционирования эпизодов в современной литературе. Изучается значение эпизодов текстопорождения, то есть фрагментов, в которых герои создают произведения разных жанров. В результате исследования устанавливается, что повторы сцен письма и чтения, серийный тип связи обрамляющего и вставного повествования, соотношение дискурса романа и жанра «записок» привлекают внимание к интриге интерпретации, актуальной для читателя в ситуации постмодернистской «нехватки» реальности. Эпизоды текстопорождения позволяют и герою, и читателю актуализировать позицию внеаходимости по отношению к изображенным в романе моделям креации и восприятия, то есть становятся точками, в которых коммуникативные уровни нарратива вступают в резонанс.

Ключевые слова: эпизод; нарратив; эпизоды текстопорождения; В. Пелевин; роман.

G.A. Zhilicheva (Novosibirsk – Moscow)

**Episodes of Text-Making in the Narrative Structure
of Victor Pelevin's Novels****

Abstract. This paper investigates the principles of episodization of a narrative work in both theoretical and practical aspects. Following V.I. Tyupa's theory, the term 'episode' is defined as a text fragment characterized by the unities of space, time, and characters' roster; 'narration' is defined as a dissection of a story into event segments, which are then linked together. The Configuration of the narrative is viewed in the light

* Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 20-18-00417).

** Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 20-18-00417).

of historical narratology. This paper suggests that throughout the history of Russian literature, certain changes in methods of connecting those fragments have occurred: thus, coherent large episodes are typical of classical works, modernist texts employ paradigmatic correlation between the events of the story, and postmodernist ones possess the “serial” type of eventfulness. Based on V. Pelevin’s novels, this paper studies the specific functions of episodes in contemporary fiction. The role of episodes of text-making, or, in other words, fragments in which the characters are creating their own texts, are being analyzed. This paper concludes with the statement that such features as repeating scenes of writing or reading, serial method of linking together the framing and the embedded narratives, the correlation between the novels discourse and the genre of literary “notes” are needed to emphasize the intrigue of interpretation, which is relevant to the reader as the situation of postmodern by definition “lacks” reality. Episodes of text-making allow both the protagonist and the reader to take “the position of being situated outside” (M. Bakhtin) regarding the patterns of creation and perception depicted in the novels. In other words, they become the points in which the communicative levels of narrative can resonate with each other.

Key words: episode; narrative; episodes of text-generation; Pelevin; novel.

Эпизод – традиционный термин поэтики, восходящий к Аристотелю. В трагедии эпизодий – обозначение диалогической сцены, расположенной «между целыми хоровыми песнями» [Аристотель 1998, 659]. В литературоведении эпизод понимается как единица событийного ряда. Подробно история применения термина в отечественной науке описана в работах Л.В. Чернец [Чернец 2006; 2014], Е.Е. Сергеевой [Сергеева 2007].

Однако в современной нарратологии речь идет уже не только о эпизоде как фрагменте целого, но и о процессе наррации, то есть разделении и связывании сегментов истории (подробнее см. [Жиличева, 2020]). Так, по мысли П. Рикера, «конфигурация эпизодов» является основой наррации: «Эпизодическое измерение рассказа <...> характеризует историю как состоящую из событий <...> Конфигурирующий акт состоит в “сведении вместе” <...> отдельных действий» [Рикер 1998, 82]. Основополагающей является мысль Рикера о том, что эпизодизация подготавливает историю для ее восприятия читателем: «Конфигурирующее упорядочение преобразует последовательность событий в значимую целостность <...> и делает историю прослеживаемой» [Рикер 1998, 83].

Коммуникативный план эпизодизации учитывается и другими зарубежными исследователями. М. Ян утверждает, что история может пониматься как «последовательность единиц действия, или последовательность эпизодов» («both as a sequence of action units <...> and as a sequence of episodes») [Jahn 2005], организованная нарратором и выражающая его интенцию: «Как несколько слогов могут образовать метрическую “стопу”, так и единицы действия обычно группируются в “эпизоды”» («Just like a number of syllables may form a metrical ‘foot’ so action units usually group into ‘episodes’») [Jahn 2005]. Д. Майалл, опираясь на концепцию линейного, «последовательного» опыта чтения, разработанную рецептивной

эстетикой, предлагает считать эпизод единицей последовательности, программирующей реакции читателя [Miall 2004].

Важным аспектом является и изучение типов связей между фрагментами. На ранних этапах развития нарратологии теоретизировались универсальные модели связности. Цв. Тодоров писал об «идеальном нарративе»: «... в состав рассказа входят эпизоды двух типов: описывающие состояние (равновесия или неравновесия) и описывающие переход от одного состояния к другому» [Тодоров 1979, 453–454].

В современной нарратологии, напротив, акцент переносится на изучение смысловой сферы событийности. В. Шмид на материале произведений Пушкина, Чехова, Достоевского выделяет такие приемы, как селекция событий, растяжение и сжатие, перестановка, линейаризация [Шмид 1998].

Н.Дж. Лоу определяет эпизод как «участок истории, обособляемый <...> приемами завершенности во времени, пространстве и / или составе игроков [действующих лиц]» («A section of story marked off <...> by devices of closure in time, space, and/or player set») [Lowe 2003, 265]. Исследователь отмечает несколько вариантов соединения событийных фрагментов, восходящих к древним эпическим повествованиям [Lowe 2003, 69]. М. Флудерник рассматривает трансформации связующих эпизоды элементов в европейской традиции: в средневековой литературе события соединяются с помощью фрагментов, имитирующих устную речь рассказчика, в классическом романе XIX века «авторские вторжения» акцентируют композиционное деление текста, маркируя границы глав, в текстах XX века эпизоды соединяются метанарративными вставками разного типа [Fludernik 2003].

Таким образом, в современной науке намечается интерес к изучению диахронического аспекта наррации. Основой нашего исследования является идея В.И. Тюпы, предлагающего изучать эволюцию принципов эпизодизации в рамках исторической нарратологии. Тюпа определяет параметры эпизода: «повествовательный эпизод создается трояким образом: разрывом во времени, переносом в пространстве, сменой круга действующих лиц (появлением или исчезновением персонажа)» [Тюпа 2016, 21].

Диахронический подход к проблеме эпизода позволяет установить некоторые закономерности. Известно, что для русской классической литературы (особенно для романа) характерным является использование объемных, наполненных деталями эпизодов (в некоторых случаях эпизод расширяется до размеров главы). Установка на «жизнеподобие» приводит к тому, что диететический мир раскрывается перед читателем во всех подробностях. Эпизод, таким образом, начинает выполнять функцию эпической ретардации особого типа, на первый план выходит когерентность, согласованность событийных фрагментов. С.Г. Бочаров по этому поводу пишет: «“Война и мир” вспоминается яркостью эпизодов, отдельных картин <...> Отдельные эпизоды, конечно, служат общей связи романа, вписаны в обширное целое, но внутри него по-своему автономны, завершены. Жизнь, которую рисует Толстой, очень насыщена в каждой точке...» [Бочаров 1978, 14].

Произведения модернистской культуры базируются на идее изоморфизма жизни и текста (см. высказывание нарратора романа А. Белого «Москва» «– “Москвы”-то и не было! Был лишь роман под названием “Москва”» [Белый 1990, 314]). Поэтому фрагментирование нарратива приобретает «монтажный» характер, что является одной из манифестаций раздробленности мира и сознания. Например, нелинейные связи между эпизодами в орнаментальной прозе В. Шмид называют «поэтическими», «парадигматическими» [Шмид 2003].

В постмодернистской художественной практике данная тенденция развивается в сторону серийного или гипертекстового соединения событийных сегментов, подчеркивается антииерархичность, вариативность наррации. Так, в романе А. Битова «Пушкинский дом» одно событие получает несколько интерпретаций, что подчеркивается названиями глав: трижды в тексте появляется заголовок «Версия и вариант». Особенно ярко тенденция проявляется в финале романа, состоящем из альтернативных завершений сюжета. Повествователь, «как демиург, перебирает возможные романские версии жизни или смерти героя и, в конце концов, пишет сцену встречи с собственным героем» [Абашева 2001, 107].

В романе С. Соколова «Школа для дураков» эпизоды также складываются в серии (повторяются встречи с мертвым учителем Норвеговым, с «девочкой с простой собакой»). Персонажи и события возникают из игры звуков и слов (ветка акации и железнодорожная ветка – Вета Акатова, роза ветров – Роза Ветрова). Так, созвучие слов «иссякнуть» и «сяку» мотивирует появление эпизода чтения романа Я. Кавабаты «Снежная страна» работниками железной дороги. Русская реальность постепенно превращается в японскую: меняются имена железнодорожников (Семен Данилович Николаев – Цунео Данилович – Цунео Накамура) [Липовецкий 1998].

Принцип серийности событий характерен и для нарративов так называемой второй волны русского постмодернизма (1990–2000 гг.). В качестве примера рассмотрим функционирование эпизодов в романах В. Пелевина. Для анализа были выбраны сцены, в которых персонажи создают собственные тексты.

Отношения субъекта, объекта и адресата художественной коммуникации, изображенные внутри повествуемого мира, представляют особый интерес для изучения. С одной стороны, нарраторы и герои Пелевина рассуждают об утрате субъектности, опустошении сознания. Например, в романе «Чапаев и Пустота» (1996) советские анекдоты о Чапаеве трансформируются в притчи об исчезновении «я». С другой стороны, несмотря на тематику «нулевой» личности, практически в каждом романе герои много и часто пишут.

Во многих случаях эпизоды текстопорождения, содержащие изображения персонажа-творца, акта креации и материальных составляющих творческого процесса, включая бумагу, ручку и другие орудия производства текста, играют ключевую роль в интриге. Произведения персонажей материализуются на разных уровнях нарративной структуры: в компози-

ции и графике, в сюжете, мифотектонике, в построении метауровня и паратекста. Тем самым создается парадоксальная интенция – утрата самости не препятствует письму. Более того, эпизоды подобного типа соединяют все романы писателя в своеобразную «метасерийную» вариацию инварианта («герой за письменным столом»).

Характерно, что большинство романов Пелевина строятся как записки от первого лица. В некоторых случаях в предисловия включаются своеобразные оправдания, гласящие, что эти записки являются не художественными произведениями, а психотерапевтическими упражнениями («Тайные виды на гору Фудзи» (2018)) или способом избавления от «механических циклов» сознания («Чапаев и Пустота»).

При этом тексты персонажей, помещенные внутрь основного повествования, образуют композиционную фигуру «записки в записках». Например, в «S.N.U.F.F.» имеет место конкуренция между записями Дамиллы и Грыма, в «Ампире В» присутствуют записки, которые Рама делает во время обучения «наукам» вампиров, последний роман автора «Непобедимое солнце» (2020), представляющий собой интернет-дневник некой блондинки, ответственной за появление на планете коронавируса, содержит вставные тексты второстепенных персонажей.

Но и в случаях «он-повествования» (например, в «Generation P» (1999)), не имитирующего записки рассказчика, в романы вводятся разнообразные вставные тексты. Оба приема – и использование жанра записок, и вставные тексты персонажей, акцентируют ненадежность эксплицитных нарраторов, их высказывания часто противоречат друг другу, что подчеркивает вариативность возможных интерпретаций повествуемого мира.

Отметим, что у многих героев желание фиксировать на бумаге происходящие события становится навязчивой идеей, поэтому эпизоды текстопорождения повторяются многократно. Серийность такого рода становится не только принципом организации отдельного романа, но и связывает все произведения автора между собой. Неслучайно интересующие нас фрагменты в разных романах маркируются однотипными по содержанию фразами, указывающими на начало письма: «я принял из рук канареечного господина самопишущее перо и углубился в работу» («Чапаев и Пустота»), «он открыл записную книжку и взял ручку» («Generation P»), «Я положила руки на клавиши <...> и начала писать» («Священная книга оборотня» (2004)), «вот что я записал в своей тетрадке» («Ампир В» (2006)), «Толстой <...> поднял перо и вывел на бумаге мгновенно возникшую фразу» («t» (2009)), «он вытащил из кармана блокнот и записал в него пару строчек («S.N.U.F.F.» (2011)), «Он садится за крохотный столик <...> по французскому обычаю, начинает писать на салфетках» («Искусство легких касаний» (2019)).

При этом вместо пространственно-временных указаний на окончание эпизода Пелевин чаще всего использует другой прием – включение в повествование текста, появившегося из-под пера героя. В большинстве случаев текст порождается почти мгновенно, долгие муки творчества не присущи

персонажам. Таким образом, время чтения и изображенное время синхронизируются, вставные тексты становятся своеобразной точкой подключения читателя к коммуникативной цепи. Результат творчества нарратора или персонажа читатель должен увидеть, воспринять как материальный артефакт: внимание привлекается графикой, шрифтом (выделяются не только заметки, но и рекламные слоганы, вывески, надписи, в том числе и на иностранных языках, руны, иероглифы и так далее).

Так, в «Generation P» слоганы, которые герой регулярно записывает в блокнот, всегда набраны в верхнем регистре.

Кое-как встав с коленей, Татарский добрал до стола, взял ручку и прыгающим паучьим почерком записал:

Плакат (сюжет клипа): длинный белый лимузин на фоне Храма Христа Спасителя. Его задняя дверца открыта, и из нее бьет свет. Из света высовывается сандалия, почти касающаяся асфальта, и рука, лежащая на ручке двери. Лица не видим. Только свет, машина, рука и нога. Слоган:

ХРИСТОС СПАСИТЕЛЬ
СОЛИДНЫЙ ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОД

Вариант:

ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОД

Бросив ручку, Татарский поднял заплаканные глаза в потолок.
– Господи, Тебе нравится? – тихо спросил он [Пелевин 1999, 127].

В «Бэтман Аполло» тексты героев выделяются шрифтом и курсивами.

На следующее утро Улл написал на доске:

Seminar 2

What diving is and what it is not.

Limbo, Animograms and Necronavigators [Пелевин 2018, 89].

В обоих случаях визуальный облик надписи нарочито противоречит изображенному в сюжете способу письма («паучий почерк», надпись мелом на доске). Конечно, в книге невозможно достоверно изобразить рукопись, но в данных фрагментах обычная литературная условность гипертрофируется, благодаря чему становится явной разница кругозора персонажа, создающего текст, и кругозора нарратора, его «редактирующего». Тем самым подчеркивается своеобразная конкуренция повествовательных инстанций за «власть» над нарративом.

Благодаря графическому выделению такие фрагменты воспринимаются как экстранарративные элементы, нечто, вторгшееся в авторское повествование извне. В классической литературе данный прием был призван выполнять иллюстрирующую события функцию: подчеркивать особен-

ность манеры письма повествователя и героя, создавать эффект присутствия читателя в изображаемой реальности (когда на место символического знака ставится знак иконический, устанавливается более прямая связь с референтом, мы видим своими глазами то же самое, что и герои повествуемого мира). Однако в случае Пелевина прием меняет свое назначение, двойная репрезентация нарратива (записки в записках) не удостоверяет наличие внетекстовой реальности, текст отсылает к другому тексту. Поэтому акты письма и чтения получают привилегированную сюжетную позицию, с их помощью постулируется необходимость интерпретатора, понимающего принципы устройства мира-текста.

Тематика текстопорождения имеет для сюжетов Пелевина первостепенное значение. Особое место занимает фигура ложного творца-демиурга (в гностическом представлении демиург – это создатель неподлинного мира). Так, в раннем романе писателя «Чапаев и Пустота» в психиатрической больнице герою предлагается анкета, содержащая перечень «создателей мира», в который входят «Бог», «Комитет солдатских матерей», «Я» и «Котовский». Через посредство вставных устных нарративов обитателей психушки в бедах 1990-х гг. обвиняется еще один творец реальности «с шестисотыми мерседесами» – Аристотель. В дальнейшем творчестве Пелевина фигура «подставного» автора, продуцирующего иллюзорную реальность, не теряет своей значимости. Например, имя Ариэля Брахмана в романе «t» отсылает и к духу из «Бури» Шекспира, и к ведийскому понятию – первооснове бытия, его основному принципу – брахману, а также к творцу всего сущего – Брахме. Соединение значений образует семантику «творца иллюзий».

Одним из способов дезавуировать ложную, демиургическую ипостась «руководящего и направляющего дискурса» и является включение в интригу эпизодов создания текстов нарраторами и персонажами. При этом способы текстопорождения меняются в связи с изменением культурных и научных интерпретант.

В ранних текстах писателя актуализируется понимание роли автора как носителя эстетической функции, субъекта креации, характерное для отечественной филологии. В «Чапаеве и Пустоте» герой-рассказчик, воспроизводя идеи модернизма, жаждет роли литератора, претендуя на художественную новизну. Творческий метод, обозначенный в предисловии как «критический солипсизм», означает, что Пустота, хоть и отрицает личное творчество, но еще чувствует себя медиатором между смыслом и читателем: «Впрочем, я никогда особо не понимал своих стихов, давно догадываясь, что авторство – вещь сомнительная, и все, что требуется от того, кто взял в руки перо и склонился над листом бумаги, так это выстроить множество разбросанных по душе замочных скважин в одну линию – так, чтобы сквозь них на бумагу вдруг упал солнечный луч» [Пелевин 1996, 243].

В последующих романах концепция творца-медиатора заменяется концепцией безличного творчества («смерти автора»), характерной для постструктурализма. Например, в «Generation P» появляется планшетка

с духом Че Гевары, которая пишет за Татарского, руки героя становятся частью инструмента письма.

В ту же секунду планшетка эпилептически задергалась под его ладонями, и вставленная в паз ручка вывела в верхней части листа крупные печатные буквы:

ИДЕНТИАЛИЗМ КАК ВЫСШАЯ СТАДИЯ ДУАЛИЗМА

Татарский отдернул руки и несколько секунд испуганно смотрел на надпись. Потом он положил руки назад, и планшетка пришла в движение опять, только буквы из-под ручки стали появляться мелкие и аккуратные [Пелевин 1999, 78].

В романе «S.N.U.F.F.» (2012) важнейшая роль отводится пародийному осмыслению категории дискурса. В иерархии антиутопического мира есть должность дискурсомонгера – производителя идеологического дискурса. Дискурсомонгеры пользуются для создания текста компьютерной программой особого рода – «креативным доводчиком».

Это походило на игру – словно он бросал в невидимую борозду мгновенно прорастающие семена. Их ростом можно было управлять самым причудливым образом. Новорожденный абзац-кубик можно было сдвигать вдоль множества осей с надписями вроде «сложнее», «проще», «злее», «добрее», «умнее», «наивней», «задушевнее», «острее», «безжалостней» – и текст при этом мгновенно менялся в соответствии с выбранным маршрутом, причем в новых точках бесконечной траектории возникали новые смысловые оси, по которым мысль можно было двигать дальше [Пелевин 2012, 411].

В данном случае комически буквализуется идея М. Фуко, определившего дискурс как систему коммуникативных правил, первичных по отношению к говорящему, удел которого занимать предуготовленную ему позицию [Фуко 1996].

В романе «Ампир В» (2006) ярко показан механизм подчинения персонажей (и субъектов речи, и субъектов действия) дискурсам власти. Чтобы стать хозяевами мира и использовать людей как кормовую базу, вампиры должны изучить искусство гламура и дискурса. Рама – главный герой романа – наивно воспринимает эти термины только как иконические знаки: гламур – картинка в модном журнале, дискурс – подпись к ней. Но лекторы, обучающие неофитов, объясняют Рама смысл этих категорий: «Их сущностью является маскировка и контроль – и, как следствие, власть...» [Пелевин 2006, 57]. Характерно, что кульминацией интриги является эпизод дуэли между вампирами, заключающийся в создании «вампирического сонета», написанного «обратной лесенкой» [Пелевин 2006, 381], а показателем подлинной инициации героя становится выполнение им роли автора записок: «Писал Рама второй, друг Иштар, начальник гламура и дискурса, комаринский мужик и бог денег с дубовыми крыльями» [Пелевин 2006, 408].

Кульминацией метасюжета обезличивания субъекта письма является

роман «iPhuck 10» (2017). Алгоритм по производству детективов по имени Порфирий Петрович создает текст с помощью мгновенной обработки информации интернета. Субъект речи оказывается лишь грамматической условностью, о чем и сообщает Порфирий Петрович в предисловии к роману: «Настоящий текст написан алгоритмом – и если за ним иногда просвечивает тень чего-то “человеческого”, то дело здесь просто в особенностях построения нарратива, о которых я попытаюсь сказать кратко, как могу (больше в развлекательной литературе не позволяют правила)» [Пелевин 2017, 6].

Термин «нарратив» неоднократно встречается и в романе Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи» (2018). На этот раз любой человеческий «нарративный ум» осмысливается героями как сущность, мешающая просветлению. Поэтому по мере разворачивания событийного ряда обнаруживается не только обычная для пелевинских сюжетов буддийская истина, гласящая, что никакой реальности не существует, но и ее новая метапародийная модификация: нет ничего, кроме нарратива.

Дело в том, что мы живем не в «мире», не в «пространстве» и не во «времени», не среди ощущений и переживаний – мы живем в нарративе <...> Мало того, мы не просто живем в нем, мы сами тоже нарратив. И даже высокодуховные граждане, думающие, что живут в «здесь и сейчас», на самом деле живут в нарративе «здесь и сейчас» [Пелевин 2018, 225].

Пародийное использование языка филологической теории позволяет поместить интерпретанту, с помощью которой может быть истолковано произведение (в рамках определенной научной парадигмы), в событийную структуру нарратива. Становится очевидным, что в ситуации постмодернистской «нехватки реальности» интрига интерпретации выходит на первый план.

Отметим, что несмотря на изменение технических средств письма в зависимости от изображаемой эпохи – в исследуемых фрагментах каждый раз воспроизводится магическое единство руки автора и текста. Даже Порфирий Петрович стилизует себя под классика: «Я начал водить пером по листу бумаги, как бы делая заметки» [Пелевин 2017, 31].

Тем самым в эпизодах текстопорождения сохраняются следы сакрального логоцентризма, хотя и трансформированного в постмодернистский текстоцентризм. Как говорит герой романа «Бэтман Аполло»: «В пространстве человеческой культуры не осталось ни одной чистой страницы, на которой можно было бы написать правду, – все они исписаны хлопотливо-бессмысленным халдейским почерком, и никакое “мене, текел, фарес” просто не будет видно на этом фоне» [Пелевин 2018, 16].

Преображение метафоры сакрального текста в метафору тотального текста происходит с помощью пародийного перекодирования общекультурных функций слова и книги.

Например, перформативная функция творящего слова, то есть совпа-

дение слова и действия, доводится до абсурда в сборнике «Ананасная вода для прекрасной дамы». Офицер спецслужб Савелий Скотенков сбивает американские дроны в Афганистане, рисуя на земле боевые суры – строки компьютерного кода, перемежающиеся различными запросами в Google.

В романе «Лампа Мафусаила, или крайняя битва чекистов с масонами» некто в маске Солнца пишет варианты тетраграмматонов, чтобы завербовать генерала Капустина: «В руке Солнца появился странный предмет – серебряная палочка, кончающаяся крохотной человеческой рукой с вытянутым вперед указательным пальцем. Солнце провело этой палочкой по столу, и на нем загорелись буквы <...> “Йод – Хе – Вау – Хе”» [Пелевин 2016, 377].

В сюжете присутствует и буквальное совпадение тела и текста – кожа человека становится пергаментом. «Масонская газета “Под вой пурги”, выходящая в Храмаге с 1928 по 1960 (?), была на самом деле не рукописной, а татуированной <...> Таким образом возникла как бы пергаментная библиотека...» [Пелевин 2016, 302]. Постепенно выясняется, что свет высшей силы (то есть золотого жука), проходящей через кожу-пергамент, и организует субъекта: «... из клюва-конуса бил поток золотистого света. Этот свет проходил через рисунок на прозрачном пергаменте как сквозь слайд – и создавал колеблющееся и живое облако. Это облако и было мной» [Пелевин 2016, 97].

Кроме того, в романах пародируется профетическая, сакральная функция книги. Так, в «Священной книге оборотня» книга лисы должна якобы дать спасение всем оборотням. С помощью каббалистических процедур метаморфозы авторства происходят в эпизодах текстопорождения в романе «t»: «Это было весьма похоже на колдовство: дедушка на моих глазах вырвал страницу из тома Шекспира, написал на полях какие-то знаки, сжег этот лист, растворил пепел в стакане с водой и дал мне выпить эту воду» [Пелевин 2009, 85]. Герой в данном случае съедает текст классика, подобно Иоанну в Откровении, проглотившему книгу жизни.

Однако в современном мире текст все-таки не может выполнить не только сакральную, но даже обычную информативную функцию. Так, в романе «Непобедимое солнце» один из персонажей создает свое произведение из заголовков новостей: «Россиянам предложили пожить в железной бочке», «Россиянин истязал соседей конским ржанием», «Юноша жестоко убил крестом священника-педофила», «Слесарь выпрыгнул из окна после ограбления, изнасилования и убийства пенсионерки» [Пелевин 2020, 325].

С помощью этого вставного текста нивелируется разница между истинным и ложным высказыванием, поскольку подавляющая часть этих заголовков, как ни удивительно, появлялась в реальных интернет-ресурсах (о чем после выхода романа сообщила «Лента.ру» [Пелевин в новом романе 2020]). В некоторых случаях заголовок трансформируется: так, в представленном в романе заголовке «Вместо съеденного акулами-людоедами дайвера нашли съеденного серфера» дайвер и серфер поменялись местами по сравнению с «референтным» заголовком. В целом из 28 заголовков,

приведенных в тексте, полностью вымышленными являются только четыре записи, которые оказываются наиболее фантазмагоричными. Однако такая гибридизация указывает на абсурдность и реальных новостных высказываний.

Деконструкции, таким образом, не подвергается только одна задача текста, создаваемого персонажем, – поиск личной идентичности, определение ее границ и свойств.

Именно создание и толкование текстов становятся важным этапом интриги, ведущим героя к преодолению границ сознания или реальности, обретению своего пути. Характерно, что в большинстве нарративов Пелевина используется мотив ухода из изображаемого хронотопа – героям удается выписаться из психбольницы, забраться на вершину Фудзи, взойти на Зиккурат, исчезнуть, ускользнуть от надзора государства и т.п. Искомая «позиция внеаходимости» предваряется эпизодами написания текстов, когда субъект объективирует себя, разделяясь на «я» героя и «я» автора.

Однако данный метасюжет представлен в двух вариантах. В первом варианте герой становится частью дискурса власти, получает место в его иерархии и включается в производство бесконечного текста, направленного на манипулирование сознанием людей (например, Татарский из «Generation P», Капустин из «Лампы Мафусаила»). Во втором варианте герой получает свободу, выпадает из иерархии, создавая свое индивидуальное произведение. Например, Петр Пустота в финале романа, написав стихотворение под названием «Вечное невозвращение», стреляет из ручки в «люстру» фальшивого мира и оказывается во «внутренней Монголии». Отказываются от «креативного доводчика» Дамилола и Грым из «S.N.U.F.F.». Превращается в собственного автора граф Т. из романа «t». Лиса-оборотень из романа «Священная книга оборотня» (2004), закончив записки, исчезает навсегда.

Таким образом, главным результатом анализируемых эпизодов интриги, многократно повторяемых в творчестве Пелевина, становится освобождение героя и читателя от «ловушки» предзаданных дискурсивных ролей и стандартных интерпретаций. При этом чем больше в интригу вводятся подставных авторов и вставных текстов, тем очевиднее, что произведение взывает к активности читателя. Эпизоды текстопорождения позволяют герою и читателю актуализировать позицию внеаходимости по отношению к изображенным в романе моделям креации и восприятия, то есть становятся «точками», в которых коммуникативные уровни нарратива вступают в резонанс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашева М.П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Изд-во Пермск. Ун-та, 2001.
2. Аристотель. Поэтика / пер. М. Гаспарова // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 645–681.

3. Белый А. Москва. М.: Художественная литература, 1990.
4. Богданова О.В., Кибальник С.А., Сафронова Л.В. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: Петрополис, 2008.
5. Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». М.: Художественная литература, 1978.
6. Жиличева Г.А. Эпизодизация и связность нарративного текста: диахронический аспект // *Narratorium*. 2020. № 14 [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.ru/2020/11/29/450/> (дата обращения: 10.03.2021).
7. Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // *НЛЮ*. 1998. № 30. С. 285–304.
8. Пелевин в новом романе изучил феномен заголовков «Ленты.ру» // *Лента.ру*. URL: https://lenta.ru/news/2020/08/27/i_umer/ (дата обращения 14.12.2020).
9. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: Вагриус, 1996.
10. Пелевин В.О. Generation P. М.: Вагриус, 1999.
11. Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2004.
12. Пелевин В.О. Empire V. М.: Эксмо, 2006.
13. Пелевин В.О. t. М.: Эксмо, 2009.
14. Пелевин В.О. S.N.U.F.F. М.: Эксмо, 2012.
15. Пелевин В.О. Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами. М.: Эксмо, 2016.
16. Пелевин В.О. iPhuck 10. М.: Эксмо, 2017.
17. Пелевин В.О. Бэтман Аполло. СПб.: Азбука, 2018.
18. Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2018.
19. Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020.
20. Рикер П. Время и рассказ: в 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
21. Сергеева Е.Е. Эпизод (из истории термина и понятия) // *Сравнительное и общее литературоведение*. Вып. 3. М.: МАКС Пресс, 2010. С. 125–131.
22. Тодоров Цв. Грамматика повествовательного текста // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. VIII / сост., общ. ред. и вступ. ст. Т.М. Николаевой. М.: Прогресс, 1978. С. 450–464.
23. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016.
24. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с франц. М.: Касталь, 1996. С. 8–45.
25. Чернец Л.В. Эпизод в композиции романа «Анна Каренина» // *Толстой сегодня*. Материалы толстовских чтений. М.: Оригинал-макет, 2014. С. 63–75.
26. Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги и монологи в пьесах А.Н. Островского // *А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов / Отв. ред., сост. И.А. Овчинина*. Шуя: ШПГУ, 2006. С. 68–77.
27. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: Инапресс, 1998.
28. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.
29. Fludernik M. The Diachronization of Narratology // *Narrative*. 2003. Vol. 11. No. 3. P. 331–348.

30. Jahn M. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Cologne: University of Cologne, 2005. URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (дата обращения 20.06.2020).

31. Lowe N.J. *The Classical Plot and The Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

32. Miall D.S. Episode Structures in Literary Narratives // *Journal of Literary Semantics*. 2004. No. 33. P. 111–129.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Fludernik M. The Diachronization of Narratology. *Narrative*, 2003, vol. 11, no. 3, pp. 331–348. (In English).

2. Lipovetskiy M. Paralogiya russkogo postmodernizma [The Paralogy of Russian Postmodernism]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1998, no. 30, pp. 285–304. (In Russian).

3. Miall D.S. Episode Structures in Literary Narratives. *Journal of Literary Semantics*, 2004, no. 33, pp. 111–129. (In English).

4. Zhilicheva G.A. Epizodizatsiya i svyaznost' narrativnogo teksta: diakhronicheskiy aspekt [Episodization and Coherence of A Narrative Text: A Diachronical Aspect]. *Narratorium*, 2020, no. 14. Available at: <http://narratorium.ru/2020/11/29/450/> (accessed 10.03.2021). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Chernets L.V. Epizod v kompozitsii romana “Anna Karenina” [Episode in the Structure of “Anna Karenina”]. *Tolstoy segodnya* [Tolstoy Today]. Moscow, Original-maket Publ., 2014, pp. 63–75. (In Russian).

6. Chernets L.V. Epizody, dialogi i monologi v p'esakh A.N. Ostrovskogo [Episodes, Dialogues and Monologues in A. Ostrovsky's Plays]. Ovchinina I.A. (ed.). *A.N. Ostrovskiy. Materialy i issledovaniya: Sbornik nauchnykh trudov* [A. Ostrovsky. Data and Research. Collected Papers]. Shuya, SSPU Publ., 2006, pp. 68–77. (In Russian).

7. Foucault M. *Chto takoe avtor?* [What is an Author?]. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The Will to the Truth: Beyond Knowledge, Power and Sexuality]. Moscow, Kastal' Publ., 1996, pp. 8–45. (In Russian).

8. Sergeeva E.E. Epizod (iz istorii termina i ponyatiya) [Episode: From the History of the Concept and Term]. *Sravnitel'noye i obshcheye literaturovedeniye* [Comparative and General Literature Studies]. Vol. 3. Moscow, MAKS Press Publ., 2010, pp. 125–131. (In Russian).

9. Todorov Tsv. Grammatika povestvovatel'nogo teksta [The Grammar of a Narrative Text]. Nikolaeva T.M. (ed.) *Novoe v zarubezhnoy lingvistike* [New in Foreign Linguistics]. Vol. 8. Moscow, Progress Publ., 1978, pp. 450–464. (In Russian).

(Monographs)

10. Abasheva M.P. *Literatura v poiskakh litsa (Russkaya proza kontsa 20 veka: stanovleniye avtorskoy identichnosti)* [Literature in Search of Its Face. The Russian Prose of the Late 20th Century: The Rise of Authors' Self-Identity]. Perm, Perm State University Publ., 2001. (In Russian).
11. Bocharov S.G. *Roman L.N. Tolstogo "Voyna i mir"* [Leo Tolstoy's Novel "War and Peace"]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1978. (In Russian).
12. Bogdanova O.V., Kibal'nik S.A., Safronova L.V. *Literaturnyye strategii Viktora Pelevina* [Viktor Pelevin's Literary Strategies]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2008. (In Russian).
13. Jahn M. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Cologne, University of Cologne Publ., 2005. Available at: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (accessed 20.06.2020). (In English).
14. Lowe N.J. *The Classical Plot and The Invention of Western Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2003. (In English).
15. Ricœur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Short Story]: in 2 vol. Vol. 1. Moscow; St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998. (Translated from French into Russian).
16. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki Slavyanskoy kul'tury Publ., 2008. (In Russian).
17. Schmid W. *Prosa kak poesiya: Pushkin, Dostoevskiy, Chekhov, avangard* [Prose as Poetry: Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avant-garde]. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1998. (In Russian).
18. Тура В.И. *Vvedeniye v sravnitel'nyu narratologiyu* [Comparative Narratology: An Introduction]. Moscow, Intrada Publ., 2016. (In Russian). Translated from French into Russian

Жиличева Галина Александровна, Новосибирский государственный педагогический университет; Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе НГПУ; профессор РГГУ. Научные интересы: теория литературы, нарратология, поэтика романа XX века.

Email: gali-zhilich@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5048-0426

Galina A. Zhilicheva, Novosibirsk State Pedagogical University; Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature, NSPU; Professor, RSUH. Research interests: theory of literature, narratology, poetics of the 20th century novels.

Email: gali-zhilich@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5048-0426

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00037

М.А. Кожина (Новосибирск)

«ПРОПУЩЕННОЕ» СОБЫТИЕ В ДЕЙСТВИИ СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ

Аннотация. В статье рассматриваются стратегии создания событийного ряда в действии современной пьесы. В качестве материала представлены тексты, в последние несколько лет прочитанные на фестивале молодой драматургии «Любимовка». Одна из тенденций, обращающих на себя внимание, – использование «пропущенных» событий, то есть событий, которые исключаются из фабулы произведения, становятся подразумеваемыми. Как правило, ими оказываются события, связанные с психологическим или физическим насилием. Если представители «новой драмы», возникшей в 1990-е годы, фиксировали реальность, показывая в пьесах самые неприглядные стороны жизни, то сегодняшние драматурги обращаются к другим методам. Они либо намеренно пропускают «страшные» события, либо скрывают значение этих событий, либо заменяют события другими, которые в структуре текста воспринимаются как аналогичные. В связи с этим создается особого рода конфликтность, когда драматические герои втягиваются в противостояние помимо собственной воли и оказываются неспособны сопротивляться внешним воздействиям. Конфликт в таких пьесах симулятивен, чаще всего он остается неразрешим, но драматурги предлагают альтернативные способы выхода из конфликтных ситуаций. Именно поэтому в новейшей драматургии возникают сюжеты, рассказывающие о последствиях событий, а не заканчивающиеся, например, смертью героя, как это было в пьесах «новой драмы». Последствия, то есть то, как персонажи действуют в дальнейшем, становятся важнее, чем то, что с ними произошло. Поскольку интерес к частной жизни человека по-прежнему находится в фокусе внимания современных авторов, можно предположить, что подобные стратегии построения драматургического действия будут востребованы и в ближайшем будущем.

Ключевые слова: новая драма; событие исполнения; событийный ряд; современная драматургия; современная пьеса; структура действия.

М.А. Kozhina (Novosibirsk)

A "Missed" Event in the Action of a Contemporary Play

Abstract. The article discusses strategies for creating a chain of events in the action of a contemporary play. The materials presented are the texts having been read recently at the festival of "young drama" "Lyubimovka". One of the tendencies that attracts attention is the use of the so-called "missed" events, that is, the ones excluded from the plot of the story become implied. As a rule, these are the events related to psychological or physical violence. While the representatives of the so-called "new drama" that emerged in the 1990s fixed reality, showing in plays the ugliest aspects

of life, today's playwrights are turning to other methods. They either deliberately skip "terrible" events, or conceal their meaning, or replace the events with others that are perceived as similar in the structure of the text. In this regard, a special kind of conflict is created, when drama characters are unwillingly drawn into confrontation and cannot resist external influences. The conflict in such plays is simulative, more often than not, it remains unresolved, but playwrights suggest alternative ways of getting out of conflict situations. That is why in the latest drama there are plots that tell about the chain of events, unlike was the case in the "new drama" plays ending with the protagonist's death. The consequences, that is, how the characters would act in the future, become more important than what has happened to them. Since interest in a person's private life is still in the focus of contemporary authors' attention, it can be assumed that such strategies for constructing a dramatic action will be in demand in near future.

Key words: new drama; performance event; chain of events; contemporary drama; contemporary play; structure of action.

Сегодняшняя современная драматургия берет начало от движения «новая драма», которое возникло на рубеже XX–XXI вв. Чтобы зафиксировать реальность, драматурги этого направления обратились к событиям жизни маргинального человека. Героями их пьес стали представители «социального дна»: проститутки, наркоманы, уголовники, бомжи, гастарбайтеры и другие, – а в событиях, которые драматурги включали в действие, был «ярко выражен культ эстетической агрессивности, культ насилия, секса и вульгарности, что стало «нравственной нормой жизни» [Гончарова-Грабовская 2008, 10]. Показательно, что драматурги «новой волны» представляли реальность гипернатуралистично, сосредотачиваясь на самых отвратительных, отталкивающих проявлениях жизни. Например, в «Пластине» Василия Сигарева реципиент оказывается свидетелем того, как Максим, 14-летний подросток, «перед своей гибелью проходит своеобразную инициацию жертвы» [Богданова 2015, 383]. Ключевым событием инициации становится изнасилование героя, когда он вместе с другом приходит в квартиру бывших уголовников. В пьесе эта сцена представлена звучащими голосами (Голос Голого, Голос Курсанта, Голос Лехи, Голос Максима). Событие в ней не показывается напрямую, но у читателя / зрителя (здесь можно поставить читателя и зрителя в один ряд, учитывая, что драматургический текст, прежде всего, предназначен для исполнения на сцене) складывается впечатление, что действие разворачивается перед ним, так как происходит в настоящем времени. Враждебность «страшного, звериного мира, в котором человек обречен на тотальное одиночество» [Мещанский 2016, 26], провоцирует подростка на то, чтобы проявлять ответную агрессию – так в пьесе создается конфликтность. Ю. Барбой определяет конфликт как «сшибку характеров», причем не в аристотелевском, а в социально-психологическом понимании [Барбой 2008, 140], и этот «социальный» аспект был усвоен представителями «новой драмы». В «Пластине» Сигарев показывает, что герой не может справиться с персонажами «социального дна»: Максим собирается отомстить преступникам (у

него есть действенный заряд), но оказывается слишком слаб перед жестоким, маскулинным миром. В финале героя убивают, что снова происходит перед читателем / зрителем.

Другой хрестоматийный пример демонстрации насилия – пьеса Ивана Вырыпаева «Июль», написанная как «монолог (поток сознания?) человека, живущего – в силу психического расстройств – вне нравственных норм. Это рассказ убийцы и людоеда о своем путешествии из дома в психушку, путешествии, полном преступлений, мотивы которых тот даже не объясняет» [Якубова 2010, 46]. В пьесе герой в подробностях рассказывает о том, как он убивает и пожирает всех, кто встречается ему на пути: соседа, собаку, священника, медсестру и наконец Бога, которого видит в углу больничной палаты. Драматург настаивает на том, что эти события случились в прошлом (стали предметом рассказывания), но поскольку он подробно воссоздает работу «сломанного» сознания, показывает этапы развития «болезни», возникает иллюзия, что действие происходит «здесь и сейчас», которая необходима «для *сопричастия к событию* (курсив Н.Д. Тамарченко), то есть для того, чтобы реакция на это событие у героя и зрителя была одновременной, хотя и не идентичной» [Тамарченко 2004, 311]. Получается, что воспринимающий включается в действие, представляя, как в текущем моменте возникают страшные картины, описанные в тексте, то есть переносит их из прошлого в настоящее. Таким образом, можно говорить, что с развитием «новой драмы» возникли две основные стратегии конструирования событий. События либо разворачиваются перед читателем / зрителем, либо проговариваются – подробно описываются в репликах или монологах персонажей. Этим драматурги показывают, что ужасное перестает восприниматься как нечто ошеломляющее, а становится привычным, будничным, прочно укоренившимся в жизни человека.

Что же происходит в драматургии последних лет? Сегодня тема насилия остается в фокусе внимания драматургов. Рефлексия по этому поводу усиливается из-за того, что обостряются отношения между человеком и властью, человеком и институтами, в конечном счете, человеком и человеком (если представления другого человека о жизни отличаются), но стратегии репрезентации конфликтных ситуаций меняются. Отметим, что драматургия конца 2010-х – начала 2020-х гг. еще не стала предметом изучения. Регулярно появляются обзорные статьи о драматургических конкурсах, но научных исследований сегодня практически нет. Конечно, сложно говорить о новых тенденциях, не имея возможности посмотреть на процесс с временной дистанции. Однако, мы считаем, что уже сейчас намечаются направления развития драматургического письма, которые будут проверены в ближайшем будущем. Например, в пьесах «За белым кроликом» Марии Огневой, «Расскажи мне про Гренландию» Лены Петуховой и Сергея Азеева, «Свинья в стене» Елены Щетиной (все они были прочитаны на фестивале молодой драматургии «Любимовка» с 2018 по 2020 гг.) обнаруживается, что теперь, вместо того, чтобы эпатировать публику натуралистичными сценами, как это делали авторы «новой драмы»,

драматурги нередко используют противоположный подход. Они пропускают эпизоды, в которых могли быть изображены сцены унижений, убийств, сексуального принуждения и т.д. (хотя пьесы, где такие сцены возникают, тоже есть, но их стало намного меньше). Так появляются «пропущенные» события, которые не совершаются в присутствии читателя / зрителя, а исчезают из фабульной цепочки, становятся подразумеваемыми. Драматурги предоставляют возможность реципиенту самостоятельно достроить событийный ряд, заполнив образовавшийся пробел (или пробелы) сообразно с логикой действия (авторы оставляют в тексте подсказки, помогающие восстановить те события, которые они имели в виду).

Ю. Подковырин предлагает разделять в современной драматургии исполняемые события (события из жизни героев) и события исполнения (способы изображения этих событий) [Подковырин 2014, 211]. Подобное разделение возникает по аналогии с теми понятиями, которые использует М. Бахтин для анализа эпического произведения: «<...> перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)» [Бахтин 1975, 403–404]. В. Федоров замечает, что событие исполнения показывают персонажи-исполнители, роль которых в драматическом тексте такая же, как функция повествователя в эпическом произведении [Федоров 1984, 149]. Соответственно, фабула понимается как цепочка исполняемых событий, а сюжетный план как способ их передачи, вместе они образуют художественное целое драматургического текста. В разговоре о «пропущенном» событии стоит иметь в виду, что «пропущенным» мы считаем исполняемое событие (фабульное событие) – событие из жизни героев, которое не выражено в действии пьесы, но прочитывается в сюжете. Драматург может либо намеренно опускать это событие («Расскажи мне про Гренландию»), либо скрывать значение события («Свинья в стене»), либо заменять событие другим, которое в структуре текста воспринимается как аналогичное («За белым кроликом»).

Рассматривая пьесы представителей «новой драмы», И. Болотян и С. Лавлинский пишут о том, что конфликтные ситуации задаются четырьмя основными вариантами: столкновением героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим), столкновением героя с социальными Другими; конфликтом героя с самим собой как культурным Другим и / или Другими как носителями «иных», «чужих» ценностей, или же столкновением героя с Другим как с «чужим», когда в качестве «чужого» выступает Высшее Начало, Бог и т.д. [Болотян, Лавлинский 2010, 42]. Если брать эту классификацию за точку отсчета (а нам кажется, что она актуальна и для драматургии последних нескольких лет), то в выбранных пьесах мы будем наблюдать развитие конфликта между героем и социальным(и) другим(и). В пьесе «Расскажи мне про Гренландию» Лены Петуховой и Сергея Азеева социальными другими по отношению к молодой учительнице Катерине Ивановне, которая приезжает из Москвы в деревню в Хабаровском крае, становятся ее ученики. Героиня сталкивается с персона-

жами, живущими вне каких-либо норм и правил поведения, поскольку взрослые либо не обращают на них внимания (учителя), либо проявляют репрессивные методы воспитания (родители). Насилие – это то, с чем дети в этой деревне и в множестве подобных деревень сталкиваются с раннего возраста, они не знают другой модели поведения и в случае чего готовы, вместе или по отдельности, напасть на слабого. Многие из них растут в неполных семьях, иметь отца среди них редкость, поэтому «свой» для них – это человек, у которого нет семьи. Убивая маленького сына Катерины Ивановны, подростки мстят за то, что благодаря ей отец одного из учеников оказался в тюрьме, потому что жестоко избил свою жену (они убеждены, что лучше такая семья, чем никакой). Кроме того, ученики думают, что несчастье уравнивает их с Катериной Ивановной, и она станет такой же, как они, – частью варварского мира, до которого цивилизация не дошла из-за его исторической, культурной и географической оторванности. Авторы не показывают, как происходит убийство (это и есть «пропущенное» событие), Катерина Ивановна возвращается из школы, когда все уже случилось. Читатель / зритель понимает, что ученики совершили преступление, и здесь неважно, каким образом они это сделали. Насилие в пьесе рассматривается как явление «вообще», уродующее сознание и раскалывающее жизнь человека, поэтому авторы уходят от конкретики, предоставляя возможность воспринимающему при необходимости достроить событийный ряд.

Елена Щетина в пьесе «Свинья в стене» показывает, как мир ребенка заполняется страшными фантазиями, и эти фантазии внезапно оживают. Драматург расслаивает действие на несколько временных пластов так, что на сцене одновременно присутствуют маленькая Лиза (пяти и девяти лет), участвующая в игровых ситуациях, и взрослая Лиза, которая комментирует события, случившиеся с ней в детстве, а в финале, когда прошедшие события доходят до настоящего, уже взрослая героиня включается в действие. После того как на своем пятом дне рождения Лиза слышит анекдот про то, что розетка – это замурованный в стене Пятачок, к ней ночью, когда родителей нет дома (они работают посменно), начинает приходиться огромная свинья, с жесткой липкой шерстью и зловонным запахом изо рта. Интересно, что и в этом случае свинья воспринимается «социальным другим», так как ее действия не встраиваются в представления о норме. Свинья угрожает Лизе, что съест ее родителей, если девочка не будет выполнять ее желания, и героине приходится скормить ей свой ужин, отдать найденного котенка, измять приготовленную школьную форму. На самом деле, в этом нет ничего фантастического, всему находится логичное объяснение, но драматург дает его только в развязке действия. До этого же момента читатель / зритель становится свидетелем сцен запугивания и унижения, а когда свинья собирается наказать Лизу, повторяя «Плохая девочка. Плохая девочка. Плохая девочка» и «Надо наказать. Надо наказать. Надо наказать», складывается впечатление, что речь идет о сексуальном насилии. Именно этот момент воспринимается как «пропущенное» собы-

тие, поскольку автор не объясняет, каким было (и было ли) наказание. В структуре действия образуется «пустое пространство», которое реципиент может не просто заполнить самостоятельно, но и определить направление развития событий, выбирая из нескольких вариантов, что же на самом деле произошло. Так уже в тексте создается эффект множественности трактовок.

В пьесе Марии Огневой «За белым кроликом» социальным другом становится водитель машины, в которую садятся Алиса-1 и Алиса-2. С развитием действия читатель / зритель понимает, что он изнасиловал и убил героиню, а после ему удалось избежать наказания. Как и в предыдущих случаях, сцены насилия и убийства пропускаются драматургом. Мария Огнева показывает преступление через аналогию. Героини бегут за Белым кроликом, прыгают в кроличью нору и падают-падают-падают. Продолжительное падение и зависание в воздухе представляются как образ того, что с ними происходит (неслучайно героини названы Алиса-1 и Алиса-2). Но конфликтная ситуация этим не исчерпывается, в нее втягиваются другие персонажи. Матери девочек Анна и Марина и их подруга Оля переживают последствия случившегося, именно они становятся драматическими героями (проходят «драматургическую арку» – меняются к финалу пьесы). Монтажная композиция позволяет сопоставить события, случившиеся до убийства, и события, происходящие после убийства, – расследование, которое проводят матери. Драматург задает несколько векторов развития действия: из прошлого в настоящее, из настоящего в прошлое, из настоящего в будущее. При этом, в прошлом (во время путешествия Алисы-1 и Алисы-2) автор меняет угол зрения, показывая девочек то внутри игровой ситуации, когда действие разворачивается «здесь и сейчас» – в настоящем, то снаружи, когда они наблюдают за собой и рассказывают о том, что с ними случилось, ощущая это как прошедшее. Такой способ репрезентации помогает полностью восстановить «пропущенные» события, у адресата не возникает возможности трактовать их по-другому, а значит не возникает расхождений с замыслом автора.

Обратим внимание на то, что герои в выбранных пьесах лишены выбора. Ситуации, в которых они оказываются, возникают помимо их воли, они сами предпочли бы, чтобы эти события никогда не происходили. Здесь видится принципиальное отличие от пьес, где возникают «несостоявшиеся» (или «несовершенные») события, которые становятся результатом выбора персонажей. Например, вокруг «несостоявшегося» события строится действие пьесы Дмитрия Данилова «Сережа очень тупой». Герой предпочитает не совершать поступок, ничего не менять в своей жизни, поэтому выбрасывает посылку, которую принесли ему загадочные курьеры. Если понимать под событием «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1970, 282], то Сережа намеренно отказывается от инициации, а значит утрачивает «драматические» функции – не становится героем. Нечто похожее происходит в пьесе «Золото» Екатерины Тимофеевой, когда в финале персонажи, которые на протяжении действия

планируют переезд, приходят к тому, что они никогда не уедут из города Сибай, несмотря на то, что он не приспособлен для жизни (в воздухе – отравляющий сероводород). Драматург показывает, что человек в структуре пьесы чувствует себя частью окружающего мира, и если экологическая ситуация в пьесе остается нерешенной, то и судьба персонажей тоже не решена. В развязке персонажи лишаются действенного импульса, у них не хватает воли для того, чтобы спасти свою жизнь.

Что касается «пропущенных» событий, то это, как правило, случайные или стихийные события, которые могли произойти, а могли и не произойти. Они встраиваются в сюжет и, как и другие драматические события, становятся результатом «действий не одного, а нескольких лиц и одновременно стечения обстоятельств, случайностей и игры неподвластных человеку сил» [Костелянец 2007, 55]. В каждой пьесе, из тех, что мы выбрали для анализа, драматурги показывают или дают понять, что обстоятельства могли сложиться по-другому. В пьесе «Расскажи мне про Гренландию» альтернативные варианты не проговариваются в тексте, но адресат может выстроить цепочку из нескольких «если бы» – представить события, которые направили бы действие в другую сторону. Так, если бы Катерине Ивановне не нужно было скрываться от преследований после смерти мужа, она не поехала бы в деревню на Дальнем Востоке; если бы она не поехала в деревню, ей не пришлось бы работать с трудными подростками; если бы она не решила помочь одному из них (не отправила бы его отца в тюрьму), ученики не решили бы ей отомстить; если бы они не решили отомстить, ее ребенок остался бы жив. Мария Огнева идет другим путем. В пьесе «За белым кроликом» она вводит возможные варианты развития событий в текст – они проговариваются действующими лицами. Читатель / зритель восстанавливает события вместе с персонажами пьесы Анной, Мариной и Олей, которые пытаются понять, почему девочки (Алиса-1 и Алиса-2) сели в машину к незнакомому человеку. Поскольку каждая героиня испытывает чувство вины и думает, что могла бы помешать случившемуся, в пьесе выстраивается несколько альтернативных вариантов. Например, одна из цепочек выглядит так: если бы Марина накануне не уехала из дома, дочери не надо было бы возвращаться вечером с дачи, чтобы покормить кошку; если бы ей не надо было покормить кошку, она бы осталась на даче до утра и не села бы в машину к незнакомцу; если бы ее подруга решила отпустить ее одну, она (подруга) осталась бы жива, и так далее. В пьесе Елены Щетининой «Свинья в стене» эти механизмы не так очевидны, потому что появление свиньи в жизни героини невозможно объяснить. В финале пьесы становится понятно, что свиньей был дядя Андрей, который жил в соседней квартире, – во встроенном шкафу был проход из его спальни в комнату Лизы. Мотивы его поступков иррациональны – здесь речь идет о сдвинутом сознании, и единственное «если бы», которое применимо в этом случае, может звучать так: если бы дядя Андрей не получал удовольствие от того, что пугает беззащитного ребенка, свинья никогда бы не появилась в жизни Лизы.

Приведенные примеры подтверждают, что персонажи пьес сталкиваются с обстоятельствами, которые не зависят от их стремлений. В связи с этим можно говорить, что в драматургии последних лет складывается особый тип героя. Если герой «новой драмы» оказывал сопротивление окружающему миру (пусть и проигрывал в этом противостоянии), то сегодняшний герой, чаще всего, пассивен. Он включается в конфликтную ситуацию не по своей воле и не находит в себе сил сопротивляться. В текстах, о которых идет речь, конфликт решается по-разному. В пьесе «Расскажи мне про Гренландию» у Катерины Ивановны нет возможности выйти из конфликта, он остается неразрешим. Она уезжает в Москву, меняет сферу деятельности, узнает, что жизнь бывших учеников не сложилась, но все это не может вернуть ей сына. Выход из ситуации показан на примере другого персонажа – Ивана, ученика того же класса, который в убийстве не участвовал, но для него это событие стало поворотным. Он единственный из персонажей пьесы, чья жизнь сложилась удачно, потому что после случившегося он решил вырваться из того мира, в которой вырос, и на это повлияло знакомство с Катериной Ивановной. Как замечает О. Журчева, конфликт в современной пьесе только обозначается, но он симулятивен: «герой вроде бы вступает во взаимодействие с другими героями, со средой, с миром, но создавшаяся ситуация не имеет продвижения – и это принципиально для “новой драмы”» [Журчева 2010, 198]. В пьесе «За белым кроликом», чтобы справиться с ситуацией героини, Анна, Марина и Оля, выбирают разные стратегии поведения и в течение действия отказываются от выбранных моделей. В первой части мы видим, как Анна направляет все силы на то, чтобы убийца был наказан, Марина с трудом заставляя себя подниматься каждый день с кровати, а Оля отказывается от возможного материнства. Во второй части ситуация меняется, Анна отказывается от мести, пытается смириться и устроить свою жизнь, Марина видит свою миссию в том, чтобы доказать вину преступника (хотя понятно, что это уже не произойдет), а Оля решается на рождение ребенка. Драматург показывает, что возможны разные выходы из ситуации, но конфликт остается нерешенным – его невозможно решить (как раз это проявляется в истории Марины, она не выходит из конфликтных отношений, не понимая, что конфликт неразрешим). И только в пьесе «Свинья в стене» происходит по-другому – повзрослевшая Лиза оказывается способна на поступок. Спустя десять лет она врывается в квартиру дяди Андрея, связывает его, забрасывает вещами из шкафа и оставляет умирать, погребенного под свиной «шкурой». Тем самым она спасает маленькую девочку, которая теперь живет в ее бывшей квартире и знает, что ночью, когда дома никого нет, приходит свинья. Но такое поведение для современного героя, скорее, исключение, чем правило.

Симптоматично, что события, связанные с насилием, перестали представляться драматургам чем-то будничным. Авторы вводят их в качестве примеров отклонения от нормы, показывая, как «нормальный» человек сталкивается с человеком (или группой лиц) с «извращенным» или «из-

ломанным» сознанием. Именно поэтому в новейшей драматургии возникают сюжеты, рассказывающие о последствиях событий, а не заканчивающиеся, например, смертью героя, как это было в пьесах «новой драмы». Последствия, то есть то, как герои живут дальше, становятся важнее, чем то, страшное, что с ними произошло. Благодаря этому мы можем говорить о разных стратегиях поведения персонажей и наблюдать за тем, как они сдаются после случившегося, находят альтернативные пути или ищут возмездия (последнее для современного героя нетипично). С помощью «пропущенного» события в выбранных пьесах показывается завязка («За белым кроликом»), развитие («Свинья в стене») или кульминация («Расскажи мне про Гренландию») действия. Другими словами, оно встраивается в ряд драматических событий, которые меняют судьбу персонажей в сюжете произведения. «Пропуская» события, драматурги отказываются от натуралистичных изображений: не отталкивают ими реципиента, а, напротив, сильнее включают в происходящее, поскольку ему приходится восстанавливать событийный ряд. В этом проявляются разные подходы в работе автора с аудиторией, так как читатель / зритель может представить, что произошло в пьесе, как это случилось, или выбрать то направление, которое соответствует его картине мира. Надо полагать, что использование «пропущенных» событий, открывающее драматургам многочисленные приемы (и создания действия, и воздействия на реципиента), будет применяться и в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой Ю.М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
3. Богданова П. «Новая драма»: модель жертвы // Современные исследования социальных проблем. 2015. № 8 (52). С. 380–389.
4. Болотян И.М., Лавлинский С.П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. 2010. № 2 (45). С. 35–45.
5. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. М.: Флинта; Наука, 2008.
6. Журчева О. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Современная драматургия. 2010. № 4. С. 195–199.
7. Костелянец Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимов, вст. ст. Н.А. Таршис. М.: Совпадение, 2007.
8. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
9. Мещанский А. Проблема выживания человека как проявление концептуально-содержательной специфики современной «Новой драмы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 11–2 (65). С. 25–28.
10. Подковырин Ю. Событие исполнения // Современная драматургия. 2014. № 4. С. 211–214.

11. Тамарченко Н.Д. Событие «завершения» в драме // 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. С. 309–312.

12. Федоров В.В. Поэтический мир драмы // Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М.: Советский писатель, 1984. С. 147–179.

13. Якубова Н. Культ рассказа. Заметки о поколении 1990–2000-х годов в восточноевропейской режиссуре // Вопросы театра. Prosaenium, 2010. № 1–2. С. 43–68.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bogdanova P. “Novaya drama”: model’ zhertvy [“New Drama”: A Victim Pattern]. *Sovremennyye issledovaniya sotsial’nykh problem*, 2015, no. 8 (52), pp. 380–389. (In Russian).

2. Bolotyan I.M., Lavlinskiy S.P. “Novaya drama”: opyt tipologii [“New Drama”: An Experience of Typology]. *Vestnik RGGU*, 2010, no. 2 (45), pp. 35–45. (In Russian).

3. Zhurcheva O. Priroda konflikta v noveyshey drame 21 veka [The Nature of Conflict in the Latest Drama of the 21st Century]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 2010, no. 4, pp. 195–199. (In Russian).

4. Meshchanskiy A. Problema vyzhivaniya cheloveka kak proyavleniye kontseptual’no-soderzhatel’noy spetsifiki sovremennoy “Novoy dramy” [The Issue of Human Survival as a Manifestation of the Conceptual and Substantial Specificity of Modern “New Drama”]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 11–2 (65), pp. 25–28. (In Russian).

5. Podkovyrin Yu. Sobytiye ispolneniya [A Performance Event]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 2014, no. 4, pp. 211–214. (In Russian).

6. Yakubova N. Kul’t rasskaza. Zаметки о pokolenii 1990–2000-kh godov v vostochnoyevropeyskoy rezhissure [The Story Cult. Notes on the Generation of the 1990s–2000s in Eastern European Directing]. *Voprosy teatra. Prosaenium*, 2010, no. 1–2, pp. 43–68. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [The Forms of Time and Chronotope in the Novel: Notes Toward Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [The Issues of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975, pp. 234–407. (In Russian).

8. Tamarchenko N.D. Sobytiye “zaversheniya” v drame [The “Completion” Event in Drama]. 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, pp. 309–312. (In Russian).

9. Fedorov V.V. Poeticheskiy mir dramy [The Poetic World of Drama]. Fedorov V.V. *O prirode poeticheskoy real’nosti* [On the Nature of Poetic Reality]. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1984, pp. 147–179. (In Russian).

(Monographs)

10. Barbov Yu.M. *K teorii teatra* [To A Theory of Theater]. Saint Petersburg, SPb-GATI Publ., 2008. (In Russian).

11. Goncharova-Grabovskaya S.Ya. *Komediya v russkoy dramaturgii kontsa 20 – nachala 21 veka* [Comedy in Russian Drama of the Late 20th – Early 21st Centuries]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2008. (In Russian).

12. Kostelyanets B.O. *Drama i deystviye. Leksii po teorii dramy* [Drama and Action: Lectures on Drama Theory]. Moscow, Sovpadeniye Publ., 2007. (In Russian).

13. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of Artistic Text]. Moscow, Iskustvo Publ., 1970. (In Russian).

Кожина Мария Александровна, Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирский государственный педагогический университет.

Старший преподаватель НГТИ; аспирант НГПУ. Научные интересы: современная русскоязычная драматургия, современный театральный процесс.

E-mail: m.kozhina@inbox.ru

ORCID ID 0000-0002-8712-6604

Mariya A. Kozhina, Novosibirsk State Theater Institute.

Senior lecturer at the Novosibirsk State Theater Institute; postgraduate student at the Novosibirsk State Pedagogical University. Research interests: studies in contemporary Russian-language drama, contemporary theatrical process.

E-mail: m.kozhina@inbox.ru

ORCID ID 0000-0002-8712-6604

Фольклористика
Folklore Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00038

С.Ю. Неклюдов (Москва)

**ВЛАДИМИР ПРОПП: ОТ «МОРФОЛОГИИ» К «ИСТОРИИ»
(К 75-ЛЕТИЮ ОПУБЛИКОВАНИЯ «ИСТОРИЧЕСКИХ КОРНЕЙ
ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ»)***

Аннотация. «Морфология сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946) задумывались В.Я. Проппом как диалогия, причем сквозным сюжетом этих разысканий было описание структуры («морфологии») явления с целью исследования его генезиса («истории»). Автор изначально определил установки и контуры своего исследовательского проекта, в котором ни отдельно взятая сказка, ни отдельно взятый сюжет не являются предметом изучения, все это – лишь материал для дальнейшего анализа. Его «морфологическая формула» – не продукт реконструкции «праформы» или «прототекста», а результат конструирования модели, которая не может иметь реальных воплощений в историческом прошлом, но способна объяснить потенциальное многообразие форм традиции, порождаемых процессом эволюционной морфологии, аналогичным биологической эволюции. В «Исторических корнях» – параллельно опорным элементам данной модели и через широкий этнографический комментарий – выстраивается ритуально-мифологическая структура, представляющая парадигматический аспект той же модели. В синтагматической («морфологической») модели структурные элементы повествования (функции) соединяются «по смежности» – как ненарушаемая «горизонтальная» последовательность, а в «Исторических корнях» каждая функция (конечно, в идеале) обретает эквивалент в архаической ритуальной традиции. Отношения элементов повествовательных и обрядовых (как и обеих моделей – нарративной и ритуальной) заслуживают названия «парадигматических». Рассмотрению разных ракурсов соотношения «морфологического» и «исторического» в концепции В.Я. Проппа и посвящена статья.

Ключевые слова: Пропп; сказка; миф; ритуал; инициация; функция; морфология; структура; синтагматика; парадигматика.

* Работа выполнена в рамках проекта РГГУ «Мифо-ритуальные и дискурсивные практики в контексте живых традиций» (конкурс «Проектные научные коллективы РГГУ»).

S.Yu. Neklyudov (Moscow)

**Vladimir Propp: from “Morphology” to “History”
(in Honor of the 75th Anniversary of the First Edition of
the “Historical Roots of the Wondertale”)****

Abstract. V.Ya. Propp conceived the following two of his major works – “Morphology of the Folktale” (1928) and “Historical Roots of the Wondertale” (1946) – as a diology, its underlying principle was to describe the structure (“morphology”) of the phenomenon in order to study its genesis (“history”). As the author initially defined the outlines of his research project, neither a single tale, nor a single plot were supposed to be the subject of study, all of them should have been used as material for further analysis. His “morphological formula” was not a product of the reconstruction of “proto-form” or “prototext”. Instead, he constructed a model that may or may not have actual historical incarnations, but it helped to explain the potential diversity of traditions generated by the process of evolutionary morphology, analogous to biological evolution. “Historical Roots” not only provides the supporting elements of this model as well as a broad ethnographic commentary. It also builds up a ritual and mythological structure, representing the paradigmatic aspect of the same model. In the syntagmatic (“morphological”) mode, the structural elements of the narrative (functions) are connected “in contiguity” – as an inviolable “horizontal” sequence. In “Historical Roots”, each of these functions (in theory) acquires an equivalent in the archaic ritual tradition. The relation between the narrative elements and the ritual ones (as well as between the actual patterns) deserves to be called “paradigmatic”. This article considers different perspectives of the correlation of “morphological” and “historical” in V.Ya. Propp’s conceptualization of the folktale.

Key words: Propp; folktale; myth; ritual; initiation; function; morphology; structure; syntagmatics; paradigmatics.

Семьдесят пять лет назад в издательстве Ленинградского государственного университета вышла монография Владимира Яковлевича Проппа «Исторические корни волшебной сказки» (1946). Она гораздо менее известна, чем «Морфология сказки» (1928) с ее мировой славой, случившейся, правда, только четверть века спустя после первой публикации книги. «Исторические корни волшебной сказки» так и остались в тени своей знаменитой предшественницы, на что были разные причины – и внешние, исторические, и более глубокие, методологические, к которым мы еще вернемся. «Морфология сказки» явилась провозвестницей и в значительной степени – основой структурной методологии в гуманитарных исследованиях, тогда как отношение к «Историческим корням волшебной сказки» сформировалось исключительно в русле интерпретации этого труда как вольной или невольной дани эволюционизму, уже скомпрометированному в глазах мировой научной общественности, но господствующему в СССР

** The work was carried out within the framework of the RSUH project “Mytho-ritual and discursive practices in the context of living traditions” (competition “RSUH Project Research Teams”).

(в догматизированной редакции Моргана – Энгельса).

Это не вполне справедливо, причем по двум причинам. Первая – историческая. Не следует считать, что Пропп 1930-х и тем более 1940-х гг. – это просто один из представителей европейской науки той эпохи, свободно живущий в ее интеллектуальном климате. Время в СССР имело другую скорость, международные академические связи советской действительности данного периода были практически прерваны, контексты гуманитарного знания до предела искажены, а давление официальной идеологии обрело немислимую силу и стало всепроникающим. В этих условиях каждое пробившееся к читателю честное и добросовестное исследование, даже не столь значительное, следует считать научным подвигом. Очень мало достойных работ осталось от того времени.

Другая причина имеет принципиальный, сущностный характер. «Исторические корни волшебной сказки» – это не просто еще одна монография великого создателя «Морфологии сказки», а вторая часть диалогии, необходимая для подлинного понимания исходного авторского замысла, который может быть оценен во всей своей полноте только после знакомства с данной книгой. Именно в этом Пропп (начиная с его знаменитого «ответа Леви-Стросу», 1966) пытался убедить читателей, в чем, пожалуй, не слишком преуспел. Хотелось бы, однако, надеяться, что адекватная оценка этих его идей еще впереди.

Желанием вернуться к обсуждению данной проблематики продиктована предлагаемая здесь статья.

1

Владимир Яковлевич Пропп (1895–1970) родился в Санкт-Петербурге в семье зажиточных немецких крестьян-колонистов, перебравшихся из Поволжья в столицу Российской империи. Он окончил Аннинское училище (1913), одно из «иноверческих» лютеранских петербургских училищ, образованное еще в XVIII в. при храме Св. Анны, и историко-филологический факультет Петербургского университета – по разряду славяно-русской филологии (1918), затем работал школьным учителем, преподавал немецкий язык в средних и высших ленинградских учебных заведениях.

Начав заниматься исследованиями в области фольклористики, В.Я. Пропп в 1920–1930-е гг. сотрудничал с разными научными учреждениями Ленинграда: со Сказочной комиссией Отделения этнографии Русского географического общества (существовала в 1896–1908, 1911–1915, 1921–1928 гг.), с Институтом сравнительного изучения литератур и языков Запада и Востока им. А.Н. Веселовского при Петроградском / Ленинградском университете (= НИИ сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока, = Гос. институт речевой культуры, = НИИ речевой культуры; 1921–1933 гг.), с Государственным Институтом истории искусств, в котором Отделение истории словесных искусств (включавшее секцию фольклора) возглавлял В.М. Жирмунский, а работали в ней Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, В.М. Алексеев, М.Л. Гофман, Н.С. Гумилев. Сотрудничал он также с Институтом рус-

ской литературы и Институтом этнографии Академии наук СССР, однако большая часть его жизни связана с филологическим факультетом Ленинградского университета, в котором он проработал – с небольшим перерывом – с 1932 по 1969 г., в 1938 г. став профессором кафедры фольклора, а в 1939 г. защитив докторскую диссертацию [Мартынова 2006; Иванова 2009, 293–295; Комелина 2015, 201–202].

Исследования В.Я. Проппа стали появляться в печати со второй половины 1920-х гг. [Пропп 1927, 48–49]. Если не считать четырех учебников немецкого языка, им было издано четыре монографии: «Морфология сказки» (1928), «Исторические корни волшебной сказки» (1946), «Русский героический эпос» (1955), «Русские аграрные праздники» (1963). Еще две увидели свет после его кончины: «Проблемы комизма и смеха» (1976) и «Русская сказка» (1984). Кроме того, В.Я. Пропп написал примерно три десятка статей (за вычетом довольно многочисленных рецензий на научные труды, тезисов докладов и пр.), подготовил к печати несколько фундаментальных собраний русских фольклорных текстов [Уорнер 2005; Чистов 1981, 52–64; Liberman 1984, IX–XXXI; Путилов 1995, 145–156].

Ряд работ В.Я. Проппа переводился за рубежом, особенно это касается всемирно известной «Морфологии сказки», которая переведена, видимо, на все языки, на которых только существует научная литература по фольклористике. Книга, обретшая второе рождение в контексте структурно-семиотических исследований середины XX в., оказала огромное влияние на современное состояние нарратологии, на теорию построения повествовательных текстов, причем не только фольклорных, и на более широкий круг структурно-семиотических исследований; начиная с 1960-х гг. ее присутствие все более ощущается в мировой науке (работы К. Леви-Строса, А. Греймаса, К. Бремона, А. Дандеса, П. Маранды и др. [Уорнер 2005, 15–20; Nathorst 1969; Дандес 2003, 14–29; Маранда, Кёнгас-Маранда 1985, 194–260; Fischer 1963, 235–296; Hendricks 1970, 83–121; Lüthi 1973, 290–293]).

Именно в 1960-е гг., когда один за другим издавались переводы «Морфологии сказки» на иностранные языки (английский, итальянский, польский и др.), появилась, наконец, возможность переиздать знаменитую книгу и на ее родине. История этой публикации, осуществленной в рамках востоковедческой серии, по-своему примечательна; автор данной статьи, работавший тогда в Главной редакции восточной литературы издательства «Наука», был непосредственным наблюдателем и участником описываемых событий, а также редактором этого нового издания «Морфологии сказки» [Неклюдов 2000, 14–23].

Весной 1967 г. на заседании Ученого совета Института народов Азии АН СССР один из его членов, монголовед Г.Д. Санжеев, вспомнил о «Морфологии сказки» и сказал, что эту книгу давно пора переиздать. Предложение, внесенное в протокол заседания, обрело что-то вроде официального статуса, чем и постаралась воспользоваться находящаяся при этом институте упомянутая редакция восточной литературы,

однако для его практической реализации нужна была книжная серия, в которой подобная публикация была бы уместна. Серии, пригодной для «Морфологии сказки», в востоковедческом издательстве, естественно, не существовало, и это побудило нас задуматься о создании новой серии.

В Советском Союзе любая инициатива требовала утверждения начальства, что было трудной и не гарантировавшей успеха бюрократической процедурой. К счастью, утверждению подлежала не сама серия, а ее редколлегия, подходящая же редколлегия, в издательстве нашлась – она курировала серию «Сказки и мифы народов Востока», посвященную научным публикациям переводов восточного повествовательного фольклора. Это позволило без дополнительных хлопот учредить новую серию (с той же редколлгией) – «Исследования по фольклору и мифологии Востока» (так называемая «черепашка» – по логотипу на ее обложке), в которой, согласно замыслу, восточный фольклор включался в круг широких типологических сопоставлений, а его изучение опиралось на достижения современной теоретической фольклористики. Эта серия существует уже более полувека и включает свыше пятидесяти томов – как оригинальные отечественные исследования, так и переводы трудов крупнейших зарубежных ученых. Открыла серию «Морфология сказки» [Пропп 1969].

Остается добавить, что переиздание книги через сорок лет после ее первого выхода в свет не было простым воспроизведением – В.Я. Пропп заново подготовил рукопись, внося в нее некоторые исправления (не имевшие, впрочем, принципиального характера); таким образом, изданный в 1969 г. текст представляет собой последнюю авторскую редакцию этого труда.

Среди примечательных корректив – значимое изменение в предисловии: «и с т о р и ч е с к о е изучение сказки» [Пропп 1969, 8]) вместо «изучение сказки к а к м и ф а» [Пропп 1928 а, 7], что, по-видимому, должно было подчеркнуть преемственную связь «Морфологии» с «Историческими корнями», а также замена термина «вредитель» термином «антагонист» (по всей книге). Последнее, вероятно, связано с изменениями советской политической риторики – от исходного сельскохозяйственного дискурса (преимущественно о вредных насекомых) через метафорическое уподобление этим насекомым «вредителей советской сельской общественности» (с 1925 г.) к образу злейшего идеологического врага (с 1928 г.) [Орлова 2003, 309–313, 325]. Похоже, что концепция «вредителя» у Проппа первоначально прямо обусловлена этим дискурсом:

Газета «Правда» (1928): «Враги пробираются во все наши организации. Они овладевают нашим доверием и зло морочат нас («Правда», 6.07.28).

«Они притворяются нашими преданными друзьями и потому опаснее открытых врагов» («Правда», 6.07.28), «слишком уж много у этого человека разных масок, и каждую он умеет довольно прилично и естественно носить» («Правда», 24.05.28).

«Морфология сказки» (1928): «Его [вредителя] роль – нарушить покой счастливого семейства, вызвать какую-либо беду, нанести вред, ущерб. <...>

Он пришел, подкрался, прилетел и пр. и начинает действовать. <...> Вредитель пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом. Прежде всего вредитель принимает чужой облик» («Морфология», с. 37–38).

Как раз после 1928 г. термин принимает особенно широкий и угрожающий характер; понятно, что впоследствии автор старается избавиться от него.

2

Сказковедческие проблемы занимают в научном творчестве В.Я. Проппа центральное место. Как уже упоминалось, первой его работой была «Морфология сказки» [Пропп 1928 а], сказке посвящены три из шести его монографий и значительная часть статей. Почти исключительно изучением сказки занимался он на протяжении первых двадцати лет своей исследовательской деятельности, т.е. до выхода в свет «Исторических корней волшебной сказки» (1946), однако и впоследствии В.Я. Пропп неоднократно возвращался к данному жанру: при подготовке к изданию сказок А.Н. Афанасьева [Афанасьев 1957–1958], при анализе кумулятивной сказки (1967) [Пропп 1976 с, 241–257; Пропп 1998, 251–268], при чтении в ЛГУ спецкурса, легшего в основу посмертно изданной книги «Русская сказка» [Пропп 1984].

Дело, однако, не в количественном преобладании сказковедческих работ в наследии ученого, а в том, что одно из крупнейших открытий в филологической науке XX в. было сделано им именно в области сказковедения. Концептуальная глубина «Морфологии сказки» оказалась столь значительной, книга настолько опередила свое время, что лишь спустя три десятилетия в гуманитарном знании созрели условия для ее адекватного понимания и новых интерпретаций, в том числе – ранее не предусмотренных автором.

Уместно напомнить, что поначалу книга имела заголовок «Морфология волшебной сказки» [Пропп 1976 а, 136], а предварительное сообщение о результатах исследования именовалось еще точнее: «Морфология русской волшебной сказки (~ русской народной фантастической сказки)» [Пропп 1927, 48–49; ср.: Комелина 2015, 204, 211]. Однако уже тогда, вероятно, у автора возникло ощущение, что итог работы много превышает первоначальный замысел, в результате чего родилось окончательное название – обобщенное и лаконичное. Когда в 1968 г. я предложил Владимиру Яковлевичу вернуть книге ее «исконное» (и более точное) название, он отказался, заметив, что работа уже вошла в научный обиход как «Морфология сказки» и ее переименование может вызвать ошибочное представление, что речь идет о какой-то другой работе. Отказался он (по-моему, зря) и переиздать в той же книге тематически близкую статью «Трансформация волшебных сказок» [Пропп 1928 б].

Далее «формула Проппа», оказавшаяся чрезвычайно универсальной и жизнеспособной, вышла из-под контроля создателя. Она продолжает «работать» по сей день, причем самым непредумышленным образом. Американская писательница и сценаристка голливудских фильмов Виктория Нельсон говорила по этому поводу следующее: «У нас в Голливуде есть популярная и безотказно спасительная формула – “Do it with Propp!” <...> Когда нужно в одной фразе изложить суть будущего фильма, особенно в случае хитрого комбинирования, например, двух сюжетов, опытные мастера-сценаристы советуют: “Follow Propp!” Выведенные им законы построения сказки работают и в кинематографии. Его книга “Морфология сказки” – второе американское издание 1968 г. – перепечатывалась в США уже не менее 20 раз. Все сценаристы ее имеют. Это их рабочая Библия...» [Земцовский 2015, 70–71]. Имя Проппа занимает прочное место в американской энциклопедии кино, в учебниках по созданию и анализу фильмов, в киноведческих статьях, демонстрирующих «морфологический анализ» в духе Проппа, и т.д. [Земцовский 2015, 71; Fell 1977, 20–22; Bordwell 1988, 5–20; Harriss 2008, 43–59; Lesinskis 2010]. По словам Джанни Родари, если «сравнить приведенный перечень <функций Проппа> с сюжетом любого приключенческого фильма, удивительно, как много обнаружится совпадений и как будет почти в точности соблюден тот же порядок <...> Той же канвы придерживаются и многие приключенческие книги. <...> Нас эти функции интересуют потому, что на их основе мы можем строить бесконечное множество рассказов, подобно тому как можно сочинять сколько угодно мелодий, располагая всего-навсего двенадцатью нотами» [Родари 1990, 37]. Кстати, итальянский композитор-экспериментатор Лучано Беррио выступал с лекцией на тему «Владимир Пропп и анализ оперы», а также сочинил оперу на собственное либретто, задуманное и сделанное исключительно по Проппу, в духе его «Морфологии» [Земцовский 2015, 70; Nelson 2006, 11–13].

Надо заметить, что сам автор неоднократно возражал против слишком уж расширительного толкования своего открытия и впоследствии был склонен даже вообще отказаться от термина «морфология», заменив его на термин «композиция» [Пропп 1976 а, 141], а в его последней книге «Русская сказка» выражение «морфология сказки» практически не употребляется; здесь, правда, возникает ощущение, что иногда Владимир Яковлевич слушал своих критиков с излишним вниманием.

3

Сквозной сюжет сказковедческих разысканий В.Я. Проппа – описание структуры явления с целью исследования его генезиса («прежде, чем ответить на вопрос, откуда сказка происходит, надо ответить на вопрос, что она собой представляет» [Пропп 1969, 10–11]). Парадоксальным образом результат этого «подготовительного» этапа анализа настолько превысил результат «основного» этапа, что с «Морфологией сказки» оказались несопоставимы другие работы В.Я. Проппа, сколь бы ярки и талантливы

они ни были; более того, они еще и рекурсивно освещались отраженным светом «Морфологии сказки». Впрочем, по отношению к его сказковедческим трудам это совершенно справедливо, ибо они вполне реально представляют собой именно цикл исследований – от «Морфологии сказки» и «Трансформации волшебных сказок» через анализ отдельных сказочных сюжетов, тем и мотивов до «Исторических корней волшебной сказки».

Как и многие открытия, идея «Морфологии», по признанию самого В.Я. Проппа, появилась неожиданно. Автор объяснял ее рождение как эвристическое: она возникла из довольно случайного наблюдения «на свежий глаз», когда после окончания Петроградского университета В.Я. Пропп для восполнения образования стал читать собрание русских сказок Афанасьева [Пропп 1976 а, 135–136]. Критический пересмотр предшествующей сказковедческой традиции в первой главе «Морфологии», делался уже задним числом, чтобы согласовать проведенное исследование с более широким контекстом мировой фольклористики. Но исходные филологические концепции у автора, конечно, были. Основное значение для него имели труды А.Н. Веселовского по поэтике [Веселовский 1913], который, кстати, первым – еще в 1884 г.! – употребил само выражение: «морфология сказки»:

Было бы интересно сделать морфологию сказки и проследить ее развитие от простейших сказочных моментов до их наиболее сложной комбинации. Тогда бы мы узнали, что чем древнее сказка, тем проще ее схема, и чем новее, тем более она осложняется» [Веселовский 1940, 455; разрядка моя. – С.Н.].

Можно сказать, что В.Я. Пропп решил эту задачу.

Надо добавить, что термин *морфология* в значении «композиция» является в 1920-е гг. вполне используемым – вспомним работы М.А. Петровского «Морфология пушкинского “Выстрела”» и «Морфология новеллы» [Петровский 1925, 171–204; Петровский 1927, 69–100], но главным образом – статью А.И. Никифорова «К вопросу о морфологическом изучении народной сказки» [Никифоров 1928, 172–178], в полном смысле слова параллельную пропповскому исследованию [Костюхин 1999]. Б.М. Эйхенбаум вообще предложил «формальный» метод называть «морфологическим», считая при этом, что «в области изучения фольклора и общей сюжетологии морфологический метод уже достаточно укреплен» [Эйхенбаум 1922, 8]. Я не очень понимаю, что он имел в виду – на тот момент (1922 г.) работы Никифорова и Проппа еще не далеко были завершены.

Определенное влияние оказала на В.Я. Проппа также книга В.Б. Шкловского «О теории прозы» [Шкловский 1929], хотя сама идея «морфологии» не была непосредственно связана со взглядами формалистов на литературное произведение как на систему приемов [Шкловский 1917, 3–14] (что едва ли результативно при изучении фольклора) и восходит совсем к другим философским и методологическим основам. Сам В.Я. Пропп в поздние годы высказывался о формализме скорее негативно, против-

поставляя ему – в положительном смысле – концепции структурализма [Пропп 1976 а, 132–133; Пропп 1995, 11–17]. Он подчеркивал, что термин «морфология» у него не имеет отношения к грамматике – он содержит более широкий онтологический смысл и соответствует концепциям Гёте, который применял его к ботанике и остеологии (в данном случае – согласно записям И.П. Эккермана [Eckermann 1836]); уместно напомнить, что еще в студенческие годы В.Я. Пропп посещал кружок молодых петербургских филологов, объединенных интересом к эстетике и поэтике романтизма, к философии художественного творчества (В.М. Жирмунский, как раз занимавшийся тогда немецким романтизмом, Б.М. Эйхенбаум, Ю.А. Никольский, Е.Р. Малкина, поэт В.А. Рождественский).

Именно данным обстоятельством объясняется досада исследователя по поводу снятых в английском переводе «Морфологии сказки» эпитафий из Гёте [Пропп 1976 а, 134]. Они имели отнюдь не орнаментальный характер, но должны были выразить основную мысль книги, «смутно вырисовывавшуюся» автору уже при ее создании: «Область природы и область человеческого творчества не разъединены. Есть нечто, что объединяет их, есть какие-то общие для них законы, которые могут быть изучены сходными методами» [Пропп 1976 а, 134].

В статье «Трансформация волшебных сказок», вышедшей почти одновременно с «Морфологией сказки», он по этому поводу писал:

Изучение сказки во многих отношениях может быть сопоставлено с изучением органических образований в природе... Как здесь, так и там возможны две точки зрения: или внутреннее сходство двух внешне не связанных и не связуемых явлений не возводится к общему генетическому корню – теория самостоятельного зарождения видов, или это морфологическое сходство есть результат известной генетической связи – теория происхождения путем метаморфоз и трансформаций, возводимых к тем или иным причинам [Пропп 1976 б, 153].

Подобными соображениями продиктована и сочувственная оценка (в применении к фольклорному материалу) «палеонтологического» метода Н.Я. Марра [Sorlin 1990, 275–284], который «рассматривает возможности реконструкции древних культур по данным языков. <...> Объектом исследования лингвистической палеонтологии культуры является не праязык, а протокультура (в широком антропологическом смысле) носителей этого языка; реконструируется не столько сам язык, сколько внеязыковой мир, отражаемый в рассматриваемых языковых данных» [Петренко, Штайн 2017, 552–562]. В.Я. Пропп увидел тут оборотную сторону стадиально-исторического анализа (каковой он считал одним из главных достижений советской фольклористики [Пропп 1984, 161–170]), а принцип стадиального развития был для него аналогичен закону биологической эволюции: «Вопрос о “происхождении видов”, поставленный Дарвиным, может быть поставлен и в нашей области» [Пропп 1976 б, 153; ср.: Комелина 2015, 210].

Едва ли здесь корректны упреки в редуционизме и чрезмерном увлечении «стадиально-эволюционными» схемами. Концептуальная база исследований В.Я. Проппа сложилась в русле тех идей, согласно которым историческое бытие традиции является неперменным аспектом ее изучения, а сам исторический процесс понимался существенно иначе, чем сегодня. Кроме того, в орбите научного анализа прежде всего оказывались цельные, самодостаточные формы культуры в их структурной определенности, а не принципиально «открытые» тексты и «промежуточные» зоны в семантическом поле традиции, интерес к которым столь возрос в результате постструктуралистского эпистемологического поворота. В эпоху создания «Морфологии сказки» наука стремилась к ясности и находила ее; В.Я. Пропп, любивший, по собственному признанию, все классифицировать и систематизировать [Мартынова 1995, 22], был идеальным выразителем подобного ясномыслия; ср. воспоминание современницы об уроках русской литературы, проводимых молодым учителем Проппом «с такой логической ясностью, какой, пожалуй, не удавалось услышать даже на уроках математики» [Сильман, Адмони 1993, 94]. Используемый Проппом аналитический инструментарий выверен и строг, а результаты – убедительны в своей прозрачности и упорядоченности. Именно это, в сочетании с огромным талантом, позволило ученому сыграть в науке ту роль, которая была ему уготована.

Следует повторить еще раз: хотя В.Я. Пропп – всемирно признанный основоположник структурной фольклористики, которому принадлежит один из первых опытов разработки и применения структурных методов в гуманитарных науках, но все это относится к нему лишь как к автору «Морфологии сказки». Для самого автора данный труд входил в более широкий стадиально-типологический проект, который был им завершен к середине 1940-х гг., когда увидела свет книга «Исторические корни волшебной сказки».

Рукопись «Морфологии сказки», представленная в издательство «Academia» (при Государственном институте истории искусств) по инициативе В.М. Жирмунского, редактора серии «Вопросы поэтики», включала еще одну, завершающую главу. В ней намечались исторические, точнее – историко-генетические перспективы проделанного анализа и обосновывался проект дальнейшего стадиально-типологического исследования – его результаты впоследствии получили воплощение в книге «Исторические корни волшебной сказки». Однако тогда В.М. Жирмунский считал эту главу еще не вполне готовой и рекомендовал автору доработать ее, а пока убрать из книги, что и было сделано [Мелетинский 1969, 134; Чистов 1981, 59]; через много лет В.М. Жирмунский полусуто говорил, что это он сделал из Проппа «формалиста». Данное сокращение придало «Морфологии сказки» большую цельность и завершенность, но отделило ее от изначально планировавшегося продолжения (когда в 1968 г.

готовилось переиздание «Морфологии сказки», я предложил Владимиру Яковлевичу вернуть эту снятую главу – хотя бы в качестве приложения, но он отказался, сославшись на то, что текст ее не сохранился). Напомню: по авторскому замыслу, обе книги задумывались как диалогия, причем «Морфологии» отводилась скорее «подготовительная» роль, тогда как следующая монография должна была стать основной и завершающей. Время, впрочем, как мы знаем, распорядилось иначе.

Опубликовав «Морфологию...», В.Я. Пропп приступил к очередному этапу своего проекта – к установлению широких этнографических соответствий отдельным темам и мотивам волшебной сказки. Согласно концепции, которой в данном случае придерживался автор, подобный сопоставительный анализ позволял установить ритуально-мифологический субстрат их семантики, а через это – способствовать выявлению их генезиса. Подобную направленность имеют статьи, публикуемые им в период 1934–1941 гг. (и некоторые более поздние) [Пропп 1934, 128–151; 1939 а, 174–198; 1939 б, 151–175; 1941, 67–97; 1944, 138–175; см.: Иванова 2009, 295–296, 603–605], а почти через десять лет после издания «Морфологии» В.Я. Пропп завершил, наконец, и первую редакцию монографии «Исторические корни волшебной сказки». Она была защищена в качестве докторской диссертации (1939), однако опубликованию помешала начавшаяся война [Чистов 1981, 59; Иванова 2009, 605]. Книга, доработанная автором за эти годы, была издана только в 1946 г.

Эпистемологическая база проведенного исследования – так называемая ритуалистическая теория [Human 1955, 462–472; Bascom 1957, 103–114], согласно которой (по очень упрощенному изложению) мифологический нарратив возникает как комментарий к обряду, отделяется от ритуала после распада синкретической мифо-ритуальной системы и превращается в сказку или в другой фольклорный жанр вследствие десакрализации своих повествовательных воплощений.

В «Исторических корнях волшебной сказки» В.Я. Пропп выступает продолжателем Пьера Сентива (Эмиля Нурри), предположившего, что сюжет волшебной сказки восходит к обряду инициации [Saintyves 1923]. Подобная идея вообще присутствует в советской науке 1920–1930-х гг. – можно вспомнить гипотезу о «посвятительных» мотивах в легенде о Тристане и Изольде [Казанский 1932, 135], но особенно – обстоятельный анализ сказочного мотива «дом в лесу», предпринятый С.Я. Лурье [Лурье 1932, 159–194]. В этих статьях – в отличие от «Исторических корней...» – книга Сентива вообще не упоминается (что не исключает возможности ее влияния); у Проппа же критически рассмотрены все три работы, причем наиболее сочувственно – проводившееся параллельно с ним исследование Лурье, на которое автор в своей монографии неоднократно ссылается. При этом нет никаких сомнений в том, что Пропп разработал данную гипотезу несравнимо обстоятельнее, глубже, с привлечением гораздо более широкого материала, чем его предшественники, в том числе Сентив, и много

далее них продвинулся в детализации, аргументированности и технике доказательств [Уорнер 2005, 65–68].

Книга «Исторические корни волшебной сказки» вышла в свет в очень неблагоприятный для советской науки период. Это было время чудовищных политико-идеологических кампаний, разгрома еще сохранявшихся исследовательских школ и направлений, травли ученых – вплоть до их отчисления из университетов и академических институтов, лишения прав на профессиональную деятельность и даже арестов [Кожевников 1997, 26–58; Kojevnikov 1998, 25–52; Graham 1972; 2004]. Не избежала разгрома и монография В.Я. Проппа [Чистов 1981, 62; Путилов 1995, 149; Уорнер 2005, 70–78]. Партийная критика усмотрела в ней «мистицизм», «извращение и фальсификацию истинной картины общественных отношений», ему поставили в упрек обращение к работам «идеалистов» Фрезера и Леви-Брюля, к «буржуазной» финской школе, отсутствие опоры на труды русских «революционно-демократических» публицистов XIX в. Добролюбова и Чернышевского, а также М. Горького, считавшего волшебные сказки воплощением мечты человека о светлом будущем. Ученого обвиняли в том, что он говорил о «социальных низах», тогда как надо было – соответственно определению М. Горького – четко заявить о «трудовых угнетенных массах», о «трудовом народе» [Кузнецов, Дмитраков 1948, 230–239]. Сплошное идеологическое шельмование – в стиле того времени – представляли собой «дискуссии» по поводу книги В.Я. Проппа, организованные руководством Института этнографии АН СССР [Соколова 1948, 139–146; Чичеров 1948, 146–163].

В силу этого подлинное научное обсуждение «Исторических корней» так и не состоялась [Уорнер 2005, 70]. Исключением была только рецензия В.М. Жирмунского – непосредственный отклик на выход книги, успевший появиться до ее разгромной идеологической критики. Дав самую высокую оценку исследованию В.Я. Проппа, автор все же счел преувеличением возведение всех волшебных сказок к обряду инициации. По мнению рецензента, с этим обрядом может быть генетически связана лишь некоторая их часть – прежде всего, сюжеты типа quest (AaTh 550–551) и сюжеты об испытании героя в лесной избушке («дети у людоеда»; AaTh 311, 312, 314, 327) [Жирмунский 1946, 97–103; Чистов 1981, 62]. С подобной оценкой В.М. Жирмунского солидарны многие фольклористы [Мелетинский 2018, 315–316], однако более широкая дискуссия по поводу проблем, поставленных в книге В.Я. Проппа, не возникла – даже десятилетие спустя, когда это стало возможно благодаря «оттепельной» десталинизации идеологического климата. Показательно, что сама монография была переиздана лишь спустя сорок лет после ее опубликования [Пропп 1986]. Произошло это через семнадцать лет после переиздания «Морфологии сказки» (1969) и через десять лет после переиздания отдельным сборником его избранных статей (1976).

Специалистам книга «Исторические корни волшебной сказки», естественно, была известна и, сообразно своим научным интересам, они обра-

щались к ней как к авторитетной работе. Любопытно, что именно данное обстоятельство вызывает особенно сильный протест в «антипропповской» статье Б. Кербелите [Кербелите 2009, 66–82]. Впрочем, автор сосредоточивается скорее на критике частных замечаний, чем на центральной концепции книги; были и другие замечания по поводу конкретных интерпретаций фольклорных мотивов и образов (например, «слепота демона», «лесная хозяйка» Баба Яга, сказочный змей [Новиков 1974, 177–179]).

Благожелательному отношению к книге способствовало и то обстоятельство, что именно в данный период (конец 1970-х – начало 1990-х гг.) в Советском Союзе особое развитие получает сравнительно-историческое изучение фольклорных текстов и традиций в связи с этнографическими материалами [Фольклор и этнография 1977; 1985; 1990; Фольклор и этнографическая действительность 1992; Этнографическое изучение знаковых средств культуры 1989; Этнические стереотипы... 1991; Problems of the European Ethnography and Folklore 1982; Уорнер 2005, 64–65]. Это было плодотворное направление, разрушавшее междисциплинарные перегородки между фольклористикой и этнологией, против чего энергично выступала советская филологическая фольклористика. В конечном счете это сближение способствовало процессу антропологизации фольклористики, наблюдаемому уже в наше время. Книга В.Я. Проппа здесь также сыграла свою роль. Конечно, сопоставления «этнографических фактов» и фольклорных мотивов или сюжетов, как и соответствующие историко-генетические реконструкции, были до Проппа и продолжались помимо «пропповского направления», но мало в какой другой российской / советской работе выявление этнографических параллелей к сказочному сюжету было сделано с такой полнотой, глубиной и последовательностью.

Однако все сказанное, в основном, относится к состоянию научной традиции в СССР. За рубежами страны книга осталась гораздо менее известной и гораздо менее востребованной, хотя она тоже переводилась – на итальянский [Propp 1949], румынский [Propp 1973], испанский [Propp 1974], французский [Propp 1983], японский [Urajimigu Proppu 1983; 1985; 1988]; на английский переведены только вводная и заключительная главы книги [Propp 1984, 100–123]. Тем не менее итальянский перевод, появившийся почти сразу после выхода книги в СССР и не менее шести раз переиздававшийся [Propp 1972; 1976; 1979; 1985; 1989; 1992], позволил Карло Гинзбургу, правда, несколько позднее, чрезвычайно высоко оценить «Исторические корни...» – «великую книгу, несмотря на ее недостатки», причем именно как часть задуманной автором диалогии: «Отсылка к Гёте (к Гёте-морфологу) дается у Витгенштейна открыто, так же как и в “Морфологии сказки” Проппа, написанной в те же самые годы. Но, в отличие от Витгенштейна, Пропп рассматривал морфологический анализ как инструмент, полезный и для исторического исследования, а не как альтернативу последнему» [Гинзбург 2004, 18]. Впрочем, этот перевод не смог способствовать популяризации книги вне пределов Италии. Малое знакомство с ней сильно повлияло на рецепцию «Морфологии» в мировой науке, при-

чем подобная рецепция по своему характеру не вполне соответствовала исходному сказковедческому замыслу В.Я. Проппа [Уорнер 2005, 15–20].

В этом плане показательна и особенно значительна по своим научным последствиям рецензия Леви-Строса [Levi-Straus 1960; 1976, 115–145; Леви-Стросс 1985, 9–34] и реакция на нее автора «Морфологии сказки», что породило в научной традиции ряд продуктивных рефлексий [Мелетинский 1969; Shishkoff 1976, 271–276; Dundes 1997, 39–50; Murphy].

Леви-Строс в целом высоко оценил труд советского фольклориста, но одновременно высказал ряд принципиальных замечаний и некоторые перспективные предложения. Последовал довольно резкий ответ Проппа [Propp 1966, 201–227; Пропп 1976 а, 132–152], тональность которого, по-видимому, имеет и языковую, и идеологическую, и культурную причины [Гистер 2019, 155–169]. Во-первых, возникает подозрение, что в некоторых местах Пропп не вполне адекватно интерпретировал текст оппонента; во-вторых, определение «формалист» он воспринял не как обозначение принадлежности к уважаемой научной школе, а как обвинение (след советской «критики формализма» [Erlich 1955; Hansen-Love 1978] – после разгрома формальной школы в 1930-е гг. термин «формализм» в СССР практически становится ругательством [Грибачев 1949]; наконец, в-третьих, о самом Леви-Стросе он имел понятие весьма приблизительное, считая его кабинетным философом-структуралистом и, вероятно, ничего не зная о его широко известных культурно-антропологических, в том числе полевых исследованиях [Lévi-Strauss 1949; 1955 а; 1955 b, 428–444; 1958].

Впрочем, информированность Леви-Строса о трудах Проппа ничуть не выше, что для последующей полемики имеет немалое значение; сыграл тут свою роль и не вполне удачный перевод, передававший идеи Проппа с некоторым упрощением, а то и с искажением [Уорнер 2005, 31–42]. По словам Е.М. Мелетинского, «Леви-Строс понимает свой спор с В.Я. Проппом как спор “структуралиста” с “формалистом”. Ему кажется, что русский ученый отрывает форму от содержания и сказку от мифа, пренебрегает этнографическим контекстом, пытается создать грамматику без лексики, забывая о том, что фольклор как специфический феномен, отличный от других языковых явлений, – это слова слов, одновременно и словарь, и синтаксис, и т.п.» [Мелетинский 1969, 143]. Упрек в пренебрежении этнографическим контекстом и в отрыве формы от содержания можно объяснить только полным незнанием Леви-Строса с работами Проппа 1930-х – начала 1940-х гг. (итальянское издание «Исторических корней волшебной сказки» 1949 г. ему, по-видимому, осталось неизвестным), а причисление Проппа к «формальной школе», прочно укоренившееся в зарубежной науке, является, как было сказано, исторически и методологически ошибочным [Мелетинский 1969, 145; Уорнер 2005, 19–31].

Однако критические суждения Леви-Строса отнюдь не сводятся к вышеописанному недоразумению и имеют гораздо более серьезное основание. Речь идет о принципиально различных подходах к материалу этих

двух исследователей, которые к решению близких проблем шли с противоположных концов (от сказки или от мифа).

Для В.Я. Проппа синтагматический анализ сказки есть введение, с одной стороны, в ее историю, а с другой, в исследование «особой логической структуры сказки, что подготовляло изучение сказки как мифа» [Пропп 1928 а, 7]. Волшебную сказку он называет «мифической» на основании ее мифологического генезиса. Все это не столь далеко от установок Леви-Строса, который видит в сказке «ослабленный» миф и исходит из того, что миф сразу принадлежит к обеим соссорианским категориям (*langue* и *parole*): как повествование о прошлом он диахроничен и необратим во времени, а как инструмент объяснения настоящего и будущего – синхроничен и обратим во времени [Мелетинский 1969, 140].

Можно сказать, что если для Леви-Строса в целом нерелевантны жанровые различия между мифом и сказкой, как и вообще повествовательный уровень [Мелетинский 1969, 143], то Пропп, напротив, через анализ синтагматической структуры сказки идет к ее исторической парадигматике, к ее ритуально-мифологическим корням.

«Исторические корни волшебной сказки» – именно об этом.

5

Как уже отмечалось [Кербелите 2009], слово *сказка* В.Я. Пропп почти везде употребляет в единственном числе («Морфология сказки», «Исторические корни волшебной сказки», «Русская сказка»), говоря о данном жанровом типе («волшебная сказка») как о некой интегрированной сущности. Это и понятно, автор сам весьма отчетливо поясняет свой подход к материалу: «Историческому объяснению в первую очередь подлежат не отдельные сюжеты, а та композиционная система, к которой они принадлежат. Тогда между сюжетами откроется историческая связь, и этим прокладывается путь к изучению отдельных сюжетов» [Пропп 1976 а, 139]. Таким образом, по мнению Е.М. Мелетинского, сведение всех волшебных сказок к одной – не ошибка Проппа (как полагает Леви-Строс), а условие достижения поставленной цели: «определить специфику сказки, описать и объяснить ее структурное единообразие» [Мелетинский 1969, 143–144].

В этом плане вся методологическая критика концепции Проппа, в сущности, бьет мимо цели. Он изначально с предельной четкостью определяет контуры и принципиальные установки своего исследовательского проекта, в котором ни отдельно взятая сказка, ни отдельно взятый сюжет не являются предметом изучения, все это – лишь материал для дальнейшего анализа. Как бы предвидя сомнение в том, что корпус данных, возможно, недостаточен, а «исключений» не меньше, чем «правильных» случаев [Перетц 1930], Пропп заранее обосновывает критерии своей выборки: 100 текстов из собрания А.Н. Афанасьева (идушие подряд, без изъятий), которые позволяют сделать вывод не только об устойчивости рассматриваемых элементов («функций»), но и об ограниченности их количества. С определенного момента новые «функции» более не обнаруживаются, а

следовательно, после проверки выявленной закономерности на контрольном материале можно ставить точку [Пропп 1969, 27]; исключения же, видимо, следует рассматривать просто как естественную осцилляцию вокруг найденной устойчивой структуры.

Эта структура точнейшим образом определена через высказывание Гёте, приведенное в эпиграфе к главе IX:

Перворастение (Urpflanze) будет удивительнейшим существом в мире. Сама природа будет мне завидовать. С этой моделью и ключом к ней можно будет затем изобретать растения до бесконечности, которые должны быть последовательными, т.е. которые, хотя и не существуют, но могли бы существовать. Они не являются какими-то поэтическими или живописными тенями или иллюзиями, но им присущи внутренняя правда и необходимость. Этот же закон сможет быть применен ко всему живому [Пропп 1969, 83].

Таким образом, искомая структура является не продуктом реконструкции «праформы» или «прототекста», а, напротив, результатом конструирования модели, которая не может иметь никаких реальных воплощений в историческом прошлом, но способна объяснить все потенциальное многообразие форм данной традиции, порождаемых процессом эволюционной морфологии. Все это относится и к книге «Исторические корни волшебной сказки», в которой через широкий этнографический комментарий к опорным элементам данной модели выстраивается ритуально-мифологическая структура, представляющая парадигматический аспект той же модели.

Строго говоря, установки и задачи исследовательского проекта, изначально четко определенные, казалось бы, должны были предупредить и сомнения его наиболее внимательных рецензентов. Так, если В.Н. Перетц по поводу целей Проппа заметил, что грамматика – не субстрат, а абстракция языка и что едва ли можно вывести из описания сказочных функций праформу сказки [Перетц 1930; 2015, 223], то на это можно было бы возразить, что «формула Проппа» отнюдь не есть «праформа» сказки (что прямо оговаривается в тексте книги). Если Леви-Строс усмотрел в «Морфологии...» попытку создать грамматику без лексики (хотя фольклор как специфический феномен, отличный от других языковых явлений, – это слова слов, одновременно и словарь, и синтаксис [Мелетинский 1969, 143–144]), то, как уже было сказано, «словарем» и «лексикой» Пропп занялся в «Исторических корнях», и это его намерение в достаточной мере обозначено уже в тексте «Морфологии сказки».

И, может быть, главное: несмотря на все справедливые претензии (к преувеличенной роли архаических посвячительных обрядов в генезисе повествовательных структур и к произвольности отдельных семантических реконструкций), диалогия Проппа весьма убедительно и наглядно устанавливает структурный изоморфизм, с одной стороны, текста вербального, повествовательно-фольклорного, а с другой – текста акционального, обрядового, причем речь идет именно о широко понимаемых ритуальных

и нарративных моделях, инструментальное применение которых демонстрирует высокую продуктивность и при анализе совсем других традиций, далеких как от волшебной сказки, так и от обряда инициации. В этом плане эвристический потенциал исследовательского проекта Проппа никак нельзя считать исчерпанным. Как отмечают А.К. Байбурин и Г.А. Левинто, «сходство, например, волшебной сказки и инициационного обряда дает основание говорить лишь об описании сказкой ритуала, его перекодировке, т.е. семантическом соотношении, а не о генезисе. Более того, здесь как раз может реализоваться то более широкое типологическое соотношение между текстами и ритуалами разных традиций» [Байбурин, Левинтон 1983, 23].

В синтагматической модели («Морфология») структурные элементы повествования (*функции*) соединяются «по смежности» – как ненарушаемая «горизонтальная» последовательность; не надо, кроме того, забывать, что в «морфологическую формулу» Проппа входит еще и система персонажей, хотя она и менее разработана. В «Исторических корнях» функции «морфологической формулы» обретают эквиваленты в архаической ритуальной традиции и тем самым – глубинную мифологическую семантику («глубинную» – существующую лишь как результат реконструкции). Следует при этом учитывать, что «Исторические корни волшебной сказки» – это, в общем-то, метасюжет, связанный только с обрядом инициации, а «Морфология сказки» охватывает все фабульные типы волшебной сказки.

Морфология сказки	Исторические корни волшебной сказки
<p><i>Отлучка.</i> <i>Запрет и нарушение запрета.</i> <i>Разведка антагониста и выдача ему сведений о герое.</i> <i>Подвох и пособничество.</i> Вредительство (или недостача). <i>Посредничество.</i> Начинающееся противодействие. <i>Отправка.</i></p>	<p>Завязка. I. Дети в темнице. – II. Беда и противодействие.</p>
<p>Первая функция дарителя и реакция героя. Получение волшебного средства.</p>	<p>Таинственный лес. Большой дом. I. Лесное братство. – II. Загробные дарители. – III. Дарители-помощники. Волшебные дары. I. Волшебный помощник. – II. Волшебный предмет.</p>

<p><i>Пространственное перемещение.</i> <i>Борьба (Герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу).</i></p>	<p>Переправа. У огненной реки. I. Змей в сказке – II. Змей-поглотитель. – III. Герой в бочке. – IV. Змей-похититель. – V. Водяной змей. – VI. Змей и царство мертвых. За тридевять земель. I. Тридцатое царство в сказке. – II. Тот свет.</p>
<p>Клеймение героя. <i>Победа.</i> <i>Ликвидация недостачи.</i> <i>Возвращение героя.</i></p>	<p>Невеста. I. Печать царевны. – II. Трудные задачи. – III. Воцарение героя.</p>
<p>Преследование и спасение. <i>Неузнанное прибытие.</i> <i>Притязания ложного героя.</i> <i>Трудная задача и решение.</i> <i>Узнавание и обличение.</i> <i>Трансфигурация.</i> <i>Наказание.</i> <i>Свадьба</i></p>	<p>IV. Магическое бегство.</p>

Отношения элементов повествовательных и обрядовых (как и самих обеих моделей – нарративной и ритуальной) заслуживают названия «парадигматических» (по Ельмслеву). Эти парадигматические отношения можно использовать для исторического объяснения генезиса волшебной сказки, что Пропп и делает, причем с чрезмерной категоричностью, вызывавшей аргументированные возражения. По Проппу (и другим сторонникам ритуалистической гипотезы), обряд первичен, против чего есть серьезные возражения. По крайней мере, далеко не всякий нарратив восходит к сценарию обряда, многие сюжеты (видимо, большинство) к обрядам явно не восходят.

Однако сегодня подлинное значение этой книги – не в историко-генетических реконструкциях (в каких-то случаях – сомнительных или устаревших), а в установлении широкой эквивалентности между моделями повествовательной и обрядовой, выявление соприродности, если не тождества, самих принципов построения текстов обрядового (акционального) и повествовательного (вербального), что, в частности, прекрасно продемонстрировано совсем на другом материале в работах Е.С. Новик [Новик 2004; 2019]. Иными словами, сценарий обряда (посвятительного, родильного, свадебного, похоронного и др.) выстраивается по тем же законам, что и сценарий фольклорного (и не только фольклорного) нарратива. За этим, вероятно, стоят некие управляющие структуры, организующие и нарратив, и обряд, и игры, и прочие социокультурные практики.

Существует понятие: «человек века». Так иногда называют людей, оставивших особенно заметный след в культурной или общественной жизни эпохи. Теперь, когда закончилось подведение итогов ушедшего столетия, можно с полной уверенностью сказать, что в списке крупнейших ученых-гуманитариев XX века, таких как Роман Якобсон или Клод Леви-Строс, стоит и имя Владимира Проппа, которому принадлежит один из первых опытов разработки структурных методов в гуманитарных науках.

Существуют книги-события, книги-открытия – они радикально меняют взгляд науки на ее предмет, выводят из состояния методологического застоя, на десятилетия вперед дают импульс последующим исследованиям. К подобным книгам относится «Морфология сказки», и «человеком века» В.Я. Пропп, несомненно, является прежде всего как автор данной работы.

Это справедливо, однако не надо забывать, что эта книга была прочтена не совсем так, как предполагал автор, а важная для него идея надолго осталась не востребованной, даже не вполне понятой. Книга Проппа – не развитие и углубление «учения о мотиве как об основной единице сказочной тематики» и уж никак не о «классификации мотивов» [Шор 1928]. Это исследование вообще не имело установки на классификацию, что приписывалось и приписывается ему критиками (В.Н. Перетц при обсуждении доклада «Методы сравнительного изучения волшебных сказок» в феврале 1927 г. [Комелина 2015, 216], Б. Кербелите [Кербелите 2015]). Разбор предшествующих сюжетных классификаций, как и концепции *мотива*, в сущности, предпринимается только для последующего выявления природы «сказочной праформы» / «просказки» (от этого спорного термина, который следовало понимать не генетически, а морфологически, что и было отмечено Д.К. Зелениным [Комелина 2015, 207, 213], В.Я. Пропп в окончательной редакции работы отказался).

Инвариантная синтагматическая схема, раскрывшая нам жанровую специфику волшебной сказки (и во многом – конструктивные принципы «повествовательной грамматики» вообще), являлась, по мысли Проппа, основой *эволюционной морфологии*, согласно которой процесс формообразования в фольклорной традиции – от мифа (с его ритуальным компонентом) до сказки – протекает по законам исторических трансформаций (согласно Гёте, «учение о формах есть учение о превращениях» [Пропп 1969, 79]), и тогда данная модель должна обрести уже другой, еще более широкий объяснительный смысл.

Как писал по другому, но близкому поводу Карло Гинзбург, «речь идет о некоем мифологическом ядре, которое на протяжении столетий – а возможно, и тысячелетий – сохраняло свою жизнеспособность. Эта предметность, которая прослеживается за бесчисленными вариациями, не может быть упрощающе сведена к некоей склонности человеческого духа», что «под видом ответа вновь ставит исходную проблему» (туда же «архетипы» и «коллективное бессознательное») [Гинзбург 2004, 18].

Наконец, в заключение можно привести еще одно небезыңтересное наблюдение:

Теория, выдвинутая В.Я. Проппом, обладает особой притягательностью еще и потому, что только она устанавливает глубокую (кое-кто сказал бы, «на уровне коллективного подсознания») связь между доисторическим мальчиком, по всем правилам древнего ритуала вступающим в пору зрелости, и мальчиком исторически обозримых эпох, с помощью сказки впервые приобщающимся к миру взрослых. В свете теории Проппа тождество, существующее между малышом, который слышит от матери сказку о Мальчике-с-Пальчик, и Мальчиком-с-Пальчик из сказки, имеет не только психологическую основу, но и другую, более глубокую, заложенную в физиологии [Родари 1990, 36].

Не исключено, что и к этому соображению тоже еще стоит вернуться.

СОКРАЩЕНИЯ

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. / подготовка текста, предисловие и примечания В.Я. Проппа. М.: Гослитиздат, 1957–1958.
2. Байбурин А.К., Левинтон Г.А. О соотношении фольклорных и этнографических фактов // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Т. 32. 1983. Р. 3–31.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и прим. В.М. Жирмунского. Л.: Художественная литература, 1940.
4. Веселовский А.Н. Собрание сочинений. Т. 2. Вып. 1. СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской АН, 1913.
5. Гинзбург К. Предисловие к итальянскому изданию // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. М.: Новое издательство, 2004. С. 10–18.
6. Гистер М. Призрак формализма: Полемика Проппа и Леви-Стросса как коммуникативная неудача // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. Т. 2. № 4. С. 155–169.
7. Грибачев Н.М. Против космополитизма и формализма в поэзии // Правда. № 47. 16 февраля 1949 г.
8. Дандес А. От этических единиц к эмическим в структурном изучении сказок // Дандес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. Сб. статей. М.: Восточная литература, 2003. С. 14–29.
9. Жирмунский В.М. [рец.:] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1946 // Советская книга. 1947. № 5. С. 97–103.

10. Земцовский И.И. «Do it with Propp!» (Воспоминания из серии «В.Я. Пропп в Америке») // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2015. № 5. С. 70–72.
11. Иванова Т.Г. История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009.
12. Казанский Б.В. Античные аспекты сюжета Тристана и Исольты // Тристан и Исольты: От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Африки. Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора / под ред. акад. Н.Я. Марра. Л.: Изд-во АН СССР, 1932. С. 115–135.
13. Кербелите Б. Неосуществленная идея классификации сказок (Заметки о «Морфологии сказки» В.Я. Проппа) // Известные страницы русской фольклористики / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2015. С. 230–243.
14. Кербелите Б. Поиски обряда в сказках (заметки о книге В.Я. Проппа) // Consortium omnis vitae. Сб. статей к 70-летию профессора Ф.П. Федорова. Daugavpils: Daugavpils universitatis. Akademiskais apgāds “Saule”, 2009. P. 66–82.
15. Кожевников А.Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 4. С. 26–58.
16. Комелина Н.Г. Доклад В.Я. Проппа «Морфология русской народной сказки» (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Н.Г. Комелиной) // Известные страницы русской фольклористики / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2015. С. 201–215.
17. Костюхин Е.А. Две «Морфологии сказки»: В.Я. Пропп и А.И. Никифоров // Русский фольклор. Т. 30. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1999. С. 302–307.
18. Кузнецов М., Дмитраков И. Против буржуазных традиций в фольклористике (О книге проф. В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки») // Советская этнография. 1948. № 2. С. 230–239.
19. Леви-Стросс К. Структура и форма (Размышления над одной работой Владимира Проппа) // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Сб. статей / сост. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов. М.: ГРВЛ – Наука, 1985. С. 9–34.
20. Лурье С.Я. Дом в лесу // Язык и литература. Т. 8. Л., 1932. С. 159–194.
21. Маранда П., Кёнгас-Маранда Э. Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Сб. статей / сост. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов. М.: ГРВЛ – Наука, 1985. С. 194–260.
22. Мартынова А.Н. Владимир Яковлевич Пропп: Жизненный путь. Научная деятельность. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006.
23. Мартынова А.Н. Из воспоминаний о В.Я. Проппе // Живая старина. 1995. № 3. С. 21–22.
24. Мелетинский Е.М. Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) // Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика: Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 2018. С. 315–316.
25. Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: ГРВЛ – Наука, 1969. С. 134–166.
26. Неклюдов С.Ю. У истоков серии: рождение «черепашки» // «У времени в

плесу». Памяти Сергея Сергеевича Цельника. Сб. статей. М.: Восточная литература РАН, 2000. С. 14–23.

27. Никифоров А.И. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки // Сб. статей в честь акад. А.И. Соболевского. Л.: Отделение русского языка и словесности АН СССР, 1928. С. 172–178.
28. Новик Е.С. Миф и ритуал народов Сибири. (Избранные статьи). М.: РГГУ, 2019.
29. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Восточная литература РАН, 2004.
30. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974.
31. Орлова Г. Рождение вредителя: отрицательная политическая сакрализация в стране советов (1920-е) // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. Bd. 49. S. 309–346.
32. Перетц В.Н. Нова метода вивчати казки // Етнографічний вісник. 1930. № 9. С. 187–195.
33. Перетц В.Н. Рецензия В.Н. Перетца на «Морфологию сказки» В.Я. Проппа (вступительная статья, подготовка текста и комментарии А.Н. Дмитриева. Перевод с украинского М.Н. Кибальной) // Известные страницы русской фольклористики / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2015. С. 216–229.
34. Петренко Д.И., Штайн К.Э. К вопросу о лингвистической палеонтологии культуры // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 552–562.
35. Петровский М.А. Морфология новеллы // Ars Poetica: Сб. статей Б.И. Ярхо, А.М. Пешковского, М.А. Петровского, М.П. Столярова, Р.О. Шор. Сб. 1 / ред. М.А. Петровский. М.: ГАХН, 1927. С. 69–100.
36. Петровский М.А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики. Сб. ст. / под ред. В.Я. Брюсова. М.; Л.: Земля и фабрика, 1925. С. 171–204.
37. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / отв. ред. И.М. Тронский. Л.: Издательство ЛГУ, 1946.
38. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство ЛГУ, 1986.
39. Пропп В.Я. К вопросу о происхождении волшебной сказки (Волшебное дерево на могиле) // Советская этнография. 1934. № 1–2. С. 128–151.
40. Пропп В.Я. Морфология русской волшебной сказки // Сказочная комиссия в 1926 году. Обзор работ / под ред. С.Ф. Ольденбурга. Л.: Государственное Русское географическое общество, 1927. С. 48–49.
41. (а) Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928.
42. (b) Пропп В.Я. Трансформации волшебных сказок // Поэтика: Сборник статей. Вып. 4. Л.: Academia, 1928. С. 70–89.
43. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: ГРВЛ – Наука, 1969.
44. Пропп В.Я. Мотив чудесного рождения // Ученые записки ЛГУ. 1941. № 81. Вып. 12. Серия филологических наук. С. 67–97.
45. (а) Пропп В.Я. Мужской дом в русской сказке // Ученые записки ЛГУ. 1939. № 20. Вып. 1. Серия филологических наук. С. 174–198.
46. (b) Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Не-

смеяне) // Ученые записки ЛГУ. 1939. № 46. Вып. 3. Серия филологических наук. С. 151–175.

47. Пропп В.Я. Открытая лекция / публ., вступ. и прим. Л.М. Ивлевой // Живая старина. 1995, № 3. С. 11–17.

48. Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998.

49. Пропп В.Я. Русская сказка. Л.: Издательство ЛГУ, 1984.

50. (а) Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: ГРВЛ – Наука, 1976. С. 132–152.

51. (b) Пропп В.Я. Трансформации волшебных сказок // Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: ГРВЛ – Наука, 1976. С. 153–173.

52. (с) Пропп В.Я. Кумулятивная сказка // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: ГРВЛ – Наука, 1976. С. 241–257.

53. Пропп В.Я. Эдип в свете фольклора // Ученые записки ЛГУ. 1944. № 72. Вып. 9. Серия филологических наук. С. 138–175.

54. Путилов Б.Н. Владимиру Яковлевичу Проппу – 100 лет // Этнографическое обозрение. 1995. № 6. С. 145–156.

55. Сильман Т.И., Адмони В.Г. Мы вспоминаем: роман. СПб.: Композитор, 1993.

56. Соколова В.К. Дискуссии по вопросам фольклористики на заседаниях сектора фольклора Института этнографии // Советская этнография. 1948. № 3. С. 139–146.

57. Уорнер Э.Э. Владимир Яковлевич Пропп и русская фольклористика. СПб.: Издательство СПбГУ, 2005.

58. Фольклор и этнографическая действительность / под ред. А.К. Байбурина. СПб.: Наука, 1992.

59. Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Сб. научных трудов / под ред. Б.Н. Путилова. Л.: Наука, 1990.

60. Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами / под ред. Б.Н. Путилова. Л.: Наука, 1977.

61. Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Сб. научных трудов / под ред. Б.Н. Путилова. Л.: Наука, 1984.

62. Чистов К.В. В.Я. Пропп: легенды и факты // Советская этнография. 1981. № 6. С. 52–64.

63. Чичеров В. Обсуждение на заседаниях ученого совета Института этнографии основных недостатков и задач работы советских фольклористов // Советская этнография. 1948. № 3. С. 146–163.

64. Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.

65. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг.: Типография З. Соколинского, 1917. С. 3–14.

66. Шор Р. [рец.:] В. Пропп. Морфология сказки. Изд. «Academia». Л., 1928 // Печать и революция. 1928. № 7. С. 192–193.

67. Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. СПб.; Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1922.

68. Этнические стереотипы мужского и женского поведения / под ред.

А.К. Байбурина, И.С. Кона. СПб.: Наука, 1991.

69. Этнические стереотипы поведения / под ред. А.К. Байбурина. Л.: Наука, 1985.

70. Этнографическое изучение знаковых средств культуры / под ред. А.С. Мыльникова. Л.: Наука, 1989.

71. Bascom W. The Myth-Ritual Theory // Journal of American Folklore. 1957. Vol. 70. № 276. P. 103–114.

72. Bordwell D. ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative // Cinema Journal. 1988. Vol. 27. № 3. P. 5–20.

73. Dundes A. Binary Opposition in Myth: The Propp / Levi-Strauss Debate in Retrospect // Western Folklore. 1997. Vol. 56. № 1. P. 39–50.

74. Eckermann J.P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823–1832. Bd. I–III. Leipzig: Brockhaus Verlag, 1836.

75. Erlich V. Russian Formalism: History, Doctrine. 's Gravenhage: Mouton, 1955.

76. Fell J.L. Vladimir Propp in Hollywood // Film Quarterly. 1977. Vol. 30. № 3. P. 19–28.

77. Fischer J.L. The Sociopsychological Analysis of Folklore // Current Anthropology. 1963. Vol. 4. № 3. P. 235–296.

78. Graham L.R. Science and Philosophy in the Soviet Union. New York: Alfred A. Knopf, 1972.

79. Graham L.R. Science in Russia and the Soviet Union. A Short History. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

80. Hansen-Love A. Der russische Formalismus. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1978.

81. Harriss Ch. Policing Propp: Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama // Journal of Film and Video. 2008. Vol. 60. № 1. P. 43–59.

82. Hendricks W.O. Folklore and the Structural Analysis of Literary Texts // Language and Style. 1970. № 3. P. 83–121.

83. Hyman S.E. The Ritual View of Myth and the Mythic // Journal of American Folklore. 1955. Vol. 68. № 270. P. 462–472.

84. Kojevnikov A. Rituals of Stalinist Culture at Work: Science and the Games of Intraparty Democracy circa 1948 // The Russian Review. 1998. Vol. 57. № 1. P. 25–52.

85. Lesinskis J. Applications of Vladimir Propp's Formalist Paradigm in the Production of Cinematic Narrative. MA thesis. RMIT University. Melbourne, 2010. URL: <https://researchbank.rmit.edu.au/eserv/rmit:7520/Lesinskis.pdf> (дата обращения 01.02.2021).

86. Lévi-Strauss C. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1958.

87. Lévi-Strauss C. Les Structures élémentaires de la parenté. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

88. (a) Lévi-Strauss C. The Structural Study of Myth // Journal of American Folklore. 1955. Vol. 68. № 270. P. 428–444.

89. (b) Lévi-Strauss C. Tristes tropiques. Paris: Plon, 1955.

90. Levi-Strauss C. Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp // Levi-Strauss C. Structural Anthropology. Vol. 2. New York: Basic Books, 1976. P. 115–145.

91. Liberman A. Introduction // Propp V. *Theory and History of Folklore* / transl. by A.Y. Martin, R.P. Martin et al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. IX–XXXI.

92. Lüthi M. Vladimir Propp, Morphologie des Marchens // *Zeitschrift für Volkskunde*. 1973. Vol. 69. S. 290–293.

93. Murphy T.P. Vladimir Propp vs Claude Lévi-Strauss: A Critical Note. URL: https://www.academia.edu/30710047/Vladimir_Propp_vs_Claude_L%C3%A9vi-Strauss_A_Critical_Note (дата обращения 01.02.2021).

94. Nathorst B. Formal or Structural Studies of Traditional Tales: The Usefulness of Some Methodological Proposals Advanced by Vladimir Propp, Alan Dundes, Claude Lévi-Strauss and Edmund Leach / transl. by Donald Burton. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1969.

95. Nelson V. The Ten Rules of Sitges // *Raritan: A Quarterly Review*. 2006. Vol. 26. № 2. P. 4–23.

96. Problems of the European Ethnography and Folklore. The Second Congress of the International Society for European Ethnology and Folklore. Moscow: Nauka, 1982.

97. Propp V. Historical Roots of the Wondertale // Propp V. *Theory and History of Folklore* / transl. by A.Y. Martin, R.P. Martin et al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 100–123.

98. Propp V. Las raíces históricas del cuento. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Ed. Fundamentos, 1974.

99. Propp V.I. Rădăcinile istorice ale basmului fantastic. Traducere de R. Nicolau. Prefață de Nicolae Roșianu. București: Editura Univers, 1973.

100. Propp V.Ja. Le radici storiche dei racconti di fate. Torino: Einaudi, 1949 (= Torino: Boringhieri, 1972; 1976; 1979; 1985; 1989; 1992).

101. Propp V.Ja. Les racines historiques du conte merveilleux. Trad. du russe par Lise Gruel-Apert. Préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt. Paris: Gallimard, 1983.

102. Propp V.Ja. Struttura e storia nello studio della favola // Propp V.Ja. *Morfologia della fiaba*. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore. A cura di Gian Luigi Bravo. Torino: Einaudi, 1966. P. 201–227.

103. Saintyves P. Les Contes de Perrault et les récits parallèles. Paris: Émile Nourry, 1923.

104. Shishkoff S. The Structure of Fairytales: Propp VS Levi-Straus // *Dispositio*. 1976. № 3. P. 271–276.

105. Sorlin I. Aux origines de l'étude typologique et historique du folklore: l'Institut de linguistique de N.Ja. Marr et le jeune Propp. Regards sur l'anthropologie Soviétique // *Cahiers du monde Russe et Soviétique*. 1990. Vol. 31. № 2–3. P. 275–284.

106. Urajimiru Puoppu. Mahō mukashi-banashi-no kigen. Transl. by Saitō Kimiko. Tokyo: Serika shobō, 1983 (=1985, 1988).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bascom W. The Myth-Ritual Theory. *Journal of American Folklore*, 1957, vol. 70, no. 276, pp. 103–114. (In English).

2. Bayburin A.K., Levinton G.A. O sootnoshenii fol'klornykh i etnograficheskikh faktov [On the Correlation of Folklore and Ethnographic Facts]. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1983, vol. 32, pp. 3–31. (In Russian).

3. Bordwell D. ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative. *Cinema Journal*, 1988, vol. 27, no. 3, pp. 5–20. (In English).

4. Chicherov V. Obsuzhdeniye na zasedaniyakh uchenogo soveta Instituta etnografii osnovnykh nedostatkov i zadach raboty sovetskikh fol'kloristov [The Discussion at the Meetings of the Academic Council of the Institute of Ethnography of the Main Shortcomings and Tasks of the Soviet Folklorists' Work]. *Sovetskaya etnografiya*, 1948, no. 3, pp. 146–163. (In Russian).

5. Chistov K.V. V.Ya. Propp: legendy i fakty [V.Ya. Propp: Legends and Facts]. *Sovetskaya etnografiya*, 1981, no. 6, pp. 52–64. (In Russian).

6. Dundes A. Binary Opposition in Myth: The Propp / Levi-Strauss Debate in Retrospect. *Western Folklore*, 1997, vol. 56, no. 1, pp. 39–50. (In English).

7. Fell J.L. Vladimir Propp in Hollywood. *Film Quarterly*, 1977, vol. 30, no. 3, pp. 19–28. (In English).

8. Fischer J.L. The Sociopsychological Analysis of Folklore. *Current Anthropology*, 1963, vol. 4, no. 3, pp. 235–296. (In English).

9. Gister M. Prizrak formalizma: Polemika Proppa i Levi-Strossa kak kommunikativnaya neudacha [The Ghost of Formalism: The Propp and Levi-Strauss Polemic as a Communicative Failure]. *Fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, 2019, vol. 2, no. 4, pp. 155–169. (In Russian).

10. Harriss Ch. Policing Propp: Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama. *Journal of Film and Video*, 2008, vol. 60, no 1, pp. 43–59. (In English).

11. Hendricks W.O. Folklore and the Structural Analysis of Literary Texts. *Language and Style*, 1970, no. 3, pp. 83–121. (In English).

12. Hyman S.E. The Ritual View of Myth and the Mythic. *Journal of American Folklore*, 1955, vol. 68, no. 270, pp. 462–472. (In English).

13. Kojevnikov A. Rituals of Stalinist Culture at Work: Science and the Games of Intraparty Democracy circa 1948. *The Russian Review*, 1998, vol. 57, no 1, pp. 25–52. (In English).

14. Kozhevnikov A.B. Igry stalinskoy demokratii i ideologicheskiye diskussii v sovet-skoy nauke: 1947–1952 gg. [The Games of Stalinist Democracy and Ideological Discussions in the Soviet Science: 1947–1952]. *Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki*, 1997, no. 4, pp. 26–58. (In Russian).

15. Kuznetsov M., Dmitrakov I. Protiv burzhuaznykh traditsiy v fol'kloristike (O knige prof. V.Ya. Proppa “Istoricheskiye korni volshebnoy skazki”) [Against Bourgeois Traditions in Folklore Studies (About the Book by Prof. V.Ya. Propp “The Historical Roots of Fairytales”)]. *Sovetskaya etnografiya*, 1948, no. 2, pp. 230–239. (In Russian).

16. (a) Lévi-Strauss C. The Structural Study of Myth. *Journal of American Folklore*, 1955, vol. 68, no. 270, pp. 428–444. (In English).

17. Lüthi M. Vladimir Propp, Morphologie des Marchen. *Zeitschrift für Volkskunde*, 1973, vol. 69, pp. 290–293. (In German).

18. Martynova A.N. Iz vospominaniy o V.Ya. Proppe [From the Memoirs about V.Ya. Propp]. *Zhivaya starina*, 1995, no. 3, pp. 21–22. (In Russian).

19. Nelson V. The Ten Rules of Sitges. *Raritan: A Quarterly Review*, 2006, vol. 26, no. 2, pp. 4–23. (In English).

20. Orlova G. Rozhdeniye vreditelya: otritsatel'naya politicheskaya sakralizatsiya v strane sovetov (1920-e) [The Birth of a Pest: Negative Political Sacralisation in the Country of the Soviets (1920s)]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 2003, Bd. 49, pp. 309–346. (In Russian).

21. Peretts V.N. Nova metoda vivchati kazki [A New Method for Learning Fairy Tales]. *Etnografichnyi visnik*, 1930, no. 9, pp. 187–195. (In Ukrainian).

22. Petrenko D.I., Shtayn K.E. K voprosu o lingvisticheskoy paleontologii kul'tury [On the Issue of Linguistic Paleontology of Culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*, 2017, vol. 7, no. 3A, pp. 552–562. (In Russian).

23. (a) Propp V.Ya. Muzhskoy dom v russkoy skazke [Men's House in a Russian Fairytale]. *Uchenyye zapiski LGU*, 1939, no. 20, issue 1, pp. 174–198. (In Russian).

24. (b) Propp V.Ya. Ritual'nyy smekh v fol'klоре (po povodu skazki o Nesmeyane) [Ritual Laughter in Folklore (on the Tale of Nesmeyana)]. *Uchenyye zapiski LGU*, 1939, no. 46, issue 3, pp. 151–175. (In Russian).

25. Propp V.Ya. (author), Ivleva L.M. (publ., pref. and notes). Otkrytaya lektsiya [Open Lecture]. *Zhivaya starina*, 1995, no. 3, pp. 11–17. (In Russian).

26. Propp V.Ya. Edip v svete fol'klora [Oedipus in the Light of Folklore]. *Uchenyye zapiski LGU*, 1944, no. 72, issue 9, pp. 138–175. (In Russian).

27. Propp V.Ya. K voprosu o proiskhozhdenii volshebnoy skazki (Volshebnoye derevo na mogile) [On the Issue of the Origin of the Fairytale (The Magic Tree on the Grave)]. *Sovetskaya etnografiya*, 1934, no. 1–2, pp. 128–151. (In Russian).

28. Propp V.Ya. Motiv chudesnogo rozhdeniya [The Motif of the Miraculous Birth]. *Uchenyye zapiski LGU*, 1941, no. 81, issue 12, pp. 67–97. (In Russian).

29. Putilov B.N. Vladimiru Yakovlevichu Proppu – 100 let [Vladimir Yakovlevich Propp – 100 Years Old]. *Etnograficheskoye obozreniye*, 1995, no. 6, pp. 145–156. (In Russian).

30. Shishkoff S. The Structure of Fairytales: Propp VS Levi-Straus. *Dispositio*, 1976, no. 3, pp. 271–276. (In English).

31. Shor R. V. Propp. Morfologiya skazki. Izd. "Academia". L., 1928 [Book Review: Propp V. Morphology of Fairytale. Leningrad, Academia Publ, 1928]. *Pechat' i revolyutsiya*, 1928, no. 7, pp. 192–193. (In Russian).

32. Sokolova V.K. Diskussii po voprosam fol'kloristiki na zasedaniyakh sektora fol'klora Instituta etnografii [The Discussions on Folklore Studies at the Meetings of the Folklore Sector of the Institute of Ethnography]. *Sovetskaya etnografiya*, 1948, no. 3, pp. 139–146. (In Russian).

33. Sorlin I. Aux origines de l'élude typologique et historique du folklore: l'Institut de linguistique de N.Ja. Marr et le jeune Propp. Regards sur l'anthropologie Soviétique. *Cahiers du monde Russe et Soviétique*, 1990, vol. 31, no. 2–3, pp. 275–284. (In French).

34. Zemtsovskiy I.I. "Do it with Propp!" (Vospominaniya iz serii "V.Ya. Propp v Amerike") ["Do It with Propp!" (Memoirs from the Series "V.Ya. Propp in America")]. *Uchenyye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2015, no. 5, pp. 70–72. (In Russian).

35. Zhirmunskiy V.M. Propp V.Ya. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki. L.: Izd-

vo LGU, 1946 [Book Review: Propp V.Ya. The Historical Roots of Fairytale. Leningrad, Izdatel'stvo LGU Publ., 1946]. *Sovetskaya kniga*, 1947, no. 5, pp. 97–103. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

36. Bayburin A.K. (ed.). *Etnicheskiye stereotipy povedeniya* [Ethnic Patterns of Behavior]. Leningrad, Nauka Publ., 1985. (In Russian).

37. Bayburin A.K. (ed.). *Fol'klor i etnograficheskaya deystvitel'nost'* [Folklore and Ethnographic Reality]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1992. (In Russian).

38. Bayburin A.K., Kon I.S. (eds.). *Etnicheskiye stereotipy muzhskogo i zhenskogo povedeniya* [Ethnic Stereotypes of Male and Female Behavior]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991. (In Russian).

39. Dundes A. Ot eticheskikh edinit k emicheskim v strukturnom izuchenii skazok [From Ethic to Emic Units in the Structural Study of Fairytales]. *Dundes A. Fol'klor: semiotika i/ili psikhoanaliz. Sb. statey* [Folklore: Semiotics and/or Psychoanalysis. Collection of Articles]. Moscow, Vostochnaya literature Publ., 2003, pp. 14–29. (In Russian).

40. Ginzburg K. Predisloviye k ital'yanskomu izdaniyu [A Preface to the Italian Edition]. *Ginzburg K. Mify – emblemy – primety: Morfologiya i istoriya* [Myths – Emblems – Signs: Morphology and History]. Moscow, Novoye izdatel'stvo Publ., 2004, pp. 10–18. (In Russian).

41. Kazanskiy B.V. Antichnyye aspekty syuzheta Tristana i Isol'dy [The Ancient Aspects of the Plot of Tristan and Isolde]. *Marr N.Ya. (ed.). Tristan i Isol'da: Ot geroini lyubvi feodal'noy Evropy do bogini matriarkhal'noy Afrevrazii. Kollektivnyy trud Sektora semantiki mifa i fol'klora* [Tristan and Isolde: From the Heroine of Love in Feudal Europe to the Goddess of Matriarchal Afrevasia. Collective Works of the Sector of Semantics of Myth and Folklore]. Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1932, pp. 115–135. (In Russian).

42. Kerbelite B. Neosushchestvlenaya ideya klassifikatsii skazok (Zametki o "Morfologii skazki" V.Ya. Proppa) [The Unfulfilled Idea of Fairytale Classification (Notes on V.Ya Propp's "Morphology of Fairytale")]. *Toporkov A.L. (ed.). Neizvestnyye stranitsy russkoy fol'kloristiki* [Unknown Pages of Russian Folklore Studies]. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 230–243. (In Russian).

43. Kerbelite B. Poiski obryada v skazkakh (zametki o knige V.Ya. Proppa) [The Search for the Rite in Fairytales (Notes on the Book by V.Ya. Propp)]. *Consortium omnis vitae. Sb. statey k 70-letiyu professora F.P. Fedorova* [Consortium Omnis Vitae. Collection of Articles for the 70th Anniversary of Professor F.P. Fedorov]. Daugavpils: Daugavpils universitatis. Akademiskais apgâds "Saule" Publ., 2009, pp. 66–82. (In Russian).

44. Komelina N.G. (publ., pref.), Propp V.Ya. (author). Doklad V.Ya. Proppa "Morfologiya russkoy narodnoy skazki" [V.Ya. Propp's Report "Morphology of the Russian Folk Tale"]. *Toporkov A.L. (ed.). Neizvestnyye stranitsy russkoy fol'kloristiki* [Unknown Pages of Russian Folklore Studies]. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 201–215. (In Russian).

45. Kostyukhin E.A. Dve “Morfologii skazki”: V.Ya. Propp i A.I. Nikiforov [Two “Morphologies of Fairytales”: V.Ya. Propp and A.I. Nikiforov]. *Russkiy fol'klor. T. 30. Materialy i issledovaniya* [Russian Folklore. Vol. 30. Materials and Research]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, pp. 302–307. (In Russian).

46. Levi-Strauss C. Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp. *Levi-Strauss C. Structural Anthropology. Vol. 2.* New York, Basic Books Publ., 1976, pp. 115–145. (In English).

47. Levi-Strauss C. Struktura i forma (Razmyshleniya nad odnoy rabotoy Vladimira Proppa) [Structure and Form (Reflections on a Work by Vladimir Propp)]. *Meletinskiy E.M., Neklyudov S.Yu. (comp.). Zarubezhnyye issledovaniya po semiotike fol'klora. Sb. Statey* [Foreign Studies on the Semiotics of Folklore. Collection of Articles]. Moscow, GRVL – Nauka Publ., 1985, pp. 9–34. (In Russian).

48. Liberman A. Introduction. *Propp V. Theory and History of Folklore.* Transl. by A.Y. Martin, R.P. Martin et al. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 1984, pp. IX–XXXI. (In English).

49. Lur'ye S.Ya. Dom v lesu [A House in the Woods]. *Yazyk i literature* [Language and Literature]. Vol. 8. Leningrad, 1932, pp. 159–194. (In Russian).

50. Maranda P., Köngäs-Maranda E. Strukturnyye modeli v fol'klоре [Structural Patterns in Folklore]. *Meletinskiy E.M., Neklyudov S.Yu. (comp.). Zarubezhnyye issledovaniya po semiotike fol'klora. Sb. Statey* [Foreign Studies in the Semiotics of Folklore. Collection of Articles]. Moscow, GRVL – Nauka Publ., 1985, pp. 194–260. (In Russian).

51. Meletinskiy E.M. Strukturno-tipologicheskoye izucheniye skazki [Structural and Typological Study of Fairytales]. *Propp V.Ya. Morfologiya skazki* [Morphology of Fairytales]. Moscow, GRVL – Nauka Publ., 1969, pp. 134–166. (In Russian).

52. Meletinskiy E.M. Zhenit'ba v volshebnoy skazke (eye funktsiya i mesto v syuzhetnoy strukture) [Marriage in a Fairytales (its Function and Place in the Plot Structure)]. *Meletinskiy E.M. Mif i istoricheskaya poetika. Izbrannyye stat'i. Vospominaniya* [Myth and Historical Poetics: Selected Articles. Memories.]. Moscow, RSUH Publ., 2018, pp. 315–316. (In Russian).

53. Myl'nikov A.S. (ed.). *Etnograficheskoye izucheniye znakovykh sredstv kul'tury* [Ethnographic Study of Symbolic Means of Culture]. Leningrad, Nauka Publ., 1989. (In Russian).

54. Neklyudov S.Yu. U istokov serii: rozhdeniye “cherepashki” [At the Origins of the Series: the Birth of the “Turtle”]. “U vremeni v plenu”. *Pamyati Sergeya Sergeevicha Tsel'nikera. Sb. Statey* [“In the Thrall of Time”. In Memory of Sergei Sergeevich Tselniker. Collection of Articles]. Moscow, Vostochnaya literatura RAN Publ., 2000, pp. 14–23. (In Russian).

55. Nikiforov A.I. K voprosu o morfologicheskom izuchenii narodnoy skazki [On the Issue of the Morphological Study of a Folk Tale]. *Sb. statey v chest' akad. A.I. Sobolevskogo* [Collection of Articles in Honor of Academician A.I. Sobolevsky]. Leningrad, Otdeleniye russkogo yazyka i slovesnosti AN SSSR Publ., 1928, pp. 172–178. (In Russian).

56. Peretts V.N. (author), Kibal'naya M.N. (publ., pref.). Retsenziya V.N. Perettsa na “Morfologiyu skazki” V.Ya. Proppa [V.N. Peretts's Review of “Morphology of Fair-

rytale” by V.Ya. Propp]. *Toporkov A.L. (ed.). Neizvestnyye stranitsy russkoy fol'kloristiki* [Unknown Pages of Russian Folklore Studies]. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 216–229. (In Russian).

57. Petrovskiy M.A. Morfologiya novelly [The Morphology of Story]. *Petrovskiy M.A. (ed.). Ars Poetica: Sb. statey B.I. Yarkho, A.M. Peshkovskogo, M.A. Petrovskogo, M.P. Stolyarova, R.O. Shor. Sb. 1* [Ars Poetica: Collection of Articles by B.I. Yarkho, A.M. Peshkovsky, M.A. Petrovsky, M.P. Stolyarov, R.O. Shor. Book 1]. Moscow, GAKhN Publ., 1927, pp. 69–100. (In Russian).

58. Petrovskiy M.A. Morfologiya pushkinskogo “Vystrela” [The Morphology of Pushkin's “The Shot”]. *Bryusov V.Ya. (ed.). Problemy poetiki. Sb. st.* [Problems of Poetics. Collection of Articles]. Moscow – Leningrad, Zemlya i fabrika Publ., 1925, pp. 171–204. (In Russian).

59. *Problems of the European Ethnography and Folklore. The Second Congress of the International Society for European Ethnology and Folklore.* Moscow, Nauka Publ., 1982. (In Russian and English).

60. (a) Propp V.Ya. Strukturnoye i istoricheskoye izucheniye volshebnoy skazki [Structural and Historical Studies of Fairytales]. *Propp V.Ya. Fol'klor i deystvitel'nost'. Izbrannyye stat'i* [Folklore and Reality. Selected Articles]. Moscow, GRVL – Nauka Publ., 1976, pp. 132–152. (In Russian).

61. (b) Propp V.Ya. Transformatsii volshebnykh skazok [The Transformations of Fairytales]. *Propp V.Ya. Fol'klor i deystvitel'nost'. Izbrannyye stat'i* [Folklore and Reality. Selected Articles]. Moscow, GRVL – Nauka Publ., 1976, pp. 153–173. (In Russian).

62. (c) Propp V.Ya. Kumulyativnaya skazka [Cumulative Fairytales]. *Propp V.Ya. Fol'klor i deystvitel'nost'. Izbrannyye stat'i* [Folklore and Reality. Selected Articles]. Moscow, GRVL – Nauka Publ., 1976, pp. 241–257. (In Russian).

63. Propp V. Historical Roots of the Wondertale. *Propp V. Theory and History of Folklore.* Transl. by A.Y. Martin, R.P. Martin et al. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 1984, pp. 100–123. (Translated from Russian into English).

64. Propp V.Ya. Morfologiya russkoy volshebnoy skazki [Morphology of the Russian Fairytales]. *Ol'denburg S.F. (ed.). Skazochnaya komissiya v 1926 godu. Obzor rabot* [The Fairytales Committee in 1926. Overview of Works]. Leningrad, Gosudarstvennoye Russkoye geograficheskoye obshchestvo Publ., 1927, pp. 48–49. (In Russian).

65. (b) Propp V.Ya. Transformatsii volshebnykh skazok [The Transformations of Fairytales]. *Poetika: Sbornik statey* [Poetics: A Collection of Articles]. Issue 4. Leningrad, Academia Publ., 1928, pp. 70–89. (In Russian).

66. Propp V.Ja. Struttura e storia nello studio della favola. *Propp V.Ja. Morfologia della fiaba.* Con un intervento di Claude Levi-Strauss e una replica dell'autore. A cura di Gian Luigi Bravo. Torino, Einaudi Publ., 1966, pp. 201–227. (Translated from Russian into Italian).

67. Putilov B.N. (ed.). *Fol'klor i etnografiya. Problemy rekonstruktsii faktov traditsionnoy kul'tury. Sb. nauchnykh trudov* [Folklore and Ethnography: Issues of Reconstruction of the Facts of Traditional Culture. Collection of Scientific Works]. Leningrad, Nauka Publ., 1990. (In Russian).

68. Putilov B.N. (ed.). *Fol'klor i etnografiya. Svyazi fol'klora s drevnimi predstavleniyami i obryadami* [Folklore and Ethnography: Connections of Folklore with

Ancient Beliefs and Rituals]. Leningrad, Nauka Publ., 1977. (In Russian).

69. Putilov B.N. (ed.). *Fol'klor i etnografiya: U etnograficheskikh istokov fol'klornykh syuzhetov i obrazov. Sb. nauchnykh trudov* [Folklore and Ethnography: At the Ethnographic Origins of Folklore Plots and Images. Collection of Scientific Works]. Leningrad, Nauka Publ., 1984. (In Russian).

70. Shklovskiy V.B. *Iskusstvo kak priyem* [Art as a Technique]. *Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka* [Collections on the Theory of Poetic Language.]. Issue 2. Petrograd, Tipografiya Z. Sokolinskogo Publ., 1917, pp. 3–14. (In Russian).

(Monographs)

71. Erlich V. *Russian Formalism: History, Doctrine*. 's Gravenhage, Mouton Publ., 1955. (In English).

72. Eykhenbaum B. *Molodoy Tolstoy* [Young Tolstoy]. St. Petersburg; Berlin, Izdatel'stvo Z.I. Grzhebinina Publ., 1922. (In Russian).

73. Graham L.R. *Science and Philosophy in the Soviet Union*. New York, Alfred A. Knopf Publ., 1972. (In English).

74. Graham L.R. *Science in Russia and the Soviet Union. A Short History*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2004. (In English).

75. Hansen-Love A. *Der russische Formalismus*. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften Verlag, 1978. (In German).

76. Ivanova T.G. *Istoriya russkoy fol'kloristiki XX veka: 1900 – pervaya polovina 1941 g.* [The History of Russian Folklore Studies of the 20th Century: 1900 – the First Half of 1941]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2009. (In Russian).

77. Lévi-Strauss C. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon Publ., 1958. (In French).

78. Lévi-Strauss C. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris, Presses Universitaires de France Publ., 1949. (In French).

79. (b) Lévi-Strauss C. *Tristes tropiques*. Paris, Plon Publ., 1955. (In French).

80. Martynova A.N. *Vladimir Yakovlevich Propp: Zhiznenny put'*. *Nauchnaya deyatel'nost'* [Vladimir Yakovlevich Propp: The Way of Life. Scientific Activity]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2006. (In Russian).

81. Nathorst B. *Formal or Structural Studies of Traditional Tales: The Usefulness of Some Methodological Proposals Advanced by Vladimir Propp, Alan Dundes, Claude Lévi-Strauss and Edmund Leach*. Transl. by Donald Burton. Stockholm, Almqvist & Wiksell Publ., 1969. (In English).

82. Novik E.S. *Mif i ritual narodov Sibiri* (Izbrannyye stat'i) [The Myth and Ritual of the Peoples of Siberia (Selected Articles)]. Moscow, RSUH Publ., 2019. (In Russian).

83. Novik E.S. *Obryad i fol'klor v sibirskom shamanizme: Opyt sopostavleniya struktur* [Ritual and Folklore in Siberian Shamanism: An Experience in Mapping Structures]. Moscow, Vostochnaya literatura RAN Publ., 2004. (In Russian).

84. Novikov N.V. *Obrazy vostochnoslavyanskoy volshebnoy skazki* [The Images of an East Slavic Fairytale]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. (In Russian).

85. Propp V. *Las raíces históricas del cuento*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid, Ed. Fundamentos Publ., 1974. (Translated from Russian into Spanish).

86. Propp V.I. *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere de R. Nicolau.

Prefață de Nicolae Roșianu. București, Editura Univers Publ., 1973. (Translated from Russian into Romanian).

87. Propp V.Ja. *Le radici storiche dei racconti di fate*. Torino: Einaudi Publ., 1949 (= Torino, Boringhieri Publ., 1972; 1976; 1979; 1985; 1989; 1992). (Translated from Russian into Italian).

88. Propp V.Ja. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Trad. du russe par Lise Gruel-Apert. Préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt. Paris, Gallimard Publ., 1983. (Translated from Russian into French).

89. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of Fairytale]. Leningrad, Izdatel'stvo LGU Publ., 1946. (In Russian).

90. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of Fairytale]. Leningrad, Izdatel'stvo LGU Publ., 1986. (In Russian).

91. (a) Propp V.Ya. *Morfologiya skazki* [Morphology of a Fairytale]. Leningrad, Academia Publ., 1928. (In Russian).

92. Propp V.Ya. *Morfologiya skazki* [Morphology of a Fairytale]. Moscow, GRVL – Nauka Publ., 1969. (In Russian).

93. Propp V.Ya. *Poetika fol'klora* [Poetics of Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1998. (In Russian).

94. Propp V.Ya. *Russkaya skazka* [Russian Fairytale]. Leningrad, Izdatel'stvo LGU Publ., 1984. (In Russian).

95. Saintyves P. *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*. Paris, Émile Nourry Publ., 1923. (In French).

96. Shklovskiy V. *O teorii prozy* [About the Theory of Prose]. Moscow, Federatsiya Publ., 1929. (In Russian).

97. Urajimiru Puroppu. *Mahō mukashi-banashi-no kigen*. Transl. by Saitō Kimiko. Tokyo, Serika shobō Publ., 1983 (=1985, 1988). (Translated from Russian into Japanese).

98. Veselovskiy A.N. (author), Zhirmunskiy V.M. (ed., pref.). *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1940. (In Russian).

99. Veselovskiy A.N. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Vol. 2. Issue 1. St. Petersburg, Otdeleniye russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy AN Publ., 1913. (In Russian).

100. Warner E. *Vladimir Yakovlevich Propp i russkaya fol'kloristika* [Vladimir Yakovlevich Propp and Russian Folklore Studies]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., 2005. (Translated from English into Russian).

(Electronic Resources)

101. Lesinskis J. *Applications of Vladimir Propp's Formalist Paradigm in the Production of Cinematic Narrative*. MA thesis. RMIT University. Melbourne, 2010. Available at: <http://researchbank.rmit.edu.au/eserv/rmit:7520/Lesinskis.pdf> (accessed 01.02.2021). (In English).

102. Murphy T.P. *Vladimir Propp vs Claude Lévi-Strauss: A Critical Note*. Available at: https://www.academia.edu/30710047/Vladimir_Propp_vs_Claude_L%C3%A9vi-

Strauss_A_Critical_Note (accessed 01.02.2021). (In English).

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

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

E-mail: sergey.nekludov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1666-3434

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

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

E-mail: sergey.nekludov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1666-3434

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00039

К.А. Поташова (Москва)

СТАНОВЛЕНИЕ ПОЭТИКИ ЗРИТЕЛЬНОГО В ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКОВ (А.Н. Муравьев – Г.Р. Державин – А.А. Волкова)*

Аннотация. Актуальность поставленной проблемы связана с необходимостью выявления традиции и новаторства русской поэзии рубежа XVIII–XIX вв. в аспекте визуализации художественного образа. Новизна исследования связана с расширением представлений о поэтике зрительного посредством анализа концепции художественного видения мира не только центральных фигур историко-литературного процесса, но и выступающих наследниками поэтического стиля Г.Р. Державина малоисследованных поэтов (М.Н. Муравьев, А.А. Волкова), лучшие стихи которых представляются значимыми в историко-литературном процессе. С помощью анализа зрительных метафор в поэзии Г.Р. Державина, М.Н. Муравьева, А.А. Волковой доказано, что в русской поэзии рубежа XVIII–XIX вв. оформилась своеобразная манера видения, связанная с восприятием созерцаемого мира как картины, и, как следствие, сложился новый эстетический вектор самопознания и познания мира посредством взгляда, многообразия и величия Божьего мира акцентируется в зрительных представлениях, именно через них постигается причинно-следственная связь явлений действительности. В статье реконструированы особенности художественного мышления поэтов рубежа XVIII–XIX вв., выявлены пути создания визуального словесного образа, основанного на преобразовании зрительно воспринимаемого мира в словесную форму. Рассмотрение генезиса поэтики зримого, связанной с созданием аллегорически представленной картины мира вокруг, позволяет с высокой точностью описать наиболее яркие приемы репрезентации визуальных образов, представить эффективную модель анализа пейзажного экфрасиса в творчестве русских поэтов.

Ключевые слова: художественный образ; поэтика зрительного; Г.Р. Державин; М.Н. Муравьев; А.А. Волкова; поэтическая формула; онтология.

* Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФ, проект № 19-78-00118 «Визуализация художественного образа в русской поэзии конца XVIII – первой трети XIX века».

К.А. Potashova (Moscow)

**The Formation of the Poetics of the Visual in
Ontological Poetry at the Turn of the 19th Century
(A.N. Muravyov – G.R. Derzhavin – A.A. Volkova)****

Abstract. The topicality of the issue in question is associated with the need to identify the tradition and innovation of Russian poetry at the turn of the 19th century in the aspect of visualizing an artistic image. The novelty of the research is seen in the expansion of concepts about the poetics of the visual through analyzing the concept of the artistic worldview, not only of the key figures of the historical and literary process, but also of the heirs to G.R. Derzhavin's poetic style of understudied poets (M.N. Muravyov, A.A. Volkova), whose best poems are significant in the historical and literary process. The analysis of visual metaphors in the poetry of G.R. Derzhavin, M.N. Muravyov, A.A. Volkova proved that in Russian poetry at the turn of the 19th century, a peculiar manner of vision took shape, associated with the perception of the contemplated world as a picture, and, as a result, a new aesthetic vector of self-knowledge and knowledge of the world through glance took shape, the diversity and greatness of God's world is emphasized in visual representations, it is through them that the causal relationship of the phenomena of reality is comprehended. The article reconstructs the features of the artistic thinking of poets at the turn of the 19th century, identifies certain ways to create a visual verbal image based on transforming the visually perceived world into a verbal form. Consideration of the genesis of the poetics of the visible, associated with the creation of an allegorically presented worldview, allows us to describe with high accuracy the most vivid methods of representing visual images, to present an effective pattern for analyzing landscape ecphrasis in the works of Russian poets.

Key words: artistic image; poetics of the visual; G.R. Derzhavin; M.N. Muravyov; A.A. Volkova; poetic formula; ontology.

Противостояние философской доктрины XVIII в. рационализму XVII в., когда на смену культу отвлеченного разума пришло внимание к естественному восприятию мира посредством чувств, обусловило интерес к осмыслению функции зрения при познании мира. Д. Дидро в «Письме о слепых, предназначенном зрячим» (1749) развивает идею о том, что источником знаний являются ощущения, возникающие в процессе взаимодействия человека с пространством вокруг. О человеке, лишенном возможности видеть, Д. Дидро заключает: «Для слепого красота, если она отделена от пользы, всего лишь слово; а так как у него одним органом чувств меньше, то польза скольких вещей от него ускользает» [Дидро 1986, 55].

Трактовка зрения не только в познавательном-мыслительном, но и «в более глубоком духовно-душевном контексте» [Топоров 2003, 545] предложена М.Н. Муравьевым в стихотворение «Зрение» (1785). Само назва-

ние стихотворения является своеобразной программой, реализующейся в нескольких лирических отрывках, содержащих размышления поэта о различных аспектах зрения, как то собственно устройство глаза, связь глаза с внутренним миром человека, отсутствие зрения, чудо прозрения. Поэт восхищается человеческим глазом: «Все может нежный глаз, сияющий слезами: / И радость, и печаль, любовь, и гнев, и страх / Изображает глаз мгновенья на крылах» [Муравьев 1967, 160]. Однако было бы недостаточным рассматривать настоящее стихотворение только как описание физического механизма зрения или его функций. Размышление М.Н. Муравьева о зрении представляет собой эмоциональное авторское переживание, суть которого сводится к утверждению идеи безграничной возможности человеческого ока, заключающейся в преодолении пути от незнания к познанию. Глаз, или, как называет его поэт, «превосходное души орудье» [Муравьев 1967, 160], выполняет функцию инструмента познания не только в физическом, но и в метафизическом смысле, главное назначение глаза – это познание чудес Творца, зрение рассматривается как путь постижения могущества Создателя Вселенной, глаза делают истину зримой и исполненной жизнью.

Именно с утверждения гносеологической функции зрения и начинается стихотворение М.Н. Муравьева. Поэт постепенно разворачивает картину мироздания – глазу оказывается доступным пространство неба («Ты возносишься высоко / Над тучи, коими одеты небеса» [Муравьев 1967, 160]), затем пространство земли («Ты холмов и долин объемлешь окруженье» [Муравьев 1967, 160]), следом бытийное содержание картины вселенной наполняется множеством деталей, обобщенно названных поэтом «изображенья всех предметов по чреде» [Муравьев 1967, 160]. Для глаза в восприятии этой «вселенной живописи» [Муравьев 1967, 160] небесное и земное пространства лишены оппозиционности, небесное пространство носит планетарный масштаб, человеческому глазу подвластен даже «Сатурн в небесной синеве» [Муравьев 1967, 160], в то же время на земле ему видим «слабый червячок, ползущий по траве» [Муравьев 1967, 160]. Изображая в стихотворении видимое и невидимое, земное и небесное, поэт подводит читателя своими размышлениями к идее о том, что все восходит к Творцу: «Ты зришь в огромности, ты зришь природу в малом, / Равно сияюще премудрости началом» [Муравьев 1967, 160]. Различные пространства хотя и выделяются, но вкуче они составляют цельность Божественного мира.

Роль зрения заключается в возможности постижения всей грандиозности мироздания, не поддающейся научному определению, сам же глаз представляется «орудием» созерцания вселенной, «какой-то высшей инстанции человека – “духа” как субъекта зрительного акта» [Торияма 2006, 307]. Процесс познания не имеет в стихотворении самодовлеющего значения, скорее он подчинен прославлению Создателя. Главное, что доступно глазу человека – это свет. Со светом М.Н. Муравьев сравнивает само око: «Со светом сродственно отверстие зеницы, / Где перст напечатлен всеильные десницы, / Всечастно льющихся пьет солнечны лучи» [Муравьев 1967,

** The article was prepared with the financial support of the Russian Academy of Sciences, project No. 19-78-00118 “Visualization of the artistic image in Russian poetry of the late 18th – first third of the 19th century”.

160]. Мотив света вводится имплицитно уже с самого начала размышлений о зрении, когда поэт прославляет око, обращенное поверх туч к солнцу: «Ты возносишься высоко / Над тучи, коими одеты небеса» [Муравьев 1967, 160]. Мотив света реализуется в двух планах – реально видимом и символическом. Тучи застилают небо, сверкают молнии, льются на землю солнечные лучи – за этими прямыми описаниями пространства скрываются метафорические образы духовного мира. Сравнение ока со светом, а также созданный М.Н. Муравьевым образ видимого человеком льющегося солнечного луча есть высшая ступень познания Божественного, восприятие нематериального света, что само по себе и есть для человека свет озарения («Во свете твоём узрим свет» (Пс. 35:10) [Псалтирь 2017, 94]).

Философская поэзия XVIII в. изобилует различными выражениями, относящимися к открывшемуся для глаза свету, в связи с поиском реального выражения Божества, как то восхищение М.В. Ломоносовым северным сиянием, используемый им образ солнца – «прекрасного светила» [Ломоносов 1986, 204]. Свет трактуется поэтами как видимый признак Божества, та божественная благодать, в которой и познается Создатель. Ярким поэтическим образом, представляющим преобразование телесного зрения в духовное, стал образ утра как точки отсчета Божьего Величия. В традиционной для XVIII в. аллегории победы утреннего света над мраком ночи воплотилась идея торжества Создателя. Утро рассматривается как пробуждение первозданной природы, через конкретно-чувственное восприятие которой происходит постижение божественного мира в его полноте, возможность единения с Богом. В утреннем обращении к Богу фиксируется сам процесс познания: «Творец! покрытому мне тьмою / Простри премудрости лучи / И что угодно пред Тобою / Всегда творити научи, / И, на Твою взирая тварь, / Хвалить Тебя, бессмертный Царь» [Ломоносов 1986, 205].

Идея постижения мироустройства через обозрение, то есть посредством глаза, в высшей степени развита в «утренних размышлениях» Г.Р. Державина. Обладая «картинным, выразительным и сильным языком» [Поташова 2019, 201], поэт утверждает символизм глаза, суть которого заключается в соединении души и тела, в отражении внутреннего во внешнем: «И мысленным очам моим / Не предложу я дел преступных» [Державин 1864–1871, I, 266]. Державинский поэтический образ «мысленных очей» перекликается со словами святителя Тихона Задонского, старшего современника поэта, о взгляде на мир «умными очами», то есть взглядом, исполненным духовной мудрости: «Возведи умные очи в Небесные селения и осмотри там всех жителей – ни одного не найдешь, кто бы не пришел туда путем терпения» [Ларец мудрости духовной 2008, 134]. «Мысленные очи» в представлении Г.Р. Державина есть сосредоточение высшей мудрости, единство обыденного с духовным представлением о мироустройстве. В стихотворении «Утро» (1800) мудрецу открывается картина пробуждающейся природы во всей ее необъятности: «Он видел землю вдруг, и небеса, и воды, / И блеск планет / Тонуций тихо в юный, рдяный свет. / Он зрел,

как солнцу путь заря уготовляла, / Лиловые ковры с улыбкой расстилала, / Врата востока отперла, / Крылатых коней запрягла / И звезд царя, сего венчанного возницу, / Румяною рукой взвела на колесницу» [Державин 1864–1871, II, 317]. В этой развернутой картине отражен грандиозный масштаб самой цели познания, рассматривание картины запечатлевает путь постижения мироустройства. С.С. Аверинцев, изучая феномен художественного мастерства Г.Р. Державина, справедливо подчеркнул, что поэт писал «обо всем и всегда так, словно он первый человек на свете, у которого только что отверзлись глаза» [Аверинцев 2000, 768]. Образ «отверзнутых глаз» стал знаковым для творчества Г.Р. Державина, большая часть шедевров, определивших его поэтический космос, представляет идеальный мир, совершенное творение. Взвизывая на мир, поэт словно открывает его для себя и для читателя.

Описание утра в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» (1807) открывается поэтической формулой «взвизую на небо скромный взор» [Державин 1864–1871, II, 634], зримо представляющей утреннее обращение к Богу – только не собственно утреннюю молитву, а «благодарный молитвенный восторг, способность к которому и говорит о человеке, как о венце Божьего творения» [Алпатова, Киселева 2010, 140]. По самому охвату зрения «взор» оказывается вовсе не «скромным», а, напротив, всеохватным. Г.Р. Державин делает доступным глазу грандиозное панорамное изображение, включающее в себя все возможные реалии и детали мироздания, вкупе слагающиеся в образ рая на земле, основанного на гармонии человека и природы. Переданная Г.Р. Державиным всеохватность зрения восходит к развитой М.В. Ломоносовым в философской оде «Утренние размышления о Божием величестве» (1743) идее доступности всей полноты мироздания только духовному зрению: «Чтоб к солнцу брэнно наше око / Могло, приблизившись, воззреть, / Тогда б со всех открылся стран / Горящий вечно Океан» [Ломоносов 1986, 204]. В своих «Утренних размышлениях...» М.В. Ломоносов гиперболизирует возможность человеческого глаза – человеку виден не просто солнечный луч, а солнце, освещающее весь мир сразу. Также и «Божии дела» предстают в масштабности едва ли доступной для постижения обыденным сознанием. Развернутая картина утра – это отнюдь не простое любование природой, это созерцание мощи мироздания, дарованное человеку зримое чудо, заставляющее восхититься Создателем («Велик Зиждитель наш, Господь!») [Ломоносов 1986, 204]), познать через зримое необозримое: «Светило дневное блистает / Лишь только на поверхность тел, / Но взор твой в бездну проникает, / Не зная никаких предел» [Ломоносов 1986, 205]. В державинском «скромном взоре» с точностью передано «единство незримого и зримого» [Эткинд 1995, 242], сконцентрирована раскрытая в дальнейшем гармоничность космической устроенности мира. Глаза дают возможность буквально «считывать» открывшиеся картины как со свитка: «...картинные места / Смотрю моих усадеб; на свитках грады, царства, / Моря, леса, – лежит вся мира красота / В глазах» [Державин 1864–1871, II, 635]. Достигнутая посредством ис-

пользования мотива зрения визуальность образа направлена на сближение лирического героя с самим поэтом, по сути, отождествляет их, поскольку изображенное подается уже не только как сказанное, но и как увиденное.

Антиномия «зрение физическое» и «зрение духовное» стала предметом размышлений и А.А. Волковой (1781–1834), поэтическому таланту которой оказывали покровительство Г.Р. Державин и А.С. Шишков. Размышления А.А. Волковой об онтологических основаниях зрения не случайны и связаны с трагическими обстоятельствами в жизни поэтессы – с 1796 г. на протяжении десяти лет она заботилась о слепом отце. Адресуя ему свои поэтические зарисовки, А.А. Волкова «активно задействует зримые образы – созерцает картины природы, пристально вглядывается в открывающийся вид, воспринимая красоту природы» [Поташова 2016, 64], стремится сделать мир вокруг доступным для человека, лишённого физической возможности видеть. Зрительное начало проникает и в размышления поэтессы о мироустройстве, визуализация самого пути познания мира достигнута ею в стихотворении «Утро» (1807).

В первой части стихотворения (стихи 1–32) акцентируется физическая способность зрения постигать красоту мира вокруг: «Какое зрелище представилось очам! / Какая пища здесь чувствительным сердцам!» [Волкова 1807, 35]. Путем перечисления глаголов с общим контекстуальным значением восприятия зрением («удивляюсь», «восхищаюсь» [Волкова 1807, 35]) в стихотворении задана основная линия развития сюжета, который движется в зрительном плане. Позиция наблюдателя фиксируется глаголом «встаю», в данном контексте также имеющим дополнительные визуальные коннотации – «встаю», то есть пробуждаюсь ото сна, открываю глаза. Визуальный ряд «зрелища», то есть утреннего пейзажа, составляют несколько ярусов, взгляду доступно все пространство от небесного свода до росы на траве.

Зрительный путь вначале проходит по верхнему ярусу открывшегося вида, создается красочная панорама неба («Восточны облака лазурный свод пестрят, / Края их золотом блистают и горят» [Волкова 1807, 35]), дополняющая первую, открывшуюся глазу после пробуждения картину рассвета: «Румяная заря мрак ночи прогоняет / Прелестный птичек хор сон сладкий прерывает» [Волкова 1807, 35]. Утренняя картина природы разворачивается в наборе традиционных для классицистической поэзии формул и эмблем, восходящих к художественной системе Державина. «Румяная заря», прогоняющая «мрак ночи», – аллегория утра, навеянная хрестоматийными державинскими образами («По небу, по водам блистает / Румяною зарей в ночи»; «Румяная заря глядит из темных туч» [Державин 1864–1871, I, 60, 218]). Далее зрительный луч спускается ближе к земле: «Хребты высоких гор из мрака выступают, / Дубравы и леса верхи свои являют»; и далее: «Средь бархатных лугов источники катясь, / По желтому песку излучиной вьются, / Сверкают в берегах серебристыми струями» [Волкова 1807, 35]. Исполненный летнего колорита утренний пейзаж, цветовую тональность которого составляют красный, золотой, желтый, серебристый

цвета, дополняется приятными слуху звуками – пением птиц, шумом ручья. Обращает внимание и разнообразие представленного ландшафта – горы, лес, луг, вода. Смешение в одну многоцветную картину элементов различных ландшафтов, дополнение их звуковыми деталями обусловлено эстетически, все они составляют словами Державина «прекрасный пир» – восхитительное место, приятное глазу и слуху человека. Но если у Державина «доминирует восторг перед необузданной мощью» [Эпштейн 1990, 90], у него прекрасное – это великое, поражающее взор своей грандиозностью («И вниз из-под ветвей пустил свой взор / На море, на леса, на сини цепи гор / И зрел с восторгом благолепны / От сна на восстающий мир» [Державин 1864–1871, II, 318]), то в созданном А.А. Волковой утреннем пейзаже преобладает умиление, еще более улавливаемое при создании крупного плана, когда зрительный луч достигает самой земли: «Роса прохладная, носясь над муравами, / Седую влагою растения поит» [Волкова 1807, 36]. Наиболее точным выражением испытанного чувства от утренней картины стал использованный поэтессой исконно-русский глагол «удивиться»: «Великолепию природы удивляюсь» [Волкова 1807, 35]. Нерукотворная красота земного мира и есть то диво, которое доступно человеку: «Природа новыми блистает красотами / Все восхищает дух и чувства веселит, / Все торжествует здесь и счастье дарит» [Волкова 1807, 35]. Благодать, открывшаяся глазу, и есть доказательство Величия Творца. Державинскому эстетическому восприятию величия и красоты природы соответствуют скорее категории возвышенного и нового, то, что потрясает человеческий глаз раз и навсегда, тогда как в эстетической категории «умилительного», характерной уже для художественной системы предромантизма, переход к которому просматривается в стихотворении А.А. Волковой «Утро», проявилось иное восприятие мира вокруг, категория «умилительного» объединяет весь комплекс эмоций, служащих естественной реакцией человека на приятную картину природы в ее простоте.

Категория «умилительного» подчиняет себе поэтику стихотворения. У А.А. Волковой в утреннем пейзаже нет державинской величественной картинности, описание природы более лаконично и целостно, в образном рисунке отсутствует поражающие и устрашающие одновременно космические картины, интонации восхищения заменены описательными конструкциями, пронизанными нежными и теплыми чувствами к природе («С кустами резвится, с листочками играет, / И ветви древес легонько качает» [Волкова 1807, 36]), сам пейзаж представлен уже не с высоты обозрения, а с точки, доступной естественному человеческому взору. Несмотря на развернутое описание, открытая взору картина не утрачивает своей мгновенности. Посредством перечисления глаголов действия, точно характеризующих утреннее пробуждение природы («пестрят», «горят», «блистают», «выступают», «катясь», «вьются», «носясь» [Волкова 1807, 35–36]) достигается «переход реально зримой картины в художественный образ» [Киселева 2019, 271], картине присуща динамика, быстрое и одновременно пытлиное зрение позволяет во всей полноте охватить всю вещественность

бытия. По отношению к глазу выступают подчиненными и другие чувства человека, такие как слух, обоняние, осязание. Посредством считывания картины природы происходит смешение впечатлений, зрительной сфере деятельности человека оказывается доступно и дуновение ветра («Там легкий ветерок по зелени парит» [Волкова 1807, 36]), и благоухание цветов («На нежных крыльях духи цветов несет» [Волкова 1807, 36]). Отсюда возможность видеть трактуется не в привычном понимании физической способности человека к восприятию окружающего глазами, а как путь постижения пространства, в котором человек и мир вокруг оказываются слиты. Зрение есть доступная человеку возможность раствориться в окружающем пространстве, выйти «за пределы себя, как бы претерпевая собственное исчезновение» [Быстров 2004, 204].

Представив красоту земного мира, А.А. Волкова стремится определить место человека в этом мире. Человеческое «я», наряду с нерукотворной красотой мира, слагающейся из умеющих чувствовать образов ветра, цветов, деревьев, оказывается важным субъектом «Утра», через лирический субъект и познается Всевышний: «Я чувствие мое с их чувством соединяю / Создателя всех благ душевно прославляю, / С благоговеньем чту торжественный сей час, / В который все что зрим в восторг приводит нас» [Волкова 1807, 36]. Во второй части стихотворения (стихи 33–66) происходит смена взгляда. Если предшествующему сфокусированному пытливому взгляду доступно живописное начало природы – глаз выхватывает различные природные явления, объединенные в панораму картинных мест, то теперь повествование организует умственный взгляд, которому доступен переход от настоящего к прошлому, ко времени сотворения мира: «Я в мыслях углубясь тотчас воспоминаю, / И в сердце и в уме то время представляю, / В которое Творец вселенну созидал» [Волкова 1807, 36]. Средством организации повествования во второй части стихотворения становится умозрение – то внутреннее зрение, с помощью которого постигается божественная сущность мира. Здесь заметна переключка с размышлениями современника А.А. Волковой митрополита Платона (Левшина). Митрополит Платон, используя яркие визуальные образы, усматривает доказательство бытия Бога прежде всего как Творца всего сущего: «Мир сей есть наподобие театра, славу Божию нам представляющую; наподобие книги Создателя своего проповедующей; наподобие зеркала, в котором усматриваем ясные премудрости Божия изображения» [Платон (Левшин) 1780, 4]. Мир земной у А.А. Волковой есть доказательство бытия Всевышнего: «Когда велению Всевышнего внимая / И вид и бытие мгновенно принимая / Из праха брэнного восстала к жизни тварь, / Которой сущность дал един природы Царь» [Волкова 1807, 36]. Теперь поэтесса представляет величественную картину мироздания уже с явными отсылками к Г.Р. Державину, проявившимися в обилии символично-аллегорических образов, которые составляют хвалу Божией премудрости и величия: Царь Небесный на троне со скипетром управляет вселенной, в Его руке – судьбы народов: «Тот, скипетр коего вселенной управляет, / Громады огненны стремит и

обращает; / Тот, коим движутся и чувствуют сердца, / И коего во век не будет дней конца» [Волкова 1807, 36]. В то же время державинская классицистическая формула самопознания «Я Царь – я раб – я червь – я Бог!», в «Утре» А.А. Волковой заменена умалительным восклицанием («Пади перед Творцом, пади, душа моя!» [Волкова 1807, 36]), более созвучным с предромантиком К.Н. Батюшковым: «Смиряться пред Тобой. / Тебя – тварь брэнная еще не понимаю, / Но что Ты милостив, велик, – теперь то знаю!» («Бог» (1803) [Батюшков 1934, 190]). В стихотворении А.А. Волковой чувствуется отход от «согласования веры и знания» [Есаулов 2016, 58], характерного для последней трети русского XVIII в., само постижение Бога происходит не в разуме, а скорее в религиозной интуиции, которой подчинено зрение, одновременно рождающее ассоциацию утреннего торжества природы с бытием Божиим: «Сему подобие мне утро представляет: / Как благотворный Феб природу пробуждает, / Когда приятный сей питает чувства час, / Как птичек меж кустов я слышу милый глас, / Когда цветут цветы, росные капли блещут, / И быстрые ручьи в брега струями плещут» [Волкова 1807, 35]. В чуде, коим и является красота Божьих творений, усматривается доказательство Величества Творца, по существу, А.А. Волкова передает догмат читаемого утром «Символа веры»: «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым» [Молитвослов 2015, 14]. В своем тексте Волкова открывает «читателям чистый источник жизни и вдохновения – преображённую одухотворённую природу» [Киселева 2011, 78].

Созерцание картин природы у Г.Р. Державина заканчивается возвышенным утверждением: «“Все дело рук Твоих!” – вскричал во умиление / И арфу в восхищенье / Прияв, благоговенья полн» [Державин 1864–1871, II, 321]. Постигнув Истину, мудрец в державинском «Утре» провозглашает хвалу Божьей Премудрости: «Ударил по струнам – и от холма с вершин / Как искр струн в дол быстро покатались, / далеко звуки разгласись; / Воспел он Богу гимн» [Державин 1864–1871, II, 321]. Рассматривая природу вокруг, мудрец достигает высшую цель – богопознание, обретение высшей мудрости передано поэтом в ярком зрительном образе: «Но лишь с небес, сквозь дуба свод лиственный / Проникнув, на него пал свет багряный, / Брада серебристая, чело / Зардевшись, как солнце, расцвело» [Державин 1864–1871, II, 321]. Озаренное светом лицо мудреца становится своеобразной метафорой духовного преображения, избранничества. У А.А. Волковой финал стихотворения иной. Глубоко личный характер приобретает высказанная в стихотворении мысль о богопознании через смирение. Размышляя о физической немощи – об утрате зрения, что образно представлено в метафоре «черный мрак» («По радостям одним катилась жизнь моя, / Печалей черный мрак не окружал меня» [Волкова 1807, 37]), А.А. Волкова говорит о брэнности человеческого бытия, истинность знания человека ею усматривается в «постижении милости Всевышнего, его Благой Воли» [Аношкина 2011, 32]. Смещая описательный регистр от внешнего мира к миру внутреннему, поэтесса отказывается от традиционной для класси-

цизма идеи утверждения человека и привносит в поэтику утреннего размышления «рефлексию, которая, будучи включенной в религиозно-философский контекст, дает возможность понимания сущего» [Киселева 2010, 96].

Осмысление гносеологической функции зрения в сопряжении с умом человека, утверждение «связи зрения с идеалами духовно-нравственного порядка» [Лазареску 2019, 313] позволяет заключить, что у М.Н. Муравьева и Г.Р. Державина посредством зримого постижения природы утверждается разум Божественного происхождения как высшая человеческая ценность, тогда как у А.А. Волковой итогом размышлений становится обостренное осознание ограниченности разума, ценность же человека видится в смиренном приятии Божьей воли.

На рубеже XVIII–XIX вв. в русской поэзии создается «пластический живописный образ внешнего мира» [Киселева, Поташова 2018, 41], окончательно утверждается идея соотношенности физического зрения и зрения как явления высшего порядка, и, как следствие, на этот период приходится становление и развитие в поэзии нового вектора в осмыслении зрения. Возможность видеть рассматривается теперь как данный человеку путь постижения мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Поэзия Державина // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX в.). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 763–770.
2. Алпатова Т.А., Киселева И.А. Человек – идеал – общество: проблемы аксиологии литературы // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2010. № 2. С. 136–141.
3. Аношкина-Касаткина В.Н. Православные основы русской литературы XIX века. М.: Пашков дом, 2011.
4. Батюшков К. Н. Сочинения: в 3 т. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1934.
5. Быстров Н.Л. Об онтологическом статусе слова в поэзии Мандельштама // Известия Уральского государственного университета. 2004. № 33. С. 201–211.
6. Державин Г.Р. Сочинения: в 6 т. СПб.: Императорская академия наук, 1864–1871.
7. Дидро Д. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1986.
8. Волкова А.А. Стихотворения. СПб.: Морская типография, 1807.
9. Есаулов И.А. Ода Г.Р. Державина «Богъ»: новое понимание // Проблемы исторической поэтики. 2016. № 14. С. 45–67.
10. Киселева И.А. Изучение творчества М.Ю. Лермонтова как религиозно-философской системы: проблемы методологии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2010. № 4. С. 95–100.
11. Киселева И. А. О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» (1839) // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 4. С. 91–106.

12. Киселева И.А. Онтология стихии в художественном мире М.Ю. Лермонтова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2011. № 4. С. 74–78.

13. Киселева И.А., Поташова К.А. Семантика и поэтика русского костюма в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 2. С. 36–48.

14. Лазареску О.Г. Традиция «духовного зрения» в русской литературе XVIII в. // Литература древней Руси. Материалы X Всероссийской конференции «древнерусская литература и ее традиции в литературе Нового времени», посвященной памяти профессора Н.И. Прокофьева. г. Москва, 6–7 декабря 2018. М.: МПГУ, 2019. С. 307–319.

15. Ларец мудрости духовной: Поучения святых отцов и подвижников благочестия. Минск: Свято-Елисаветинский монастырь, 2008.

16. Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986.

17. Молитвослов на церковнославянском и русском языках. М.: Благовест, 2015.

18. Муравьев М.Н. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1967.

19. Платон (Левшин), митрополит. Православное учение, или сокращенное христианское богословие для употребления Его Императорского высочества, пресветлейшего всероссийского наследника, благоверного государя, цесаревича и Великого князя Павла Петровича. М.: Синодальная типография, 1780.

20. Поташова К.А. Цветовая визуализация художественного образа как особенность творческого метода Г.Р. Державина // Научный диалог. 2019. № 11. С. 199–214.

21. Поташова К.А. Влияние живописи на эстетический идеал русской литературы первой трети XIX века (А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов): дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2016.

22. Псалтирь на церковнославянском и русском языках. М.: Духовное преображение, 2017.

23. Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. 2. Кн. 2. М.: Языки славянской культуры, 2003.

24. Торияма Ю. Мотив зрения у М.Н. Муравьева и А.Н. Радищева в контексте европейского просвещения // Новый филологический вестник. 2006. № 1 (2). С. 37–46.

25. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.

26. Эткин Е. Две дилогии Державина // Gavriil Derzhavin (1743–1816) / Ed. Et-kind E., Elnitsky S Northfield; Vermont: The Russian School of Norwich University, 1995. P. 234–256.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Alpatova T.A., Kiseleva I.A. Chelovek – ideal – obshchestvo: problemy aksiologii literatury [Man – Ideal – Society: Issues of Axiology of Literature]. *Vestnik*

Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya, 2010, no. 2, pp. 136–141. (In Russian).

2. Bystrov N.L. Ob ontologicheskom statuse slova v poezii Mandel'shtama [On the Ontological Status of the Word in Mandelstam's Poetry]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, 2004, no. 33, pp. 201–211. (In Russian).

3. Esaulov I.A. Oda G.R. Derzhavina "Bog": novoye ponimaniye [G.R. Derzhavin's Ode "God": A New Understanding]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2016, no. 14, pp. 45–67. (In Russian).

4. Kiseleva I.A. Izucheniye tvorchestva M.Yu. Lermontova kak religiozno-filosofskoy sistemy: problemy metodologii [The Study of M.Yu Lermontov's Works as Religious and Philosophical Systems: Issues of Methodology]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya*, 2010, no. 4, pp. 95–100. (In Russian).

5. Kiseleva I.A. O smyslovoy tsel'nosti definitivnogo teksta poemy M.Yu. Lermontova "Demon" (1839) [On the Semantic Integrity of the Definitive Text of the Lermontov's Poem "Demon" (1839)]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 91–106. (In Russian).

6. Kiseleva I.A. Ontologiya stikhii v khudozhestvennom mire M.Yu. Lermontova [The Ontology of the Elements in the Artistic Worldview of M.Yu. Lermontov]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Filosofskiy nauki*, 2011, no. 4, pp. 74–78. (In Russian).

7. Kiseleva I.A., Potashova K.A. Semantika i poetika russkogo kostyuma v "Istorii gosudarstva rossiyskogo" N.M. Karamzina [The Semantics and Poetics of the Russian Costume in N.M. Karamzin's "History of the Russian State"]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2018, vol. 16, no. 2, pp. 36–48. (In Russian).

8. Potashova K.A. Tsvetovaya vizualizatsiya khudozhestvennogo obraza kak osobennost' tvorcheskogo metoda G.R. Derzhavina [The Color Visualization of an Artistic Image as a Feature of G.R. Derzhavin's Creative Method]. *Nauchnyy dialog*, 2019, no. 11, pp. 199–214. (In Russian).

9. Toriyama Yu. Motiv zreniya u M.N. Murav'yeva i A.N. Radishcheva v kontekste evropeyskogo prosveshcheniya [M.N. Muraviev and A.N. Radishchev's Motif of Vision in the Context of the European Enlightenment]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2006, no. 1 (2), pp. 37–46. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Averintsev S.S. Poeziya Derzhavina [Derzhavin's Poetry]. *Iz istorii russkoy kul'tury. vol. IV (XVIII – nachalo XIX v.)* [From the History of Russian Culture. Vol. 4 (18th – Early 19th Century)]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 763–770. (In Russian).

11. Etkind E. Dve dilogii Derzhavina [Two Dialogues by Derzhavin]. *Etkind E., Elnitsky S. (eds). Gavriil Derzhavin (1743–1816)*. Northfield; Vermont, The Russian School of Norwich University Publ., 1995, pp. 234–256. (In Russian).

12. Lazaresku O.G. Traditsiya "dukhovnogo zreniya" v russkoy literature XVIII v. [The Tradition of "Spiritual Insight" in the Russian Literature of the 18th Century].

Literatura drevney Rusi. Materialy X Vserossiyskoy konferentsii "drevnerusskaya literatura i ee traditsii v literature Novogo vremeni", posvyashchennoy pamyati profesora N.I. Prokof'yeva. g. Moskva, 6–7 dekabrya 2018 [The Literature of Old Russia. Materials of the 10th All-Russian Conference "Old Russian Literature and its Traditions in Modern Literature", Dedicated to the Memory of Professor N.I. Prokofiev. Moscow, 6-7 December 2018]. Moscow, MPGU Publ., 2019, pp. 307–319. (In Russian).

(Monographs)

13. Anoshkina-Kasatkina V.N. *Pravoslavnyye osnovy russkoy literatury XIX veka* [The Orthodox Foundations of the Russian Literature of the 19th Century]. Moscow, Pashkov dom Publ., 2011. (In Russian).

14. Epshteyn M.N. *Priroda, mir, taynik vselennoy. Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* [Nature, the World, the Secret Place of the Universe. The System of Landscape Images in Russian Poetry]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990. (In Russian).

15. Toporov V.N. *Iz istorii russkoy literatury* [From the History of Russian Literature]. Vol. 2. Book 2. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

16. Potashova K.A. *Vliyaniye zhivopisi na esteticheskiy ideal russkoy literatury pervoy treti XIX veka (A.S. Pushkin i M.Yu. Lermontov)* [The Influence of Painting on the Aesthetic Ideal of Russian Literature in the First Third of the 19th Century (A.S. Pushkin and M.Yu. Lermontov)]. PhD Thesis. Moscow, 2017. (In Russian).

Поташова Ксения Алексеевна, Московский государственный областной университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы. Научные интересы: русская литература, поэтика, художественный образ, экфрасис.

E-mail: kseniaslovo@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-3790-6183

Ksenia A. Potashova, Moscow Region State University.

Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian classical literature. Research interests: Russian literature, poetics, artistic image, ekphrasis.

E-mail: kseniaslovo@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-3790-6183

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00040

Е.Ю. Третьякова (Краснодар), В.С. Коренная (Москва)

К ВОПРОСУ О ПУШКИНСКОМ ИЛЛЮСТРАТИВНОМ РЯДЕ ПОВЕСТИ «ГРОБОВЩИК»

Аннотация. Статья посвящена обоснованию гипотезы о связи пушкинских рисунков в рукописных листах повести «Гробовщик» с текстом комической поэмы А.А. Шаховского «Расхищенные шубы» (1811–1815) и с пророческими видениями сна, который незадолго до смерти В.Л. Пушкина увидела его племянница О.С. Павлищева. Содержание этого мистического сна подробно изложил сын Ольги Сергеевны Л.Н. Павлищев в первой части своих мемуаров «Из семейной хроники» (1888). Давая в опоре на два упомянутые источника расшифровку взаимосвязи между деталями центральной (скелет Петра Петровича Курилкина) и боковых частей иллюстрации к сну Адрияна Прохорова, авторы статьи предлагают свою версию атрибуции портрета пожилой дамы, которая изображена рядом с профилем покойного Василия Львовича. В контексте обосновываемой гипотезы по-новому трактован автопортрет А.С. Пушкина в составе другой иллюстрации – фигура стороннего наблюдателя в белой тоге на рисунке похоронной процессии за гробом. Сопоставление рукописных графических изображений и словесно-образных мотивов подкреплено биографическим анализом, комплексным рассмотрением переписки и мемуаров, журнальных полемик, художественных произведений и документов, зафиксировавших борьбу «литературных партий» 1810–1830-х гг. Выявив таким образом ближайший и отдаленный творческий контекст первой повести белкинского цикла, созданной в Болдино 9 сентября 1830 г., авторы статьи подытоживают свою гипотезу выводом о том, что созданию образа Ивана Петровича Белкина способствовали жизненные воззрения и литературно-общественная деятельность В.Л. Пушкина.

Ключевые слова: литературный процесс первой трети XIX в.; А.С. Пушкин; В.Л. Пушкин; рисунки Пушкина, повесть «Гробовщик»; комическая поэма А.А. Шаховского «Расхищенные шубы»; стихотворные послания 1810–1830-х гг.; литературное общество «Арзамас» (1815–1818).

E.Yu. Tretyakova (Krasnodar), V.S. Korennaya (Moscow)

On the Question of Pushkin's Series of Illustrations for the Story "The Undertaker"

Abstract. The article is devoted to the substantiation of the hypothesis about the connection of Pushkin's drawings in the handwritten sheets of the story "The Undertaker" with the text of the comic poem by A.A. Shakhovskiy "The Plundered Fur Coats" (1811–1815) and with prophetic dream visions, which shortly before the death of V.L. Pushkin was seen by his niece O.S. Pavlishchev. The content of this mystical dream was described in detail by Olga Sergeevna's son L.N. Pavlishchev in the first part

of his memoirs "From the Family Chronicle" (1888). Relying on the two mentioned sources to decipher the relationship between the details of the central (the skeleton of Pyotr Petrovich Kurilkin) and the side parts of the illustration for Adrian Prokhorov's dream, the authors of the article offer their own version of the attribution of the portrait of an elderly lady, which is drawn next to the profile of the late Vasily Lvovich. In the context of the hypothesis a new explanation is given to A.S. Pushkin's self-portrait as part of another illustration – the figure of an outside observer in a white toga in the drawing of the funeral procession behind the coffin. Comparison of handwritten graphic images and verbal-figurative motives is supported by a biographical analysis, a comprehensive examination of correspondence and memoirs, journal polemics, works of literature and documents that recorded the struggle of the "literary parties" of the 1810s–1830s. Having thus identified the closest and distant creative context of the first story of the Belkin cycle, created in Boldino on September 9, 1830, the authors of the article summarize their hypothesis with the conclusion that the creation of the image of Ivan Petrovich Belkin was facilitated by the life views and literary and social activities of V.L. Pushkin.

Key words: literary process of the first third of the 19th century; A.S. Pushkin; V.L. Pushkin; Pushkin's drawings; the story "The Undertaker"; A.A. Shakhovskiy's comic poem "The Plundered Fur Coats"; poetic messages from of the 1810s–1830s; literary society "Arzamas" (1815–1818).

В рукописи «Гробовщика» – первой повести белкинского цикла, созданной практически сразу по прибытии поэта в Болдино, есть несколько больших иллюстраций. Первые две (чаепитие в лавке гробовых дел мастера и похороны отставного бригадира) изображают посюсторонние события, третья показывает нечто потустороннее. Причем кошмарному сну Адрияна про новоселье с мертвецами принадлежит лишь центральная фигура – скелет отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина («кости ног бились в больших ботфортах как пестики в ступах»). Боковые части композиции имеют самостоятельное, отдельное от событий сюжета повести значение.

Слева Пушкин нарисовал бумажный свиток, распятие и светильник с зажженной свечой; справа – некую почтенную чету. Портретные черты мужчины вполне узнаваемы: горбоносый профиль, впалая верхняя губа, обширная лысина с редкими седыми прядями по краям. Таким Александр Сергеевич видел на смертном одре своего дядюшку Василия Львовича, умершего 20 августа 1830 г. В этом уверены некоторые исследователи рукописей [Шаталова, 1987] и автор биографии В.Л. Пушкина в серии ЖЗЛ: «Среди рисунков к "Гробовщику" – знакомый профиль: это он, дядюшка, теперь уже покойный дядя» [Михайлова 2012, 190]. О немолодой даме, как бы составляющей с ним семейную пару, обычно пишут: «профили мертвецов» [Жуйкова 1996, 22], ничего иного о ней в опубликованных до настоящего времени расшифровках иллюстративного ряда повести [Эфрос 1933; Цявловская 1980; Керцелли 1988; Шаталова, 1987] не сказано.

Мы полагаем, что женщина в ночном чепце может быть вовсе не усоп-

шей. Скорее всего, это Шарлотта, жена переплетчика Кристиана Гашпара из поэмы А.А. Шаховского «Расхищенные шубы» (1811–1815). Цель данной статьи – выявить ассоциации с этим произведением и осмыслить роль, которую сыграли жизненный опыт и особенности личности Василия Львовича Пушкина в творческой лаборатории «Гробовщика» и «Повестей Белкина» в целом.

Хотя непосредственно в сюжете «Гробовщика» нет ключа к пониманию частей триптиха, в который Пушкин вписал изображение Петра Петровича Курилкина, ключ к загадочным деталям был в рассказах людей из родственного окружения поэта и в обстоятельствах, которые Александр Сергеевич переживал и обдумывал в связи со свежей семейной утратой. Подспорьем к объяснению могут служить мемуары сына Ольги Сергеевны Пушкиной. Вполне возможная на основе воспоминаний Л.Н. Павлицева версия позволяет дать целостную интерпретацию этого рисунка (ПД № 997, л. 6) и дополнить кое-что важное относительно нарисованной поэтом траурной процессии (ПД № 997, л. 3 об.).

Попытаемся проверить и обосновать в опоре на переписку, дневники, мемуары, художественные произведения гипотезу о том, что Александр Сергеевич видел некие имевшие не только внутрисемейную значимость сходства между собой и своим дядюшкой и проводил аналогии между конфликтом, раздутым недоброжелателями «Литературной газеты», и чернильными битвами начала 1810-х, когда шишковисты изо всех сил пытались дискредитировать позицию карамзинистов.

Одиозным памятником вражды со стихотворными манифестами Василия Пушкина осталась иронично-комическая поэма «Расхищенные шубы», которую Александр Александрович Шаховской оглашал по мере создания перед участниками «Беседы любителей русского слова». Эта публиковавшаяся в журнале «Чтение в Беседе любителей русского слова» (1811, кн. 3; 1812 кн. 7; 1815, кн. 19) поэма известна потомкам не целиком: зачитанная в 1815 г. на заседании «Беседы» 4-я часть не была напечатана и затерялась без следа.

Слушатели отнюдь не всё в этом произведении принимали одобрительно. Д.И. Хвостов записал в дневнике про 2-ю часть поэмы Шаховского: «Жаль, что тут вмешаны стихи Карамзина и других». И осудил пренебрежение к дворянской чести: «На что нам <...> перенимать лай собачий у французских писателей? Что им позволено, то нам нет <...> Я сказал Шаховскому: мы все князи да графы. Осмеяние относится на наших жен, детей и на наше в обществе состояние, какого литераторы иных земель не имеют» [Литературный архив 1938, 383].

При напечатании текста Шаховской убрал заимствования из стихов Карамзина, но оставил строки посланий Василия Львовича Пушкина, шарж на которого являл собою персонаж поэмы по имени Кристиан Гашпар (Кристиан – лат. «христианский подвижник», «последователь Христа»; Гашпар – арм. «идуший освободить»).

Пружину действия поэмы составил спор аллегорических персонажей:

мефистофельский дух Раздор хочет занять место богини Веселости на балах и маскарадах, и орудием исполнения своего замысла избрал книгочая-переплетчика Гашпара. Нетрудно было узнать в Гашпаре пародию на Василия Львовича Пушкина, который освоил навыки переплетного ремесла и постоянно им пользовался, чтобы хранить в виде книг годовые комплекты журналов.

Под видом гашпарова предка злой дух является к нему, находит героя спящим в кабинетном кресле у переплетного верстака и запускает в оконную раму только что изготовленным толстым фолиантом: «...сей талисман с рабочего стола / Схватил, метнул в окно и вышиб два стекла». Разбуженный оглушительным звоном Гашпар слышит:

Внемли, мой внук, внемли, сюда нисшел твой дед,
Дабы перед тобой открыть судеб веленье <...>
Престань в ничтожности кичиться тем одним,
Что блеск ты придаешь творениям чужим,
Что славу чуждую сафьяном украшаешь;
Не ты ли наизусть все ведомости знаешь,
От «Северной пчелы» до Виленских газет?
Но для слепца вотще сияет солнца свет!
Ах, внук мой! ты ль не зришь,
как дух нововведения
Людей без разума, без дара, без ученья
Влечет со всех сторон газетной славы в храм;
Их там Фортуна ждет, а ты еще не там!
[Шаховской 1898, 192–193]

Злой дух сулит Гашпару стать знаменитым, если тот выступит в собрании уважаемых людей города с «новым уставом» устройства гардероба для верхней одежды на зимних балах и маскарадах.

Узри, се пред тобой врата открыты славы;
Дерзай на подвиги! как мочный исполин
С восходом солнечным гряди в совет старшин;
В нем будут предлагать важнейше учреждение,
Как при разборе шуб предупредить смятенье, –
Тут смелой выдумкой сочленов удиви,
Свое искусство, ум и знание яви.

Нововведение навешивать «с пометкой ярлыки» («На плащ иль на сапог вздеваются они; / По них узнает всяк свое без затрудненья») взято из Европы, «где множество господ, но слуг излишних нет». Раздор сыплет колкими замечаниями о литературной братии («Поэтам подражай и выдай, не робей, / Чужое за свое; будь тверд, вещай смелее») и утверждает, что для заклепки дыр лучше всего годятся дружеские послания «творца стихов

различных, / К употреблению сим особенно приличных» (оскорбительный намек на В.Л. Пушкина).

Александр Сергеевич помнил о противоборствах 15-летней давности еще и потому, что пасквили, сочиненные на пике конфликта, нараставшего с начала 1810-х гг., имели немало общего с очернительскими нападками на «Литературную газету». Осенью 1830 г. племянник ответил одним разом и своим оппонентам, и закоренелым противникам своего дядюшки. Это видно по сюжетным переключкам. Кульминация повести «Гробовщик» аллегорично соотносится с наваждением, которое испытал Гашпар, и со сном его жены Шарлотты, составившей, как мы уже говорили, пару Василию Львовичу на иллюстрации к сну Адрияна Прохорова.

Момент, когда Адриян от ужаса упал на грудь рассыпавшихся костей, имеет связь со словами о горделивых мечтах переплетчика: «...видел он <...> Хулителей своих, изверженных во прах». Гашпару вскружило голову наваждение злого духа, он не спал, а грезил о невероятном успехе. Недоброе сновидение посетило в те же ночные часы его жену Шарлотту.

...во мраке ночи
Дремотой легкою ее смежались очи,
Тогда зловещи сны смущали томный дух.
Сперва приснился ей предвестник слез – жемчуг;
Потом и Гашпар сам в кафтане драгоценном,
Ходящий по лугу, цветами испещренном;
И, словом, всё, что к злу толкует нам сонник.
Его лишь одного из всех ученых книг
Шарлотта нежная читала с прилежаньем
И слепо верила печатным предсказаниям.
[Шаховской 1898, 198]

Вот почему и можно заключить, что не какую-то покойницу, а благообразную супругу Гашпара нарисовал поэт в правой части своей иллюстрации к «Гробовщику». Шарлотта либо еще спит, либо под впечатлением тревожного сна, молитвенно сложив руки, просит мужа не покидать дом (именно так она умоляла Гашпара в «Расхищенных шубах»).

Не вняв мольбам, герой пошел в магистрат и выступил перед высоким собранием, где заседали «гордый лекарь, / Танцмейстер дерзостный, нотариус, аптекарь, / Столетний органист» и «мастер гробовой»:

Им всем собравшимся, дабы начать совет,
Придверник дома Ганц по трубке подает;
Тогда они к свече возжженной устремились,
Сомкнулись в тесный круг, и трубки воскурились.
*«Нам нужны не слова, нам нужно просвещение,
Слов много затвердить не есть еще ученье.
Витийство без идей мою волнует кровь;*

*Ношу в душе моей к изящному любовь
И празднословие всем сердцем ненавижу.
Я слышу много слов, но толку в них не вижу;
Кто хочет ясен быть, тот кратче говори»
[Шаховской 1898, 203].*

Из семи строк этой речи четыре взяты из послания В.Л. Пушкина «К В.А. Жуковскому» (1810). Приводя для сопоставления необходимую нам часть этого стихотворения, мы также воспользуемся курсивом:

Я, признаюсь, люблю Карамзина читать
И в слоге Дмитреву стараюсь подражать.
Кто мыслит правильно, кто мыслит благородно,
Тот изъясняется приятно и свободно.
Славянские слова таланта не дают,
И на Парнас они поэта не ведут.

Арист душою добр, но автор он дурной,
И нам от книг его нет пользы никакой;
В странице каждой он слог древний выхваляет
И русским всем словам прямой источник знает, –
Что нужды? Толстый том, где зависть лишь видна,
Не есть Лагарпов курс, а пагуба одна.
В славянском языке и сам я пользу вижу,
Но вкус я варварский гоню и ненавижу.
*В душе своей ношу к изящному любовь;
Творенье без идей мою волнует кровь.
Слов много затвердить не есть еще ученье,
Нам нужны не слова – нам нужно просвещение.*
[Поэты-сатирики 1959, 267–269]

Ни замыслом, ни слогом громоздкий фарс «Расхищенные шубы» не мог сравняться с талантливыми художественными текстами (стихи В.Л. Пушкина, Н.М. Карамзина, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского), из которых сочинитель почти дословно брал материал цитат и перепевов. Петр Вяземский («Поэтический венок Шутовского, поднесенный ему раз и навсегда за многие подвиги», 1815) увенчал Шаховского званием бездарного шута.

Формально в ирои-комической поэме присутствовали «мастер гробовой» и «свеща», над которой, сомкнув «тесный круг», курили табак и обсуждали речь Гашпара члены магистрата, однако не буффонский совет в составе лекаря, нотариуса, танцмейстера, аптекаря, органиста и гробовщика, а момент серьезных раздумий запечатлел рисунок Александра Пушкина. Переходя от слов к графике, поэт пытался взглянуть в то, что стояло перед его мысленным взором.

Портрет Василия Львовича и противоположная часть композиции –

свеча и осененный распятием свиток, вероятнее всего, связаны с совсем другим видением. О нем упомянул его внучатый племянник Лев Николаевич Павлицев в записках «Из семейной хроники» – первой части воспоминаний, которые он издал в конце 1880-х – середине 1890-х гг. Эта часть мемуаров вышла в журнале «Исторический вестник» (1888) и отдельной книжкой «Из семейной хроники: Воспоминания об А.С. Пушкине» (1890). Сын родной сестры А.С. Пушкина Ольги Сергеевны (1797–1868) Лев Николаевич Павлицев (1834–1915) не был свидетелем похорон и событий накануне смерти Василия Львовича, однако запомнил со слов матери содержание вещего сна, который та увидела незадолго до кончины своего дядюшки.

Лето 1830 г. Ольга Сергеевна и ее муж Николай Иванович Павлицев проводили в Михайловском. Мать и отец Ольги Сергеевны оставались в Петербурге: ожидали, как решится вопрос о возможном назначении Сергея Львовича на дипломатическую должность, готовили младшего своего сына Льва к отправке в действующую армию на Кавказ, где шла война с Персией. После его отъезда они планировали провести конец лета в Михайловском, рядом с дочерью и зятем, в приятном общении со старыми друзьями и родственниками-соседями. Надежда Осиповна регулярно писала дочери о текущих делах, в том числе и связанных с женитьбой Александра (свадьбу намечали на середину осени). Узнав, что Василий Львович болен и слег, старшие Пушкины решили, что это очередной приступ подагры. Лишь племянница Ольга Сергеевна обеспокоилась не на шутку. Причиной ее тревоги было видение о смерти дядюшки:

«Ольгу Сергеевну посетило однажды предчувствие, что болезнь ее дяди не простая, – предчувствие, выразившееся в следующем ее – как она называла – пророческом видении, или сне.

Сон моей матери был такого рода: ей пригрезилось, будто бы Василий Львович появился перед нею в костюме адепта одной из находившихся прежде в Москве лож “вольных каменщиков” <...> одетый в белую мантию с вышитыми ма-сонскими символическими изображениями. Василий Львович – вернее, его призрак – держал в правой руке зажженный светильник, а в левой – человеческий череп.

– Ольга, – сказал призрак, – я пришел тебе объявить большую радость. Меня ожидает в среду, двадцатого августа, невыразимое счастье. Посмотри на белую мантию: знак награды за мою беспорочную жизнь; посмотри на зажженный в правой руке светильник – знак, что всегда следую свету разума; посмотри и на этот череп – знак, что помню общий конец и разрушение плоти. – На вопрос же племянницы, какое ожидает его счастье, призрак, исчезая, ответил: “ни болезни, ни печали”, и ответил, как ей показалось особенно громко, отчего она проснулась и долго не могла опомниться под влиянием противоположных чувств: скорби, страха и радости.

Не прошло трех недель после описанного сновидения, как Василий Львович Пушкин отошел в вечность, именно в среду 20 августа 1830 года» [Павлицев 1890, 188–189].

От Ольги Сергеевны Александр и все близкие знали подробности изумившего ее сновидения. Как зарисовку деталей этого вещего сна мы бы предложили рассматривать горящую свечу рядом с правой рукой Курилкина («...посмотри на зажженный в правой руке светильник – знак, что всегда следую свету разума») и голый череп скелета («посмотри и на этот череп...»). Присутствие портрета умершего дядюшки подтверждает, что в момент, когда сон гробовщика вот-вот должен был закончиться развязкой, Пушкин думал об ответах «призрака», который, согласно пересказу сна Ольги Сергеевны, «исчезая <...> ответил, как ей показалось особенно громко, отчего она проснулась».

Заметим, мгновенный переход от видения к яви важен для кульминации и развязки повести. «В эту минуту маленький скелет продрался сквозь толпу и приблизился к Адрияну. Череп его ласково улыбался гробовщику <...> Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина <...> С сим словом мертвец простер ему костяные объятья – но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его <...> Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адрияну с бранью и угрозами, и бедный хозяин, оглушенный их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств» [Пушкин 1977–1979, V, 83]. Тут погружение во мрак заканчивается и читатель обнаруживает, что это было всего лишь наваждение, сон недоброго человека. Все другие персонажи (Луиза и Лотхен, сапожник Шульц, переплетчик и булочник, будочник и частный пристав, дочери гробовщика и их служанка Аксинья) были и остались там, где на столе привычно гудит самовар и все исправно ходят друг к другу на именины (вчера – у жены сапожника, сегодня – у частного пристава).

Уравновесить антиномии вымышленных/невывымышленных сюжетов, мысленно добавить к *сну Татьяны* (мы помним, предсказание о смерти Ленского явилось ей во сне) *сон Ольги* (вещее видение своей сестры) – такого рода переклички литературы с жизнью поэт ценил выше всего.

Что мысли о судьбе дядюшки посещали Александра Сергеевича в день создания повести «Гробовщик», показывают и письма, датированные 9 сентября. «Около меня колера Морбус, – сообщил он Плетнёву, – того и гляди, что к дяде Василью отправлюсь, а ты и пиши мою биографию». И добавил: «Бедный дядя Василий! знаешь ли его последние слова? приезжаю к нему, нахожу его в забытии, очнувшись, он узнал меня, погоревал, потом, помолчал: *как скучны статьи Катенина!* и более ни слова. Каково? вот что значит умереть честным воином на щите, *le cri de guerre à la bouche!*» [Пушкин 1937–1959, XIV, 112]. За этими строками ощутимо присутствие незабвенной тени и готовность «того и гляди» последовать за нею – дядюшкину участь разделить.

Василий Львович «умер с боевым кличем на устах». Это отмечено и в дневнике П.А. Вяземского: «Испустил он дух спокойно и безболезненно, во время чтения молитвы при соборовании маслом. Обряда не кончили,

помазали только два раза. Накануне был уже он совсем изнемогающий, но, увидев Александра, племянника, сказал ему: «Как скучен Катенин!» Перед этим читал он его в Литературной Газете. Пушкин говорит, что он при этих словах и вышел из комнаты, чтобы дать дяде умереть исторически <...> был, однако же, очень тронут этим зрелищем» [Вяземский 1963, 192].

На погребении присутствовала «депутация всей литературы, всех школ, всех партий: Полевые, Шаликов, Погодин, Языков, Дмитриев и Лже-Дмитриев, Снегирев. Никиты Мученика протопоп в надгробном слове упомянул о занятиях его по словесности и вообще говорил просто, но пристойно» [Вяземский 1963, 192]. Почтить память покойного явились все, что было вполне закономерно: неперенный читатель всех литературных новинок и журнальных откликов на них, Василий Львович был уважаем за душевное участие и бескорыстное служение литературному поприщу как таковому.

Ироничный Вяземский подметил о его сочувствии молодым талантам: «Дмитриев говаривал <...> что он кончит тем, что будет дружен с одними грудными младенцами, потому что чем более стареет, тем все более сблизается с новейшими поколениями <...> Добр был до бесконечности, до смешного, но этот смех ему не в укор» [Вяземский 1878, 29]. В доме Василия Львовича регулярно бывали не только И.И. Дмитриев и П.И. Шаликов, но и Сергей Соболевский, Антон Дельвиг, Александр Грибоедов, братья Веневитиновы, Адам Мицкевич, Александр Муханов, Александр Долгоруков, Михаил Макаров, Александр Кононов, племянник И.И. Дмитриева Михаил (Лже-Дмитриев, прозванный так за отсутствие большого дара). Хотя Петр Иванович Шаликов избегал встреч за одним столом с Николаем и Ксенофонтом Полевыми, то и дело высмеивавшими его «Дамский журнал» в своем «Московском телеграфе», В.Л. Пушкин и тут пытался всех примирить:

Сегодня у меня литературный ужин;
К обеду не зову, а вечером ты нужен <...>
А ежели случится.
Что будет Полевой,
Не убегай его, о кум любезный мой!
В моем дому все будет ладно.
Откажешь – будет мне прискорбно и досадно!
[Михайлова 2012, 132].

Василий Львович в этом смысле был мудр, а не беспринципен. В свою подборку «Замечания о людях и обществе» для альманаха «Литературный музей на 1827 год» он внес такие афоризмы: «В обществе добрых людей сердце всегда бывает на просторе; ты при них можешь быть самим собою и не опасаться ни кривых толков, ни язвительных насмешек»; «Вот прекрасная молитва одного Мусульмана: Господи! яви милость свою над

злыми, ибо ты все сделал для добрых, сделав их добрыми».

Когда Николай Полевой попытался выставить Александра Пушкина льстецом и прихлебателем вельмож, Василий Львович в возмущении от фельетона, напечатанного в «Новом живописце общества и литературы» (1830, № 10), признался П.А. Вяземскому: «От Полевого житья нет. Читал ли ты Утро в кабинете Знатного Барина? Князь Юсупов обруган, да и племяннику моему достается от злого и бранчливого журналиста. Его прочесть должно не эпиграммами, а чем-нибудь другим. Он обещается выдать нам несколько томов своей истории в непродолжительном времени. Это будет пожива для Литературной газеты, которую я читаю с большим удовольствием» [Михайлова 1983, 238–239].

Петр Андреевич («О московских журналах» и др.) последовательно разоблачал претензии Николая Полевого на роль «современного историка». Василий Львович и сам не отстранился от боя. «Нибуром никогда не будет наш москвич», – сказал он в своем последнем стихотворении. Но не отповедь «парнасским пигмеям», а благословение и доброе напутствие племяннику как истинно талантливой личности было главным в этом поэтическом завещании В.Л. Пушкина.

Послание твое к вельможе есть пример,
Что не забыт тобой затейливый Вольтер.
Ты остроумие и вкус его имеешь
И нравиться во всем читателю умеешь <...>
Пустые критики достоинств не умалят;
Жуковский, Дмитриев тебя и чтут и хвалят;
Крылов и Вяземский в числе твоих друзей;
Пиши и утешай их музою своею,
Наказывай глупцов, не говоря ни слова,
Печатай им назло скорее «Годунова».
Творения твои для них тяжелый бич,
Нибуром никогда не будет наш москвич,
И автор повести топорных работы
Не может, кажется, проситься в Вальтер Скотты.

Довольно и того, что журналист сухой
В журнале чтит себя романтиков главой.
Но полно! Что тебе парнасские пигмеи,
Нелепая их брань, придирки и затеи!
Счастливицу некогда смеяться даже им.
Благодаря судьбу, ты любишь и любим <...>
Блаженствуй, но в часы свободы, вдохновенья
Беседуй с музами, пиши стихотворенья,
Словесность русскую, язык обогащай
И вечно с миртами ты лавры съединяй.
[Поэты 1971, 701–702].

Александр был готов принять от него эстафету в борьбе за честь и достоинство пишущих. Принцип *наказывай глупцов, не говоря ни слова*, с гениальной полнотой воплотился в «Повестях Белкина».

Одно из ранних свидетельств о начале работы над циклом пушкиноведы относят к концу весны – началу лета 1830 г. Это лист рукописи (ПД № 841, л. 81 об.) с неоконченной строкой «В одной из южных губерний наших» – наброском вступления к «Барышне-крестьянке». На листе иллюстрация, в центре которой улыбочивый профиль поэта выступает из-под маски обыкновенного, ничем не приметного человека. Как одно из «портретных» изображений Ивана Петровича Белкина мы рассмотрели этот рисунок в статье, опубликованной к 220-летию поэта [Третьякова 2019, 38–39].

Не углубляясь в обширную область наблюдений над тем, как белкинский цикл, воссоединив кредо литературное и семейное, стал действенным орудием стратегии Пушкина-журналиста, ограничимся примером, важным для рассматриваемой нами темы. Поэт нарисовал себя стоящим в белом одеянии поодаль от траурного шествия за похоронной колесницей на иллюстрации к «Гробовщику» (ПД № 997, л. 3 об.) – свой молчаливый ответ на попытки Булгарина перечеркнуть достоинства романа в стихах, седьмая глава которого вышла весной 1830 г.

«...Можно ли требовать внимания публики к таким произведениям, какова, например, глава VII “Евгения Онегина”?» – вопрошал Фаддей Венедиктович. И, ловко манипулируя приемами риторики, предварил вопрос заведомо готовым собственным утверждением: «...медленное траурное шествие “Литературной газеты” и холодный прием, оказанный публикою поэме “Полтава” <...> служат ясным доказательством, что очарование имен исчезло» (Северная пчела, 1830, № 35).

Автопортрет поэта в рукописи «Гробовщика» есть несомненный знак преемственности с дядей: таким «призраком в белом хитоне» (вещий сон Ольги) был Василий Львович, когда явился племяннице «из-за гроба».

Не «Барышня-крестьянка» (написанная после «Станционного смотрителя»), а повесть «Гробовщик» помогла одним разом расквитаться с двумя очернителями, Шаховским и Полевым. Об аллюзиях на статьи Полевого в «Гробовщике» мы писали ранее [Третьякова 2002, 127–138], как и о главной особенности полемической стратегии поэта: Пушкин умел сделать так, чтобы стрелы попали обратно в стан, из которого они выпущены.

Назвав первого из заколоченных в гроб клиентов Адрияна Прохорова Петром Петровичем Курилкиным (фамилия перекликается с эпиграммой 1825 г. «Жив, жив Курилка»), Александр Сергеевич совместил с годом его похорон год своего рождения (1999) и передал «ласково улыбающемуся черепу» отсутствие мстительности, присущее характеру Василия Львовича. Дядюшка в молодые годы, и вправду, носил звание сержанта. По именному списку лейб-гвардии Измайловского полка за 1783 г. он и его брат Сергей числились сержантами 3-й роты «за комплектом»: «Из дво-

рян. Служба их: в армии – 1773 г.; в гвардии – 1775; в нынешних чинах – 24 ноября 1777 г.» [Михайлова 2012, 59].

Жизненный настрой и качества смиренной личности увековечил цикл повестей, перед простодушным юмором и поистине веселой серьезностью которых злоба абсолютно бессильна.

При обосновании нашей гипотезы об иллюстрациях к «Гробовщику» мы бы хотели напомнить о том, что зрелый взгляд на задачи литературы («Прямая наша цель есть польза, просвещение, / Богатство языка и вкуса очищение») Василий Пушкин, как и Николай Карамзин, обрел вне школ и эстетик, череду которых они, ровесники и единомышленники, наблюдали на своем веку. Рубеж столетий разделил сознательную жизнь В.Л. Пушкина пополам, к концу 1800-х гг. ему шел четвертый, а в бытность старостой «Арзамаса» и пятый десяток лет. Василий Андреевич Жуковский был младше на 17, Петр Вяземский – на 26 лет, племянник Александр – на 33 года.

Василий Львович писал стихи и светские, и духовно-религиозные, чтит заповедь *возлюби ближнего* как камертон более важный, нежели точность и благозвучие рифм.

В его послании «К***» (1816) упоминалось о фиаско ирои-комической поэмы Шаховского: «Я злого Гашпара убил одним стихом» [Поэты-сатирики 1959, 274–275]. Но не войну, а мир и дружеское согласие горячо защищало это стихотворение – плод чувств «души незлобной», «лишь к пламенной любви и дружеству способной» и искренний ответ друзьям-арзамасцам на слишком строгий разбор экспромтов, которые довелось сочинить в дорожной коляске.

Я грешен. Видно, мне кибитка не Парнас;
Но строг, несправедлив карающий ваш глас <...>
Разбор, поверьте мне, столь едкий – не услуга:
Я слух ваш оскорбил – вы оскорбили друга.

Александра Сергеевич понимал и ценил эти качества. «Писатель нежный, тонкий, острый, / Мой дядюшка», – сказано в стихотворении 1825 г., адресованном Вяземскому и осмысливающим тему творческого родства как родства семейного.

Обмен стихотворными посланиями между дядюшкой и племянником, начатый во времена «Арзамаса», длился до самой кончины Василия Львовича. Разговор о том, что принял как им завещанное Александр Сергеевич, гораздо шире ответа на вопрос, что за даму в чепце нарисовал поэт рядом с покойным дядюшкой. При знакомстве с произведениями и полемическими статьями, которые не выдержали проверку временем и сейчас почти неизвестны, можно частично реконструировать контекст рукописных иллюстраций, уловить многие аллюзии и переклички. Однако художник-гений наделяет способностью видеть не перипетии литературных противоборств, а нечто более важное. В диалоге Пушкина с оппонентами

преходящее показано на фоне вечного, свет побеждает мрак. И, при всем разнообразии приемов, это главное, на чем строит поэт свою общность с единомышленниками – прежними и будущими.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Арзамас»: Сб. документов и мемуаров: в 2 кн. М.: Художественная литература, 1994.
2. Вяземский П.А. Записные книжки (1813–1848). М.: Наука, 1963.
3. Вяземский П.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. М.: Изд. гр. С.Д. Шереметева, 1878.
4. Денисенко С.В., Фомичев С.А. Пушкин рисует. СПб.: Нотабене; Нью Йорк: Туманов & К°, 2001.
5. Жуйкова Р.Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб.: Petropolis, 1996.
6. Керцелли Л.Ф. Мир Пушкина в его рисунках. М.: Московский рабочий, 1988.
7. Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения. Т. 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1938.
8. Михайлова Н.И. Василий Львович Пушкин. М.: Молодая гвардия, 2012.
9. Михайлова Н.И. Письма В.Л. Пушкина к П.И. Вяземскому // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XI. Л.: Наука, 1983. С. 213–249.
10. Павлищев Л.Н. Из семейной хроники: Воспоминания об А.С. Пушкине. М.: Университетская типография, 1890.
11. Переписка Пушкина: В 2 т. М.: Художественная литература, 1982.
12. Поэты 1790–1810-х годов. Л.: Советский писатель, 1971.
13. Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. Л.: Советский писатель, 1959.
14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937–1959.
15. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
16. Третьякова Е.Ю. Коммуникативное пространство печати: пушкинская модель. Краснодар: КубГУ, 2002.
17. Третьякова Е.Ю. Символика обновления литературного процесса в пушкинских рукописях 1830 года // Наследие веков. 2019. № 2. С. 34–44.
18. Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. М.: Искусство, 1980.
19. Шаталова Л. О дяде Василии и гробовщике Адриане // Студенческий меридиан. 1987. № 11. С. 42–45.
20. Шаховской А.А. Сочинения Князя Шаховского. СПб.: А.С. Суворин, 1898.
21. Эфрос А.М. Рисунки поэта. М.; Л.: Academia, 1933.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Shatalova L. O dyade Vasilii i grobovshchike Adriane [About Uncle Vasily and

the Undertaker Adrian]. *Studencheskiy meridian*, 1987, no. 11, pp. 42–45. (In Russian).

2. Tretyakova E.Yu. Simvolika obnoveniya literaturnogo protsessa v pushkinskikh rukopisyakh 1830 goda [Symbolism of the Renewal of the Literary Process in Pushkin's Manuscripts of 1830]. *Naslediye vekov*, 2019, no. 2, pp. 34–44. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. “Arzamas”: *Sbornik dokumentov i memuarov* [Arzamas: Collection of Documents and Memoirs]: in 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1994. (In Russian).

4. *Literaturnyy arkhiv: Materialy po istorii literatury i obshchestvennogo dvizheniya* [Literary Archive. Materials on the History of Literature and Social Movement]. Vol. 1. Moscow; Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1938. (In Russian).

5. Mikhaylova N.I. Pis'ma V.L. Pushkina k P.I. Vyazemskomu [V.L. Pushkin's Letters to P.I. Vyazemsky]. *Pushkin: Issledovaniya i materialy*. Vol. 11. Leningrad, Nauka Publ., 1983. pp. 213–249. (In Russian).

(Monographs)

6. Denisenko S.V., Fomichev S.A. *Pushkin risuyet* [Pushkin Draws]. St. Petersburg, Notabene Publ.; New York, Tumanov & K° Publ., 2001. (In Russian).

7. Efros A.M. *Risunki poeta* [Poet's Draws]. Moscow, Academia Publ., 1980. (In Russian).

8. Kertselli L.F. *Mir Pushkina v yego risunkakh* [Pushkin's World in His Drawings]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1988. (In Russian).

9. Mikhaylova N.I. *Vasilii L'vovich Pushkin* [Vasily Lvovich Pushkin]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2012. (In Russian).

10. Pavlishchev L.N. *Iz semeynoy khroniki: Vospominaniya ob A.S. Pushkine* [From the Family Chronicle: Memories of A.S. Pushkin]. Moscow, Universitetskaya tipografiya Publ., 1890. (In Russian).

11. Tretyakova E.Yu. *Kommunikativnoye prostranstvo pechati: pushkinskaya model'* [The Communicative Space of Journalism: the Pushkin Model]. Krasnodar, Kuban State University Publ., 2002. (In Russian).

12. Tsyavlovskaya T.G. *Risunki Pushkina* [Pushkin's draws]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. (In Russian).

13. Zhuykova R.G. *Portretnyye risunki Pushkina: Katalog atributsiy* [Portrait Drawings of Pushkin: Catalog of Attributions]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1996. (In Russian).

Третьякова Елена Юрьевна, Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева (Краснодар).

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: теория литературы, история русской литературы XIX века, пушкиноведение, православный тип художественного сознания, поэтика комического.

E-mail: drevo_rechi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9715-7378

Elena Yu. Tretyakova, Southern Branch of the Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev (Krasnodar).

Doctor of Philology, Leading Researcher. Research interests: history of Russian literature, Pushkin studies, Orthodox type of artistic consciousness, poetics of the comic, literary and aesthetic polemics of the first third of the 19th century, theory of trends in literature and art.

E-mail: drevo_rechi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9715-7378

Коренная Валентина Сергеевна, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева (Москва).

Аспирант отдела государственной культурной политики. Научные интересы: культурное наследие в школьном образовании, информационная деятельность в области культуры и образования, культура и личность, методология и методы изучения культуры.

E-mail: corenvs@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4280-8035

Valentina S. Korennaya, Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev (Moscow).

Postgraduate student of the Department of State Cultural Policy. Research interests: cultural heritage in school education, information activity in the field of culture and education, culture and personality, methodology and methods of studying culture

E-mail: corenvs@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4280-8035

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00041

Л.Л. Пильд (Тарту, Эстония)

**«CONCORDIA DISCORDS»
И ДРУГИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ
В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ А.К. ТОЛСТОГО «ДОН ЖУАН»**

Аннотация. В статье рассматривается одна из важных составляющих творческой эволюции Алексея Константиновича Толстого, уделявшего повышенное внимание осмыслению музыки как внеземного начала и как вида искусства. В статье делается попытка показать, что представление об онтологической картине мира и музыкальной природе вселенной восходит у Толстого не только к романтической эстетике и философии, как принято считать в исследованиях, но и к средневековым христианским идеям, которые согласуются со временем утопической историософии поэта. В поэме встречается сочетание «несогласимое согласно» представляющее собой русский перевод слегка измененной формулы «concordia discors» (несогласное согласие). Формула восходит к античности и означает гармонизацию несовместимых (противоречивых) предметов, явлений, понятий, образов. Так, Сатана у Толстого претендует на тотальное господство над вселенной («Господь» «только для красы»), а небесные ангелы полагают, что несогласованность явлений входит в изначальный и не постигаемый никем божественный замысел. В «Письме к издателю» 1862 г. Толстой пояснил общий смысл своего сочинения следующим образом: «Это был случайный и невольный протест против практического направления нашей беллетристики». Представляется, что в образе Сатаны можно увидеть легкий намек на нигилистов – современных «новых людей». Сатана у Толстого имитирует забвение своих истоков, однако небесные духи восстанавливают истину. Другое понятие, восходящее к ранней христианской литературе и актуальное для поэта, – это понятие «любви» как единого божественного начала, вносящего порядок в структуру музыкальной вселенной. Как показал Л. Шпитцер, в раннем христианском средневековье, в частности, в богословских сочинениях Августина Блаженного (несомненно известных Толстому), была переосмыслена концепция пифагорейско-платоновской музыкальной гармонии. Согласно мысли ученого, пифагорейцы идентифицировали музыку с космическим порядком, а христианские философы с музыкой отождествляют любовь.

Ключевые слова: несогласное в согласном; музыкальные образы; средневековые христианские идеи; космический порядок; музыкальная гармония.

L. Pild (Tartu, Estonia)

**“Concordia Discors” and Other Musical Images
in A.K. Tolstoy’s Dramatic Poem “Don Juan”**

Abstract. The article examines one of the important components of the creative evolution of Alexei Konstantinovich Tolstoy, who paid great attention to understanding

music as an extraterrestrial principle and as a form of art. The article attempts to show that Tolstoy's idea of the ontological worldview and the musical nature of the universe goes back not only to romantic aesthetics and philosophy, as is commonly believed in research, but also to medieval Christian concepts that are consistent with the time of the poet's utopian historiography. The poem contains the combination "disagreeable according to" which is a Russian translation of the slightly modified formula "concordia discors" (dissenting consent). The formula goes back to antiquity and means the harmonization of incompatible (contradictory) objects, phenomena, concepts, images. So, in Tolstoy, Satan claims total domination over the universe ("the Lord" "only for beauty"), and the heavenly angels believe that the inconsistency of phenomena is included in the original and totally incomprehensible divine plan. In his "Letter to the Publisher" in 1862, Tolstoy explained the general meaning of his work as follows: "It was an accidental and involuntary protest against the practical direction of our fiction". It seems that in the image of Satan one can see a slight hint of nihilists - modern "new people". In Tolstoy, Satan imitates oblivion of his origins, but the heavenly spirits restore the truth. Another concept that goes back to early Christian literature and is relevant for the poet is the concept of "love" as a single divine principle that brings order to the structure of the musical universe. As L. Spitzer showed, in the early Christian Middle Ages, in particular, in the theological works of Augustine the Blessed (undoubtedly known to Tolstoy), the concept of Pythagorean-Platonic musical harmony was rethought. According to the scholar, the Pythagoreans identified music with the cosmic order, whereas Christian philosophers identify love with music.

Key words: concordia discors; musical images; medieval Christian concepts; cosmic order; musical harmony.

На протяжении всей творческой эволюции Алексей Константинович Толстой уделял повышенное внимание осмыслению музыки как внеземного начала и как вида искусства. Благодаря тому, что идеалом писателя был мир средневекового рыцарства и домонгольского прошлого России [Ямпольский 1969, 14, 15; Немзер 2013, 589–609] (ср.: «...для Толстого Киевская Русь и Новгород были «свободными» государствами с господством аристократии» [Ямпольский 1969, 15]), в его стихах, прозе и драмах частотностью обладают наименования инструментов, связанных по тем или иным признакам с идеализируемой утопической реальностью: гусли, кимвалы, лютня. Гусли, несмотря на яркую национальную окраску этой реалии, ассоциируемой с былинным миром, – это иногда универсальный вселенский инструмент, который напрямую соотносится у Толстого с идеей мировой музыкальной гармонии. Так, например, в стихотворении «Не ветер, вея с высоты...», опубликованном в 1858 г., душа поэта сравнивается с гуслиями как бы замещающими лиру: «Она тревожна как листья, / Она как гусли многострунна» [Толстой 1969, I, 81]. Мы сделаем попытку показать, что представление об онтологической картине мира и музыкальной природе вселенной восходит у Толстого не только к романтической эстетике и философии (ср.: «Другой мотив поэзии Толстого также связан с одним из положений романтической философии – о любви как некоем бо-

жественном мировом начале, которое недоступно разуму, но может быть прочувствовано человеком в его земной любви. В соответствии с этим Толстой в своей драматической поэме превратил Дон Жуана в подлинного романтика» [Ямпольский 1969, 17]), но и к средневековым христианским идеям, которые согласуются со временем утопической историософии поэта.

Оценивая свое отношение к разным видам искусства, Толстой в письме к С.А. Миллер 1851 г. особо выделяет именно музыку как тонкий и ускользающий мир, подлежащий разгадке, но для него, к сожалению, изнутри закрытый: «Я рожден художником не только для литературы, но для пластических искусств. <...> Музыка одна для меня недоступна; это – великолепный рай, который я вижу издали, который я отгадываю вокруг которого я хожу – и не могу взойти в него [Толстой 1969, IV, 268]. Ср. также в письме 1853 г.: «Если бы мне оставалось только десять лет жизни, я бы охотно отдал половину, чтобы обладать красивым голосом или большим музыкальным талантом» [Толстой 1969, IV, 277].

Известно, что на вторую половину 1850-х гг. приходится самое интенсивное время поэтического творчества А.К. Толстого. В этот же период начинаются реформы Александра II, а его коронация происходит в 1856 г., когда отмечался столетний юбилей Моцарта, венского классика, памяти которого Толстой посвятил поэму «Дон Жуан», задуманную в конце 1858 или начале 1859 г. Примечательно, что к музыкальным темам во второй половине 1850-х гг. обращается ряд известных русских писателей, не принимавших, как и Толстой, политическую идеологию революционных демократов: это и Полонский в его поэме «Кузнечик-музыкант» (см.: [Пильд]), и Лев Толстой в повести «Альберт» и Тургенев в «Отцах и детях». Во всех названных текстах появляется имя Моцарта (в повести «Альберт» (1858) Льва Толстого главный герой исполняет финал первого акта из оперы «Дон Жуан», а в «Отцах и детях» (1861) Тургенева – Катя, сестра Анны Сергеевны Одинцовой, играет сонату Моцарта), или же, как у Полонского, реминисценции из маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». По-видимому, вспомнить именно Моцарта литераторов побудил не только столетний юбилей композитора, а также многочисленные концерты в Петербурге и Москве, приуроченные к этой дате и освещаемые периодикой. Не менее важным импульсом могло послужить высказывание Чернышевского в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», защищенной в 1855 г.:

«Прекрасное в действительности заключает в себе много непрекрасных частей или подробностей». – А в искусстве разве не то же самое, только в гораздо большей степени? Укажите произведение искусства, в котором нельзя было бы найти недостатков. Романы Вальтера Скотта слишком растянуты, романы Диккенса почти постоянно приторно-сентиментальны и очень часто растянуты <...> О музыке нечего и говорить: Бетховен слишком непонятен и часто дик; у Моцарта слаба оркестровка; у новых композиторов слишком много шума и трескотни. Без-

укоризненная опера, по мнению знатоков, одна – “Дон-Жуан”; не знатоки находят его скучным» [Чернышевский 1949, 51].

В рецензии на «Песни разных народов» (1854) в переводе Н. Берга Чернышевский оказывается не столь радикальным в оценке вокальной музыки Моцарта: «Мы не думаем ставить, как это делают многие, цыганского хора выше оперы или концерта, “Ай, вдоль по улице молодчик идет” выше моцартовской или россиниевской арии, не считаем “Древних русских стихотворений” Кирши Данилова выше “Стихотворений Пушкина”» [Чернышевский 1949, 294]. Впрочем, это высказывание, согласно примечанию комментатора Чернышевского, носило, по-видимому, полемический характер и могло не отражать подлинного отношения автора рецензии к Моцарту: «Выпад в адрес “молодой редакции”, увлекавшейся цыганским пением (заметим, впрочем, что цыгане пели и русские народные песни и романсы). Возможно, что имеется в виду персонально А.А. Григорьев, автор двух классических романсов: “Цыганской венгерки” и “О, говори хоть ты со мной...”» [Чернышевский 1949, 294].

В приведенной выше цитате нельзя не заметить известного знакомства автора с музыкально-критической литературой. На сложность поздних сочинений Бетховена, особенно последних квартетов и фортепианных сонат, указывали в 1850-е гг. некоторые музыкальные критики и биографы Моцарта (см.: [Иванов-Борецкий 1927, 53]); оперу «Дон Жуан» действительно считали лучшим произведением композитора многие профессиональные музыканты и музыкальные дилетанты. Кроме того, в 1853 г. в журнале «Пантеон» были опубликованы три статьи композитора и музыкального критика Александра Николаевича Серова о Моцарте (цикл статей Серова под общим названием «Моцартов “Дон Жуан” и его панегиристы» был помещен в № 4, 5, 6 журнала «Пантеон» за 1853 г.), в которых он, разрушал романтический миф об авторе оперы «Дон Жуан», созданный Э.Т.А. Гофманом и другими романтиками, а также автором известной монографии о венском классике, опубликованной на французском языке в 1843 г., – А.Д. Улыбышевым. Читал ли Толстой монографию Улыбышева о Моцарте, опубликованную в 1843 г., – неизвестно, однако он, видимо, был знаком с автором книги, о чем свидетельствует письмо к С.А. Миллер 14 октября 1851 г.: «Я вчера остановился, рассказывая тебе, что я видел Улыбышева. Там было еще два господина... из “мира искусства”...» [Толстой 1969, IV, 266]. Серов, признавая гениальность Моцарта, впервые заговорил о его «недостатках». В диссертации Чернышевского Моцарт фигурирует как символ музыкального искусства, подобно Рафаэлю в живописи или Шекспиру в литературе (в русской периодике первой половины XIX в. Моцарта часто сравнивали с Шекспиром [Ливанова 1956, 46–47]). Его имя обозначает то «бесполезное» искусство, существование которого Чернышевский не признает. В его сочинении «Очерки гоголевского направления русской литературы» (1855–1856) Моцарт также упоминается, но только в наименовании маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Со-

седство двух имен – Моцарта и Пушкина – могло также наводить русских писателей на мысль о музыке композитора, который, подобно Пушкину, был признан в сочинениях Чернышевского бесполезным и ненужным.

Посвящая поэму «Дон Жуан» памяти Моцарта и Гофмана и предпосылая ей эпиграф из одноименной новеллы немецкого романтика (“Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern, und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Conflict der göttlichen und dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens”. Hoffmann / Но таково несчастное последствие грехопадения, что враг получил силу подстергать человека и ставить ему злые ловушки даже в его стремлении к высшему, в котором сказывается его божественная природа. Это столкновение божественных и демонических сил обуславливает понятие земной жизни, точно так же, как одержанная победа – понятие жизни неземной. Гофман» [Толстой 1969, IV, 5]), Толстой как бы соглашается с гофмановской трактовкой оперы и, таким образом, присоединяется к романтическому ее толкованию. Согласно Гофману, Дон Жуан Моцарта в поисках совершенной любви, следует заложенному в нем божественному началу. По наущению дьявола он воображает, что идеальная любовь возможна уже здесь, на земле. В конце драмы Дон Жуан подвергается «наказанию» и погибает, так как «нечестиво» поглумился «над природой и творцом». Как показали впоследствии музыковеды, романтическая интерпретация оперы «Дон Жуан» не имеет никакого отношения ни к либретто Лоренцо да Понте, ни к музыкальному тексту Моцарта. Однако толкование оперы в духе романтизма было столь устойчиво в XIX – начале XX в., что его пришлось опровергать авторитетному немецкому историку музыки Герману Аберту в фундаментальном труде о биографии и музыке Моцарта. Прочитываем отрывок из русского перевода книги Аберта, где говорится об опере «Дон Жуан»:

... в этой драме речь идет не о преступлении и наказании, но лишь о том, быть или не быть, и потрясающий трагизм финала имеет в своей основе величие и ужас происходящего, а не триумф нравственного закона над действительным миром. В этом воплощается истинный дух Ренессанса, еще раз прорывающийся здесь, и он совершенно последовательно вытекает из мировоззрения Моцарта, который всегда судит о действительности только по ней самой, но не по лежащим за ее пределами философски сконструированным законам» [Аберт 1990, 41–42].

У Толстого по сравнению с новеллой Гофмана поэтизация образа Дон Жуана усиливается настолько, что в одной из первоначальных версий поэмы, опубликованной в «Русском вестнике» [Толстой 1969, IV, 247–252], герой после смерти Донны Анны становится монахом и кается в грехах (ср.: «Настоятель: Душевная болезнь его снедает. / Раскаянья такого постоянство / Высокий есть для братии пример» [Толстой 1969, IV, 251]). В

окончательном тексте события завершаются смертью главного героя после прикосновения Статуи. Ключевое значение в поэме приобретает заданный Гофманом контраст между небесными и сатанинскими силами, которые борются за душу Дон Жуана. По словам Исаака Ямпольского, Дон Жуан у Толстого «подлинный романтик», находящийся в поисках совершенного идеала любви [Ямпольский 1969, 17]. Обратим внимание, что для концепции поэмы и для творчества Толстого в целом важна не только трактовка любви, восходящая к романтической эстетике, но и ее связь с особо понятой музыкальной структурой Вселенной, описанной в Прологе. В Прологе к драме Сатана у Толстого присоединяется к поющему хору небесного воинства: «Когда вы, полные восторженной хвалою, / Поднявши очи к небесам, / Акафисты свои поете фистулою, / Я к звонким вашим дишкантам / Фундаментальный бас» [Толстой 1969, IV, 13].

Сатана в «Дон Жуане» – сниженный образ по сравнению с Мефистофелем Гете в трагедии «Фауст», с которой исследователи сравнивали поэму Толстого [Шешнева 2007, 2]. Могущество Сатаны ограничено: чтобы сломить волю Дон Жуана, он обращается к оккультным силам: «Слепа, могуча, равнодушна, / Готова сила та крушить иль созидать, / Добру и злу равно послушна. / Ты, что философы зовут душой земли, / Ты, что магнитный ток сквозь мир всегда струила» [Толстой 1969, IV, 88]. В «Письме к издателю» 1862 г. Толстой пояснил общий смысл своего сочинения следующим образом: «Это был случайный и невольный протест против практического направления нашей беллетристики» [Толстой 1969, IV, 253]. Представляется, что в образе Сатаны можно увидеть легкий намек на нигилистов – современных «новых людей». Сатана у Толстого имитирует забвение своих истоков, однако небесные духи восстанавливают истину: «По дерзостным речам / Тебя узнать легко / Явись же лучше к нам / И не веди происхожденья / Хвастливо от предвечной тьмы; / Увы, ты был, до дня паденья, / Таким же светлым, как и мы!» [Толстой 1969, IV, 13]. Он охотно признает себя «бурбоном», хотя и не согласен с ангелами: «Мне грамоту мою отстаивать – бесплодно; / Во мне так много есть сторон, / Что быть готов я, коль угодно, / Не что иное, как бурбон» [Толстой 1969, IV, 13]. Значение слова «бурбон» Толстой прокомментировал дополнительно в письме к Б. Маркевичу 11 июня 1861 г.: «Не держусь и за словечко “бурбон”, которое... озадачило публику. Если Вы принадлежите к тем, кому это выражение неизвестно, – сообщу Вам, что на армейском языке оно означает выскочку» [Толстой 1969, IV, 254].

С большой долей вероятности в словах Сатаны можно увидеть намеки на отрицание «новыми людьми» культурной традиции и на абсолютизацию своих взглядов Чернышевским и его сторонниками. В другом фрагменте автохарактеристики Сатаны проступают пародийные намеки на идеологию нигилизма конца 1850-х гг.: «По математике я минус, / По философии – изнанка божества; / Короче, я ничто; я жизни отрицаю; / А как господь весь мир из ничего создал. / То я тот самый матерьял, / Который послужил для мироздания» [Толстой 1969, I, 12]. Скорее всего, уже в

это время Толстой начинает относиться к идеологии революционных демократов как к одному из проявлений вселенского зла в истории (традиционно считается, что свое несогласие с идеологией «новых людей» Толстой начинает открыто демонстрировать лишь со второй половины 1860-х гг. [Ямпольский 1969, 12]).

В Прологе хор ангелов представляет картину Вселенной как сочетание *несогласимого в согласном*, четко вытекающее из божественного замысла и ему подчиненное: «Едино, цельно, неделимо, / Полно созданья своего, / Над ним и в нем, невозмутимо / Царит от века божество. / Осуществилось в нем ясно, / Чего постичь не мог никто: / *Несогласимое согласно*, / С грядущим прошлое слито» [Толстой 1969, IV, 86]. Сатана претендует на тотальное господство над вселенной («Господь» «только для красоты»), а небесные ангелы полагают, что несогласованность явлений входит в изначальный и не постигаемый никем божественный замысел.

Отметим, что сочетание «несогласимое согласно» представляет собой русский перевод слегка измененной формулы «concordia discors» (несогласное согласие), которая восходит к античности и означает гармонизацию несовместимых (противоречивых) предметов, явлений, понятий, образов. В монографии А. Махова «Musica literaria. Идея музыки в европейской поэтике» (2005) находим толкование приведенной выше и других словесных формул, описывающих музыкальные и иные феномены, начиная с античности и заканчивая эпохой романтизма. Так, Овидий в «Метаморфозах» обращался к формуле «concordia discors» для изображения четырех стихий, постоянно враждующих между собой, но упорядоченных волей демиурга в единой картине мироздания. Топос «concordia discors» распространяется и на мир людей, историю: так римский поэт II в. н.э. Лукан характеризовал неустойчивое состояние мира перед войной [Махов 2005, 94]. Отсюда становится очевидно, что противоречивость и конфликтность разнородных начал во вселенной включает в себя и проявления исторического зла. В средневековой богословской литературе заимствованный из древнеримской поэзии топос «concordia discors» проецируется, согласно Клименту Александрийскому, на искупительный подвиг Христа, примирившего «разноголосицу первоначал в порядок созвучия» [Махов 2005, 91]. Под влиянием аллегорической христианской литературы формула «concordia discors» переносится на музыку, с ее помощью начинают описывать многоголосие – полифонию и контрапункт [Махов 2005, 95]. Формула встречается у Горация, Августина Блаженного, Данте и многих других авторов, которые так или иначе должны были находиться в поле внимания Толстого, знавшего несколько иностранных языков и, в частности, итальянский. О том, что Толстой мог соотносить поэму «Дон Жуан» не только с либретто, но и с музыкой Моцарта (в 1859–1860 гг. «Дон Жуан» шел на сцене Петербургской итальянской оперы, хотя не исключено и знакомство Толстого с текстом оперы по клавиру), а также с формулой «concordia discors» в ее музыкальном значении, говорит более позднее эпистолярное высказывание об опере «Тангейзер» Вагнера, кото-

рым Толстой, в отличие от многих своих современников, был сильно увлечен: «Не знаю, верно ли я заметил, но мне кажется, что в других операх, где происходит борьба зла и добра (“Фрейшютц”, “Роберт” и даже “Дон Жуан”), эти обе силы являются поочередно, тогда как в «Тангейзере» они появляются одновременно, составляя одно целое, пополняя друг друга» (письмо из Берлина С.А. Толстой, 14 сентября 1869 г. [Толстой 1969, IV, 362]; ср: «...я способен слушать “Лоэнгрин” или “Тангейзера” два раза сряду, в один присест, даже если было возможно, то после последнего удара смычка готов начать снова слушать оперу» [Толстой 1969, IV, 384]).

Таким образом, в опере Вагнера «Тангейзер» Толстой услышал «контрапункт» (то есть одновременное звучание двух контрастных тем – «несогласимое в согласном»), как, по-видимому, и в увертюре оперы Моцарта «Дон Жуан». Это понятие было Толстому знакомо; в цитированном выше письме С.А. Миллер 1851 г. Толстой сообщает: «Там было еще два господина... из “мира искусства”, и они принялись обсуждать вопрос о контрапункте, в котором я, конечно, ничего не понял, – но ты не можешь себе вообразить, с каким удовольствием я вижу людей, которые посвятили себя какому-нибудь искусству» [Толстой 1969, IV, 266].

Другое понятие, восходящее к ранней христианской литературе и актуальное для поэта, – это понятие «любви» как единого божественного начала, вносящего порядок в структуру музыкальной вселенной. Как показал Лео Шпитцер в книге «Идея мировой гармонии в классической античности и христианстве», в раннем христианском средневековье, в частности, в богословских сочинениях Августина Блаженного, была переосмыслена концепция пифагорейско-платоновской музыкальной гармонии: «According Pythagoreans it was cosmic order which was identifiable with music; according the Christian Philosophers it was love. <...> henceforth „order“ is love» [Spitzer 1963]. Согласно мысли ученого, пифагорейцы идентифицировали музыку с космическим порядком, а христианские философы с музыкой отождествляли любовь.

В Прологе к «Дон Жуану» находим фрагмент, восходящий к 33-й песне «Рая» «Божественной комедии» Данте, которая заканчивается стихом «Любовь, что движет солнце и светила» (в оригинале: “L’amor che move il sole e l’altre stele”). У Толстого эти слова принадлежат духам, то есть ангелам, поясняющим смысл «несогласимого в согласном» и любви как основы порядка мироздания: «Совместно творчество с покоем, / С невозмутимостью любовь, / И возникают вечным строем / Ее созданья вновь и вновь. / Всемирным полная движеньем, / Она светилам кажет путь...» [Толстой 1969, IV, 86].

Уже в программном стихотворении начала 1850-х гг. «Меня во мраке и пыли...» (1851–1852<?>), поэт, благодаря снизошедшему на него божественному вдохновению, ассоциируемому с любовью, обнаруживает ее для себя в звучащих стихиях и явлениях природы: «И слышу я, как разговор / Везде немолчный раздастся, / Как сердце каменное гор / С любовью в темных недрах бьется, / С любовью в тверди голубой / Клубятся

медленные тучи, / И под древесною корой / Весною свежей и пахучей, / С любовью в листья сок живой / Струей подымется певучей» [Толстой 1969, I, 82].

Поэтическое творчество трактуется в стихах Толстого как проявление божественного музыкального начала, которое воплощено в природных стихиях и в движении небесных тел (известно, что А.К. Толстой был глубоко религиозен. Ср., например, у И. Анненского: «Сила любви и гармонии, связывающая все существующее в мирах и человека со всем существующим, лежат в основе религиозных чувств поэта. Иоанн Дамаскин, певец и вероучитель, является, конечно, его любимым идеалом поэта» [Анненский]). Поэт / певец обретает подлинную свободу и созвучность стихиям, когда испытывает христианскую любовь / жалость к ближнему. Эти идеи положены в основу поэмы Толстого «Иоанн Дамаскин», опубликованной в первом номере славянофильского журнала «Русская беседа» за 1859 г. В ней Толстой развивал идею независимости художника и его искусства от социума. Считается, что сюжет поэмы имеет автобиографическую основу. Нельзя при этом согласиться с И. Ямпольским, утверждавшим в духе времени, что в поэме «чисто религиозные мотивы <...> отошли на второй план» [Толстой 1969, I, 657]. Несомненно, что религиозная тема в поэме имеет главенствующий характер и неразрывно связана со средневековой христианской концепцией музыки. Так, источником вдохновения для главного героя, пребывающего в монастыре и выполняющего обет молчания, становятся любовь и сострадание к умершему монаху и его скорбящему другу (источником поэмы сам Толстой называл «житие богослова и автора церковных песнопений Иоанна Дамаскина (VII – VIII вв.))» [Толстой 1969, I, 657]): «...Дай утешение мне в беспредельно горькой печали!» / Паки ж отказ получив: “Иоанне! – сказал черноризец. – / Если бы был ты телесным врачом, а я б от недуга / Так умирал, как теперь умираю от горя и скорби, / Ты ли бы в помощи мне отказал? И не дашь ли ответа / Господу богу о мне, если ныне умру безутешен?” / Так говоря, колебал в Дамаскине он мягкое сердце. / Собственной полон печали, певец дал жалости место; / Черною тучей тогда на него низошло вдохновенье, / Образы мрачно явились толпой, и в воздухе звуки / Стали надгробное мерно гласить над усопшим рыданье. / Слушал певец, наклонивши главу, то незримое пенье, / Долго слушал, и встал, и, с молитвой вошедши в пещеру, / Там послушно рукой начертал, что ему прозвучало» [Толстой 1969, I, 494–495].

В приведенном фрагменте Дамаскин буквально разрешает вдохновению охватить его душу. Выполняя до этого момента обет молчания, он волевым усилием подавлял прилив звуков и образов: «И казнью стал мне праздный дар, / Всегда готовый к пробуждению; / Так ждет лишь ветра дуновенья / Под пеплом тлеющий пожар – / Перед моим тревожным духом / Теснятся образы толпой, / И, в тишине, над чутким ухом / Дрожит созвучий мерный строй; / И я, не смея святотатно / Их вызвать в жизнь из царства тьмы, / В хаоса ночь гоню обратно / Мои непетые псалмы» [Толстой 1969, I, 493].

В поэме «Дон Жуан», как мы видели, сатанинское начало, включенное в структуру Вселенной волей всевышнего, лишь имитирует музыкальность, так как не обладает божественной любовью к существу. Примечательно, что и в других произведениях Толстого, например, в историческом романе «Князь Серебряный» (1862), музыка сопутствует не только так называемым положительным персонажам, но и носителям зла – ближайшему окружению Ивана Грозного и самому царю. Однако «псалмы» опричников, сопровождаемые колокольным звоном, не находят отклика ни в природе, ни среди персонажей, противостоящих Грозному (ср. противопоставление ночного безмолвия «музыке» Ивана Грозного и опричников: «Среди ночи, дотеле безмолвной, раздалось пение нескольких сот голосов, и далеко слышны были звон колокольный и протяжные псалмы» [Толстой 1969, II, 263]; «...ребенок переставал плакать, в испуге прижимался к матери, и среди ночного безмолвия раздавались опять лишь псалмы опричников да беспрерывный звон колокольный» [Толстой 1969, II, 263]). При этом сама идея «контрапункта» (звучание несогласных голосов и превращение их в «согласие», понятие как художественный принцип и миссия художника) будет важна для Толстого до самого конца его творчества. В первую очередь такой принцип проявляется в отношении Толстого к неприемлемым для него воззрениям шестидесятников и их последователей. Толстой отстаивал свое право на независимость, которая предполагала художественную полемику с идеологическими оппонентами. Так в письме с полемической окраской 1 октября 1871 г. редактору журнала «Вестник Европы» М.М. Стасюлевичу он писал: «Повторяю, я не понимаю, почему я волён нападать на всякую ложь, на всякое злоупотребление, но нигилизма, коммунизма, материализма et tutti quanti трогать не волён? А что я через это буду в высшей степени не популярен, что меня будут звать ретроградом – да какое мне до этого дело? Разве я пишу, чтобы понравиться какой бы то ни было партии? Я хвалю то, что считаю хорошим, и порицаю то, что считаю дурным, не справляясь, в какой что лежит перегородке, в консервативной или в прогрессивной» [Ямпольский 1969, 635] (более подробно о литературной позиции А.К. Толстого второй половины 1860-х – начале 1870-х гг. см.: [Немзер 2013, 610–637]).

Как мы попытались показать, уже в творчестве 1850-х гг. Толстой намечает подход к многоплановому или своеобразно понятому «контрапунктному» изображению действительности. Подводя итоги, подчеркнем, что генезис музыкализации многих лирических стихотворений, баллад и художественной прозы А.К. Толстого необходимо изучать в будущем не только литературоведам, но также историкам музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Часть 2. Кн. 2. М.: Музыка, 1990.
2. Анненский И.Ф. Сочинения гр. А.К. Толстого как педагогический материал. Часть первая. URL: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0790.shtml (дата обращения: 06.09.2020).

ния: 06.09.2020).

3. Иванов-Борецкий М. Полемика о Бетховене в пятидесятые годы прошлого века // Русская книга о Бетховене. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 36–53.
4. Ливанова Т. Моцарт и русская музыкальная культура. М.: Музгиз, 1956.
5. Махов А. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005.
6. Немзер А. При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы. М.: Время, 2013.
7. Пильд Л. «Правда» о личности Моцарта в поэме Якова Полонского «Кузнечик-музыкант» // Толкования правды в русской литературе и культуре. *Studia Russica Helsingiensia*. Helsinki: Helsinki University Press, 2021 (в печати).
8. Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1969.
9. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1949.
10. Шешнева Т. Творчество А.К. Толстого в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей: автореф. ... к. филол. н.: 10.01.01. Саратов, 2007.
11. Ямпольский И. А.К. Толстой // Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1969. С. 3–50.
12. Spitzer L. *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1963.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Ivanov-Boretskiy M. *Polemika o Betkhovene v pyatidesyatyye gody proshlogo veka* [The Polemics about Beethoven in the 1850s]. *Russkaya kniga o Betkhovene* [Russian Book On Beethoven]. Moscow, Gosudarstvennoye izdatel'stvo. Muzykal'nyy sektor Publ., 1927. P. 36–53 (In Russian).
2. Pild L. "Pravda" o lichnosti Motsarta v poeme Yakova Polonskogo "Kuznechik-muzykant" ["Truth" about Mozart's Personality in Yakov Polonsky's Poem "The Grasshopper-Musician"]. *Tolkovaniya pravdy v russkoy literature i kul'ture. Studia Russica Helsingiensia* [The Interpretations of the Truth in Russian Literature and Culture. *Studia Russica Helsingiensia*]. Helsinki, Helsinki University Press, 2021 (in print). (In Russian).
3. Yampol'skiy I. A.K. Tolstoy [A.K. Tolstoy]. *Tolstoy A.K. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 4 vols. Vol. 1. Moscow, Pravda Publ., 1969, p. 3–50. (In Russian).

(Monographs)

4. Abert G. *V.A. Motsart* [V.A. Mozart]. Part 2. Book 2. Moscow, Muzyka Publ., 1990. (In Russian).
5. Livanova T. *Motsart i russkaya muzykal'naya kul'tura* [Mozart and Russian Mu-

sical Culture]. Moscow, Muzgiz Publ., 1956. (In Russian).

6. Makhov A. *Musica literaria: Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike* [Musica literaria: The Concept of Verbal Music in European Poetics]. Moscow, Intrada Publ., 2005. (In Russian).

7. Nemzer A. *Pri svete Zhukovskogo. Ocherki istorii russkoy literatury* [Under the Light of Zhukovsky. Essays on the History of Russian Literature]. Moscow, Vremya Publ., 2013. (In Russian).

8. Spitzer L. *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1963. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Sheshneva T. *Tvorchestvo A.K. Tolstogo v kontekste russko-nemetskikh literaturnykh i istoriko-kul'turnykh svyazey* [A.K. Tolstoy's Works in the Context of Russian-German Literary and Historical and Cultural Relations]. PhD Thesis Abstract. Saratov, 2007. (In Russian).

Пильд Леа Лембитовна, Тартуский университет.

Доктор философии по русской литературе (PhD), доцент по русской литературе отделения славистики. Сфера научных интересов: история русской литературы и культуры XIX–XX вв.

E-mail: lea.pild@ut.ee

ORCID ID: 0000-0002-2215-1913

Lea Pild, University of Tartu.

PhD (Russian Literature), Associate Professor in Russian Literature at the Department of Slavic Studies. Research interests: the history of the Russian literature and culture of the 19th – 20th centuries.

E-mail: lea.pild@ut.ee

ORCID ID: 0000-0002-2215-1913

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00042

А.А. Фаустов (Воронеж)

СЕМИОТИКА ВРЕМЕНИ У ДОСТОЕВСКОГО: НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ И СООБРАЖЕНИЙ*

Аннотация. Главная цель статьи – обосновать в общих чертах предположение о том, как семантизируется у Достоевского система времени «прошлое – настоящее – будущее». Время при этом рассматривается на двух отражающихся друг в друге, но друг друга не дублирующих уровнях. Подлинная авторская онтология времени выводится из того, как оно строится в рассказываемой истории, в особой конструкции событийности. А над этим надстраивается автоинтерпретационный слой, включающий в себя рефлексию героев и рассказчиков о времени, а также (особенно в нефикциональных – публицистических, эпистолярных и т.д. – текстах) подобное же метаозначающее поведение автора. В игре двух этих уровней обнаруживается парадоксальная аналогия между прошлым, настоящим и будущим, которые оказываются для толкователя почти одинаково непрозрачными, а потому непредсказуемыми. Но реализуется это свойство по-разному. Настоящее – пространство комбинаторики, причем на комбинации жизни, сплетающиеся самопроизвольно, неожиданно для человека, накладываются, мистифицируя их, комбинации, являющиеся продуктом умозрительных расчетов. Запутанность настоящего тем самым возводится в квадрат. Доступ к будущему приоткрывают разного рода предчувствия и пророчества, однако между предсказаниями и их исполнением всегда существует неустранимый вероятностный и смысловой разброс. Такая проблематичность будущего наиболее зримо разыгрывается в структурно отмеченных местах фикциональных текстов писателя – в их концовках, в которых, как правило, наступление будущего тем или иным способом аннулируется. Лишено надежности у Достоевского и прошлое. Под влиянием повествовательной дисперсии, в результате действия которой задним числом ставится под вопрос то, наблюдателями чего мы были и что как будто бы имело истинную референцию, прошлое рассеивается, утрачивая завершенность и равенство с собой, и превращается в загадку по-своему не меньшую, чем настоящее и будущее.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; время; прошлое; настоящее; будущее; дисперсия; комбинация; пророчество; пророк.

А.А. Faustov (Voronezh)

Dostoevsky's Time Semiotics: Some Observations and Reflections**

Abstract. The purpose of the article is to give some general arguments for the proposed semantics of the past-present-future time system in Dostoevsky's works. In this context, time is seen at two levels, which, though reflected in each other, do not repeat

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

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

each other. The author's true ontology of time is derived from the way it is constructed in the story, in that special sequence of events. And above and beyond that, there is the layer of the author's interpretation, which includes reflections on time of the characters and the storytellers, as well as (and especially in non-fictional texts – journalistic, epistolary) similar meta-denotational behaviour of the author. In the interplay of these two levels, one can find a paradoxical analogy between the past, the present and the future, which would appear to the interpreter as equally non-transparent and thus unpredictable. But this characteristic is displayed in different ways. The present is the realm of combinations where combinations of life are unexpectedly superseded by mentally produced combinations – overlaying the former willfully and mystifying them. Thus, the confusion of the present is multiplied and enhanced. Access to the future is provided by various premonitions and prophecies, but predictions and their realisations are always separated by the unavoidable gulf of probability and meaning. This problematic character of the future is especially apparent in the author's fiction, specifically in structurally designated places, i.e. endings, where the coming of the future is usually annulled one way or another. Dostoevsky's past is also devoid of security. Under the influence of narrative dispersion, which leads to questioning – in retrospect – what we have observed as seemingly true, the past becomes hazy, loses its completeness and identity, becoming at least as mysterious as the present and the future.

Key words: Feodor Dostoevsky; time; past; present; future; dispersion; combination; prophecy; prophet.

В программной статье 1861 г. «Г-н –бов и вопрос об искусстве» Достоевский целиком приведет фетовское стихотворение «Диана», вознесет ему самую восторженную хвалу («...мы ничего не знаем более сильного, более жизненного во всей нашей русской поэзии» [Достоевский 1972–1990, XVIII, 97]) и снабдит развернутым комментарием, который и послужит для нас отправным пунктом. В лирике Фета «Диана» – один из характерных для поэта примеров конструирования того, что можно назвать несвершившимся событием, когда напряженное ожидание-заклинание близящегося оборачивается ничем [см. о времени у Фета: Фаустов 1998, 106–113]. Достоевский истолковывает это по-своему. В стихотворении ситуация ожидания локализована в настоящем, в котором она если и может получить какое-то динамическое разрешение, то лишь в соответствии с логикой скульптурного мифа, приводящей статую в движение. Достоевский определяет ситуацию иначе, обращая время вспять и говоря не об изваянии, а о запечатленной в мраморе богине: «Это отжившее прежде, воскресавшее через две тысячи лет в душе поэта <...> с такою силою, что он ждет и верит <...>, что богиня сейчас сойдет с пьедестала и пойдет перед ним...» [Достоевский 1972–1990, XVIII, 97]. Фетовское стихотворение, в интерпретации Достоевского, увлекает нас в прошлое, и в статье этому предлагается своеобразное объяснение и оправдание. Достоевский скажет о байроническом энтузиазме, который способны вызывать оставленные нам в наследство «идеалы красоты». В поклонении им, по мысли писателя, выражается отнюдь не бегство в минувшее: в этом энтузиазме

«мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашею собственною жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся» [Достоевский 1972–1990, XVIII, 96]. Чуть дальше Достоевский сформулирует это в виде парадоксально заостренного патетического резюме: «Какой бесконечный зов, какая тоска о настоящем в этом энтузиазме к прошедшему!» [Достоевский 1972–1990, XVIII, 97].

Иными словами, Достоевский (с помощью «неправильно» прочитанного стихотворения Фета) прокладывает путь к настоящему через прошлое. И такой окольный маневр не является случайным. Настоящее у Достоевского лишено самодостаточности, и прямого доступа для толкователя к этому времени нет. Настоящее можно лишь безотчетно проживать и «начерно» регистрировать. В часто цитируемом эпилоге романа «Подросток», в письме Николая Семеновича к Аркадию, «записки» рассказчика аттестуются как всего только «материал» для будущего изображения, поскольку настоящее не облечено в завершённые формы и пребывает в состоянии беспорядка. Писатель, одержимый «тоской по текущему», обречен на то, чтобы «угадывать и... ошибаться» [Достоевский 1972–1990, XIII, 455]: истина от него с неизбежностью ускользает. Николай Семенович, вполне в почвенническом духе, мотивирует такую хаотичность настоящего особенностями русской истории: «...хоть какой-нибудь да порядок, и уже не предписанный, а самими наконец-то выжитый <...> хоть что-нибудь наконец построенное, а не вечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет всё ничего не выходит» [Достоевский 1972–1990, XIII, 453]. Но к такому пониманию неустроенности настоящего дело у Достоевского далеко не сводится. За невозможностью утолить самим текущим тоску по нему кроются, в конечном итоге, причины куда более фундаментальные, имеющие отношение не к социально-политическим диагнозам, а к онтологии времени.

Одно из ключевых метаозначающих, которым Достоевский пользуется в своей аналитике настоящего, – это «комбинация». Поле настоящего – это царство комбинаторики. В «Дневнике писателя» 1876 г. есть даже целый раздел, который называется «Комбинации и комбинации». И выбор такого заглавия очень симптоматичен: в лексиконе Достоевского слово «комбинация» отличается едва ли не энантиосемией. Комбинаций может быть не просто много – они распадаются на две группы, противоположные по своей модальности. С одной стороны, это продукт расчета, «профессорских», «ученых» умозрений, то, что целенаправленно изобретается человеком. С другой стороны, это то, что складывается и развивается как бы самопроизвольно, само собою, неожиданно для человека. С двумя этими полярными значениями в текстах Достоевского связаны разные семантические диспозиции. Ограничимся их общим описанием и лишь несколькими примерами.

Комбинации в первом значении противопоставляются законам природы, естественности, правде. Поэтому такого рода комбинации если и мо-

гут осуществиться, то лишь на время. Так, обсуждая в упомянутом разделе «Дневника писателя» английские планы на Балканах, Достоевский скажет, что это «изденье вигов» может, конечно, обрести реальность даже и на много лет, но «тем неминуемое всё это и сокрушится, когда придет к тому натуральный предел, и уж тогда-то крушение будет окончательное, потому что вся эта комбинация основана лишь на клевете и на неестественности» [Достоевский 1972–1990, XXIII, 116]. Комбинации во втором значении как раз и воплощают собой такую «натуральность». Главное ее свойство – непредсказуемость – проявляет себя по-разному, в зависимости от того, что именно в «натуральности» выдвигается в том или ином контексте на первый план. У Достоевского можно выделить здесь три основных варианта, три смысловые оси, по которым происходит развертка непредсказуемости.

Прежде всего, комбинации разрывают привычный порядок вещей, вообще – служат выражением духа нестационарности, нестабильности. В записной тетради 1876–1877 г. Достоевский заметит: «Рутина, блаженствует и вдруг является Наполеон <...>, Бисмарк, чудо, но опять привыкают, опять блаженствуют, и вдруг опять комбинация, опять чудо. Характеристика простоволосых в том, что они при каждой комбинации считают всё уже законченным...» [Достоевский 1972–1990, XXIV, 258]. Кроме того (и это второй вариант), комбинации – нечто непрерывно и необратимо множасьщееся, разветвляющееся, а потому их ни при каких условиях нельзя свести к единому истоку. В письме А.Н. Майкову от 27 октября / 8 ноября 1869 г. Достоевский, в связи с одним приключившимся с ним житейским казусом, расскажет подробную воображаемую историю, с далекоидущими и совсем не очевидными (с точки зрения обыденной логики) выводами: «Я иду покупать шубу; встретится первый незнакомый, но который скажет мне, что в этом вот магазине великолепные и недорогие шубы. Я иду туда, и оказывается, что я переплатил 20 руб. лишних: неужели же спрашивать их с этого незнакомого? Во всяком жизненном явлении бесконечность комбинаций, в которых никак нельзя обвинить лишь одну их первоначальную причину...» [Достоевский 1972–1990, XXIX-I, 72]. Такая игра комбинаций неизбежно оборачивается, в частности, порождением причудливых, неправдоподобных, фантастических сочетаний. К примеру, в «Преступлении и наказании» Свидригайлов будет растолковывать Дуне, что воровство и грабеж в череде миллионов «комбинаций и сортировок» вполне могут соединиться с воззрением на эти поступки как на «порядочное дело» [Достоевский 1972–1990, VI, 377]. А в «Братьях Карамазовых» Митя будет дискутировать с прокурором о том, до какой подлости может дойти комбинация человеческих чувств. Наконец, третья проекция непредсказуемости (в особенности возвращающая нас к эпилогу «Подростка») акцентирует то, что комбинаторный мир – это мир загадок и тайн, сопротивляющихся любой рациональной расшифровке. И на этом мы остановимся чуть детальнее.

Перед лицом комбинаторных хитросплетений жизни человек у Достоевского лишен в горизонте настоящего времени той привилегированной

позиции, с которой ему мог бы открыться ясный смысл происходящего. А создание искусственных комбинаций искажает зрение такого человека вдвойне. Рассуждая в «Дневнике писателя за 1877 год» о том, что Константинополь должен стать русским, Достоевский напишет о «народах Запада», ослепленных своими политическими умозрениями: они «еще не знают и не подозревают в настоящую минуту всех этих новых, еще мечтательных, но слишком возможных будущих комбинаций. Если б и узнали их теперь, то не поняли бы их и не придали бы им особенной важности» [Достоевский 1972–1990, XXV, 73]. Однако в текстах Достоевского регулярно встречаются и указания на один механизм восприятия, который позволяет хотя бы отчасти компенсировать такую онтологическую слепоту. В «Идиоте» рассказчик, говоря об отличиях Лизаветы Прокофьевны от других людей, так комментирует поток мыслей героини, вызванных тем, что «скверный князишка», объявившись в Павловске, опять вторгся в домашнюю жизнь ее семейства: «...в комбинации и в путанице самых обыкновенных вещей <...> она успевала всегда разглядеть что-то такое, что пугало ее иногда до болезни... <...> Каково же ей было, когда вдруг теперь, сквозь всю бестолочь смешных и неосновательных беспокойств, действительно стало проглядывать нечто как будто и в самом деле важное...» [Достоевский 1972–1990, VIII, 273–274]. Лизавета Прокофьевна, иными словами, наделена способностью угадывать в бессмыслице внешних и внутренних комбинаций то, что имеет отношение к действительному ходу событий, впрочем, улавливая это лишь в общих контурах, с погрешностями, поистине как «сквозь смутное стекло». И героиня «Идиота» у Достоевского далеко не единственное лицо, которое выказывает дар и склонность к подобному пророческому узрению свершающегося. Среди таких пророчесствующих субъектов речи можно сослаться, в конце концов, и на самого автора «Дневника писателя».

В предлагаемых заметках мы не будем, однако, чрезмерно далеко заходить на эту зыбкую территорию, столь любимую толкователями Достоевского, для которых «пророк» и «пророчество» – издавна рифмующиеся с именем писателя слова (ср. характерные заглавия работ: от «Пророческого дара» Л.И. Шестова (1906) и «Пророка русской революции» Д.С. Мережковского (1906) – до «Пророческого пафоса Достоевского» В.К. Кантора (2010) и др.). Напомним лишь, что Достоевский специально размышлял о том, можно ли научно доказать реальность пророчеств. В рукописных вариантах к «Дневнику писателя за 1877 год» он посвящает этому несколько страниц и в качестве очень вероятной гипотезы выдвигает идею, что пророчество – не что иное, как «способность предчувствия» (для Достоевского несомненная), только «в высших степенях своих, в тахíм'уме своего проявления» [Достоевский 1972–1990, XXV, 264]. Но для нас сейчас интереснее другое. Как нетрудно увидеть даже из приведенных примеров, распутывание скрытых смыслов, заключенных в комбинациях настоящего, на деле оказывается усмотрением будущего, того, в каком направлении развиваются события. Настоящее тем самым обнаруживает не только

свою онтологическую непрозрачность для внутреннего наблюдателя, но и принципиальную неполноту. И о подобном перераспределении смысла от настоящего к будущему и о тех, кто к этому причастен, Достоевский несколько раз напишет открыто (хотя и вскользь, что само по себе, как мы вскоре убедимся, не менее симптоматично). В «Дневнике писателя» 1876 г. мы находим такое утверждение Парадоксалиста – одного из вымышленных рассказчиков, отчасти являющегося доверенным лицом автора: «...любишь ведь только будущее, а об настоящем-то кто ж будет беспокоиться. <...> Оттого и детей любишь больше всего» [Достоевский 1972–1990, XXIII, 99]. А в подготовительных материалах к «Бесам» Достоевский скажет: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромную свою часть заключает в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово» [Достоевский 1972–1990, XI, 237].

Интенсивное функционирование в прозе Достоевского предсказаний-пророчеств на материале «Братьев Карамазовых» продемонстрировала Д.Э. Томпсон [Thompson 1991, 212–272]. Не вдаваясь сейчас в обсуждение общей концепции книги, выскажем два уточнения, существенных для нашей темы. Во-первых, как кажется, Томпсон излишне расширяет состав пророчеств, во многом отождествляя их с любыми эквивалентностями, которые она понимает, в духе библейской экзегетики (воспринятой через работы Э. Ауэрбаха), как префигурации (ср. критику такого подхода с теологической точки зрения: [Kroeger, Ward 2001, 18–20]). Столь же рискованно здесь и другое. Ученый явно недоучитывает как вероятностный, так и смысловой зазор между предсказаниями и их исполнением, а для Достоевского, с его повествовательной дисперсией [Фаустов 2019], такой разброс – неотменяемая величина (ср. еще о логике продвижения к будущему в прозе писателя: [Morson 1994, 117–172], [Morson 1998]). Как правило, провидят у Достоевского (если провидят, а не прямо заблуждаются) скорее нечто, чем что-то определенное. К примеру, в «Идиоте» неоднократно произносится слово «зарезать», но прямую линию от него к убийству Настасьи Филипповны провести никак нельзя. Хотя вначале князь Мышкин и правда скажет Гане, что Рогожин, женившись на Настасье Филипповне, «чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее» [Достоевский 1972–1990, VIII, 32], затем этот семантический жест будет подвергнут рассеянию. Героиня на своих именинах обвинит Ганю и людей вроде него в том, что они готовы из-за денег зарезать; Лизавета Прокофьевна заподозрит в способности к такому же поступку Бурдовского; а в одном из диалогов князя Мышкина с Рогожиным в эту воображаемую ситуацию снова будут включены в роли жертвы Настасья Филипповна, а в роли убийцы – Рогожин, но вскоре после разговора под нож героя едва не попадет сам князь.

Во-вторых, в исследовании Томпсон вызывает сомнение то, что под одним титулом «будущего» она свободно объединяет три выделяемые ею «формы». Это не только ближайшее время рассказываемой в романе

истории, но и более дальнее время свершения «окончательной судьбы идей» (пророчества о человеке Зосимы, Ивана и т.д.), а также вечность, и вовсе охватывающая собой прошлое, настоящее и будущее в сумме. Но даже если согласиться с законностью вычленения таких «форм будущего», различие между ними отнюдь не исчерпывается, как это представлено у Томпсон, простым изменением количественной и эстетической размерности, восхождением по вертикали времени и выходом за пределы текста по направлению, в конечном счете, к библейскому прототипу. «Формы» эти принадлежат разным уровням фикционального мира. Первая обнаруживает себя в особой конструкции событий, а две другие, соответственно, – в рефлексии героев и в метаозначающем поведении автора, в соотношении Достоевским своего «реалистического» повествования с библейским откровением (если в последнем случае опять-таки принять на веру логику Томпсон). Конечно, подобную автоинтерпретационную надстройку действительно необходимо учитывать (со всеми сделанными оговорками), когда мы занимаемся анализом времени в произведении, да и любым литературоведческим исследованием, но ее нельзя использовать как якобы уже готовый ключ к истолкованию. «Отдаленное будущее» и вечность – это, как выразились бы марксисты, «превращенные формы» того будущего, которое производится на событийном уровне. Подлинная авторская онтология времени раскрывается в том, как оно строится в рассказываемой истории, и из нее эта онтология и должна быть выведена.

Так или иначе, но разного рода предчувствий-предсказаний в творчестве Достоевского и на самом деле много. И это, повторим еще раз, как будто бы неоспоримо свидетельствует о том, что время у писателя непрерывно отклоняется от настоящего к будущему. Однако и с будущим не все обстоит благополучно, и такая его проблематичность наиболее отчетливо разыгрывается в структурно отмеченных местах фикциональных произведений Достоевского – в их концовках. О финалах его романов очень эффектно написал В.Б. Шкловский (этот фрагмент сочувственно процитирует и прокомментирует М.М. Бахтин): пока произведение «оставалось многопланым и многоголосым, пока люди в нем спорили, не приходило отчаяние от отсутствия решения. Конец романа означал для Достоевского обвал новой Вавилонской башни» [Шкловский, 1957, 172]. Не претендуя на то, чтобы обрисовать сейчас весь ряд концовок без остатка, обозначим лишь схематично и с выборочными примерами три доминирующие тенденции. При этом основным критерием для определения того, что происходит со временем на границе текста, для нас будет служить то, как завершается развертывание истории магистральных героев или рассказчиков с аналогичным статусом.

Первый вариант можно назвать ненаступающим будущим. Прежде всего, такое будущее может быть заблокировано прошлым, и тогда финал выглядит как констатация того, что событийность – это либо движение по кругу, инерционное воспроизведение в реальности или в сознании уже случившегося / случавшегося («Белые ночи», «Игрок», «Записки из под-

полю», «Скверный анекдот»), либо отбрасывание в начальный пункт, не предусматривающее возобновления истории («Идиот»). Но будущее может не наступить еще и потому, что почти все возможные события, червятые продолжением, были по мере развития действия исчерпаны, и в финале аннулируется последнее из них («Бесы»). Перспектива для любого выхода из настоящего оказывается закрытой. Второй вариант – это застопоренное будущее. В соответствующих произведениях почти с самого начала («Двойник», «Хозяйка», «Униженные и оскорбленные») или после некоего травматического сюжетного поворота («Слабое сердце», «Вечный муж») складывается событийный вектор, наличие которого позволяет в общих чертах прогнозировать дальнейшее, но именно в силу этого и перечеркивает его смысл. Ничего нового и важного в таком будущем произойти, по большому счету, уже не может. Повествование в финале рывком останавливается как бы на полпути, на какой-нибудь многозначительно-неопределенной реплике, и это сопровождается характерной оглядкой на прошлое, мгновенной регрессией к нему. Добавим, что и ситуативно такая концовка всякий раз показательно привязана к перемещению героев в пространстве, к коммуникации в дороге или на прогулке. Третий вариант – это обещанное, но отложенное будущее. При таком раскладе (который снова обращает нас к одному уже знакомому контексту) под занавес выясняется, что все рассказанное до этого – либо первая, предварительная часть истории, либо нечто, нуждающееся в переписывании («Преступление и наказание», «Подросток», «Братья Карамазовы»). Главное переносится в будущее, которое в итоге отодвигается за пределы произведения и становится недостижимым.

Разумеется, названные в качестве примеров произведения редко воплощают одну какую-то тенденцию в чистом виде. Речь тут может идти только о доминантах. Так, в эпилоге «Идиота» есть элемент отложенного будущего – в намеке на сердечные чувства, появившиеся друг к другу у Евгения Павловича и Веры Лебедевой, равно как есть и элемент застопоренного будущего – в заключающем роман восклицании Лизаветы Проккофьевны, которое она при прощании адресует Евгению Павловичу: «И всё это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, всё это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия... помяните мое слово, сами увидите!» [Достоевский 1972–1990, VIII, 510]. Возвращение в начальную точку, строго говоря, совершается в «Идиоте» только в судьбе князя Мышкина. Однако как раз это и нужно рассматривать как отмеченное финальное событие, и не только потому, что перед нами заглавный герой, но и потому, что вся история романа была запущена и продвигалась вперед благодаря приезду князя в Петербург и последующим его медиативным и провоцирующим (при всей их невольности) действиям.

Подобные поправки, однако, не затрагивают сути: все три тенденции нацелены на то, чтобы вывести будущее из игры. И такая политика времени нуждается в объяснении. В речевом поведении автора «Дневника писателя» бросается в глаза одна тактическая двойственность. Так, размышляя

в 1877 г. о значении славянской идеи для истории европейского человечества, Достоевский напишет: «...что ожидает мир не только в остальную четверть века, но даже (кто знает это?) в нынешнем, может быть, году? В Европе беспокойно, и в этом нет сомнения. Но временное ли, минутное ли это беспокойство? Совсем нет: видно, подошли сроки уж чему-то вековечному, тысячелетнему, тому, что приготавлилось в мире с самого начала его цивилизации» [Достоевский 1972–1990, XXV, 6]. На будущее возлагаются повышенные, почти эсхатологические надежды. И, убеждая себя и читателей в том, что все его улики уже налицо («нет сомнения», «совсем нет»), автор подгоняет будущее, забегает вперед и в одном предложении сокращает срок ожидания с четверти столетия до текущего года (цитированная статья Достоевского была опубликована в январском разделе «Дневника»). Но такая же игра на повышение может давать и прямо противоположный результат. В «Дневнике» 1876 г. Достоевский впервые заговорит о присоединении Константинополя: «И, во-первых, это случится само собой, именно потому, что время пришло, а если не пришло еще и теперь, то действительно время близко, все к тому признаки. Это выход естественный, это, так сказать, слово самой природы» [Достоевский 1972–1990, XXIII, 48]. И здесь грядущее событие преподносится как свершение судеб, приметы которого в избытке присутствуют в настоящем. Однако срок исполнения пророчества на этот раз не сокращается, а удлиняется: решительное «время пришло» уступает более осторожному «время близко». Произнеся «во-первых», автор так и не произнесет «во-вторых»: полноценное учреждение будущего отсрочивается.

Неприятности с будущим обусловлены тем, что от него всегда можно ожидать какого угодно подвоха. В этом смысле позиция пророка сродни позиции игрока в рулетку. Оба торопят развязку, но и не желают ее, и не просто потому, что ставка может оказаться ошибочной, а потому, что, выиграв или проиграв, она утрачивает свой колеблющийся характер и отбрасывает субъекта в исходную точку ложного равновесия, когда все нужно начинать сначала. Подлинное пророческое время – это зависшее время самого ожидания, между тем как сбывшееся будущее – всего лишь новое настоящее. Напомним тут об одном рифмующемся рассуждении Ипполита (который явно подыгрывает в нем и рассказчику, и автору): «...Колумб был счастлив не тогда, когда открыл Америку, а когда открывал ее; будьте уверены, что самый высокий момент его счастья был, может быть, ровно за три дня до открытия Нового Света, когда бунтующий экипаж в отчаянии чуть не повернул корабля в Европу, назад!» [Достоевский 1972–1990, VIII, 327]. На этом фоне становится понятно, почему прошлое может восприниматься у Достоевского с разным знаком – и как плен, в котором пребывает настоящее, и как воображаемый плацдарм для постижения настоящего (как это было в отправной для нас статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве»). Когда два этих времени, какими бы они ни были, замкнуты друг на друге, будущее остается вне зоны доступа, вне зоны риска.

Такая ретроспективность, однако, совсем не равносильна признанию

того, что минувшее в прозе Достоевского – что-то надежное и монолитное. Как было показано в другой работе [Фаустов 2020], под влиянием повествовательной дисперсии оно рассеивается, утрачивая завершенность и равенство с собой, и превращается в загадку не меньшую, чем настоящее. Поэтому мы в одинаковой мере вправе утверждать и то, что путь к настоящему может прокладываться у писателя через прошлое, и наоборот. Однако такое двустороннее движение обнаруживает теперь совершенно особый смысл: настоящее может оказаться в плену у прошлого, но на прошлое при этом проецируется запутанность настоящего. В рукописных вариантах к «Дневнику писателя» 1876 г. Достоевский повторит излюбленную свою мысль о том, что реальность глубже всякой фантазии и есть «страшная загадка». И объяснит это так: «Не от того ли загадка, что в действительности ничего не кончено, равно как нельзя приискать и начала, – всё течет и всё есть, но ничего не ухватишь» [Достоевский 1972–1990, XXIII, 326].

Впрочем, на рассеивание нельзя смотреть только как на неустранимый изъян, как на грехопадение повествования. Если вспомнить знаменитый афоризм, уподобляющий историка пророку, обращенному в прошлое, то можно было бы сказать, что у пророчествующих субъектов речи в мире Достоевского двойная задача – не только угадывать знаки грядущего, но и расколдовывать минувшее, освобождая его от слепого, застывшего совпадения с самим собой. Будущее и прошлое оказываются у писателя до известной степени симметричными друг другу. Распутывая загадочные комбинации настоящего, человек Достоевского обречен на то, чтобы смещаться то по направлению к будущему, то по направлению к прошлому в надежде обрести свою идентичность в этом движении ускользания от самого себя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
2. Фаустов А.А. О повествовательной дисперсии: роман Ф.М. Достоевского «Идиот» // Культура и текст. 2019. № 4 (39). С. 6–21.
3. Фаустов А.А. Передача информации и структура времени в прозе Достоевского. Ч. 1: Механизмы ретроспекции в романе «Идиот» // Вестник Московского государственного университета. Серия 9: Филология. 2020. № 6. С. 131–141.
4. Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы. Воронеж: Воронежский государственный университет, 1998.
5. Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском. М.: Советский писатель, 1957.
6. Kroeker P.T., Ward B.K. *Remembering the End: Dostoevsky as Prophet to Modernity*. New York: Avalon, 2001.
7. Morson G.S. *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*. New Haven; London: Yale University Press, 1994.
8. Morson G.S. *Sideshadowing and Tempics* // *New Literary History*. 1998. Vol. 29.

№ 4. P. 599–624.

9. Thompson D.O. “The Brothers Karamazov” and the Poetics of Memory. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Faustov A.A. O povestvovatel'noy dispersii: roman F.M. Dostoyevskogo “Idiot” [On Narrative Dispersion: “The Idiot” by Fyodor Dostoyevsky]. *Kul'tura i tekst*, 2019, no. 4 (39), pp. 6–21. (In Russian).
2. Faustov A.A. Peredacha informatsii i struktura vremeni v proze Dostoyevskogo. Ch. 1: Mekhanizmy retrospektivii v romane “Idiot” [The Information Transfer and Time Structure in Dostoevsky's Prose. Part 1. Retrospection Mechanisms in “The Idiot”]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, 2020, no. 6, pp. 131–141. (In Russian).
3. Morson G.S. Sideshadowing and Tempics. *New Literary History*, 1998, vol. 29, no. 4, pp. 599–624. (In English).

(Monographs)

4. Faustov A.A. *Yazyk perezhivaniya russkoy literatury* [The Language of Experience in Russian Literature]. Voronezh, Voronezhskiy gosudarstvennyy universitet Publ., 1998. (In Russian).
5. Shklovskiy V.B. *Za i protiv. Zametki o Dostoyevskom* [Pro et Contra. Essays on Dostoevsky]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1957. (In Russian).
6. Kroeker P.T., Ward B.K. *Remembering the End: Dostoevsky as Prophet to Modernity*. New York, Avalon Publ., 2001. (In English).
7. Morson G.S. *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*. New Haven; London, Yale University Press Publ., 1994. (In English).
8. Thompson D.O. “The Brothers Karamazov” and the Poetics of Memory. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1991. (In English).

Фаустов Андрей Анатольевич, Воронежский государственный университет. Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы. Научные интересы: русская литература, теория литературы, семиотика, компьютерная поэтика.

E-mail: aafaustov@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8274-7938

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

E-mail: aafaustov@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8274-7938

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00043

А.А. Холиков (Москва)

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ К «ЗАВЕТУ БЕЛИНСКОГО»: ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ ИЗ РО ИРЛИ И РГАЛИ*

Аннотация. Автор статьи продолжает начатое им в предыдущей публикации текстологическое изучение работы Д.С. Мережковского «Завет Белинского». На этот раз в качестве основных источников используются архивные материалы из Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинского Дома) (ИРЛИ РАН) и Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ). Стремясь восполнить имеющуюся лакуну в реконструкции истории становления текста «Завета Белинского» от устного выступления к первым публикациям в периодике, а затем и к брошюре, исследователь вслед за газетным вариантом текста в «Биржевых ведомостях», репортажами хроникеров в «Речи» и «Русских ведомостях» привлекает к своему анализу сохранившуюся в РГАЛИ программу московской лекции Мережковского 1915 г., а также автограф и машинопись «Завета Белинского», содержащую несколько слоев правки писателя. Таким образом, в публикуемой статье осуществляется текстологическое сравнение архивных материалов, комментируются и объясняются обнаруженные в ходе сравнительного анализа отличия (характер зачеркиваний и исправлений: от стилистических до композиционных и смысловых). В заключение своих текстологических заметок исследователь расширяет перспективу, дополняя разговор о машинописи и автографе лекции указанием на хранящиеся в РО ИРЛИ подготовительные выписки Мережковского к «Завету Белинского», приводит их рубрику и намечает пути дальнейшего изучения в аспекте постижения творческой лаборатории писателя и уточнения научных представлений о принципах его работы с источниками.

Ключевые слова: текстология; литературная критика; публицистика; В.Г. Белинский; Д.С. Мережковский; газета «Биржевые ведомости»; газета «Речь»; газета «Русские ведомости».

А.А. Kholikov (Moscow)

Textological Notes to the “Belinsky Testament”: Archival Materials from Institute of Russian Literature and Russian State Archive of Literature and Art**

Abstract. The author of the article continues the textological study of D.S. Mer-

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

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

ezhkovsky’s “Belinsky Testament”. The archival materials from the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (the Pushkin House) (IRLI RAS) and the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) are used as the main sources in this paper. In an effort to fill the existing lacuna in the reconstruction of the history of creating the “Belinsky Testament” text from an oral presentation to the first publications in periodicals, and then to a brochure, the author, following the newspaper version of the text in “Birzhevye vedomosti”, reporting by chroniclers in “Rech” and “Russkiye Vedomosti” draws on to its analysis the program of Merezhkovsky’s 1915 Moscow lecture, preserved in the RGALI, as well as the autograph and typescript of “Belinsky Testament”, which contains several layers of the writer’s revisions. Thus, the present article carries out a textological comparison of the archival materials. It comments and explains the differences found in the course of the comparative analysis (the nature of deletions and corrections: from stylistic to compositional and semantic ones). In conclusion of his textual notes, the author broadens his perspective, supplementing the conversation about typing and autographing the lecture with an indication of Merezhkovsky’s preparatory extracts for the “Belinsky Testament” stored in the Manuscript Department of IRLI RAS, gives their heading and outlines ways for further study in terms of comprehending the writer’s creative laboratory clarification of scientific ideas on the principles of working with sources.

Key words: textology; literary criticism; journalism; V.G. Belinsky; D.S. Merezhkovsky; newspaper “Birzhevye vedomosti”; newspaper “Rech”; newspaper “Russkiye vedomosti”.

В предыдущей статье, посвященной «Завету Белинского» (1915), нами уже была реконструирована история создания этого литературно-публицистического выступления Д.С. Мережковского от лекции к окончательно сформировавшемуся тексту в одноименной брошюре [Холиков 2020]. В качестве источников мы привлекли тогда собранные по периодике и преимущественно не переиздававшиеся материалы времен Первой мировой войны (в том числе газетные хроники). Они позволили не только произвести текстологический анализ, изучить характер авторской правки и привести аргументы, касающиеся выбора основного текста «Завета Белинского», но также систематизировать и осмыслить отклики первых слушателей и читателей Мережковского – критиков и рецензентов. Несмотря на то что намеченные нами пути дальнейшего изучения этого выступления были ориентированы на его метатекстовые связи и автобиографический подтекст, нереализованным осталось исследование архивных материалов. Задача настоящей статьи – восполнить эту лакуну.

Сегодня мы располагаем сведениями, которые расширяют и детализируют выводы, сделанные нами ранее. Помимо расписки Мережковского в книгоиздательство «Прометей» о получении 135 рублей в счет гонорара за книгу «Завет Белинского» [РГАЛИ. Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 1] в том же архиве хранится программа лекции, прочитанной Мережковским 5 марта 1915 г. в Москве [РГАЛИ. Ф. 2679. Оп. 1. Ед. хр. 1203. Л. 1]. Согласно ей, выступление на тему «“Завет Белинского” (Религиозность и обществен-

ность русской интеллигенции)» состоялось в новой Большой аудитории Политехнического музея (начало – в 20:00, ответственный организатор – П.П. Клименко). Здесь же приведены тезисы лекции. Ввиду важности и труднодоступности этого документа воспроизведем их целиком:

«Приговор Достоевского над Белинским. Лучший ответ на вопрос, что такое Белинский, дают его письма.

Аскетизм Белинского. Внешний аскетический облик. Физическая беспомощность, неприспособленность к миру. “Я человек не от мира сего”. Аскетические черты из жизни Белинского. Отречение от отца и матери. Нищета – “бессребренность”. Отношение к женщинам. Писательство <-> “мученичество”. Аскетизм в “разрушении эстетики”.

Бессознательное подвижничество христианство – русская суть Белинского. Не поняв этого, Достоевский ничего не понял в Белинском.

Мнимый атеизм Белинского – действительная жажда Бога. Бессознательная религиозная стихия при отсутствии религиозного сознания.

Трагическое противоречие между стихией религиозной и общественной. “Вечная движимость”, “неистовство Белинского”. “Виссарион неистовый”. Мысль, как страсть и страдание. Кажущаяся жизнь ума – действительная жизнь сердца.

Все сознательное мышление Белинского – бессознательные поиски веры. Три мысли, три веры: Бог, человечество, человек. Белинский не сумел замкнуть круг своего сознания, соединить три мысли, три веры в одну.

Раздвоение сознания от раздвоения чувства и воли. Как бы двое Белинских: “Виссарион смиренный” и “Виссарион неистовый”. Один в стихии религиозной, другой в общественной.

Неизбежное, при полном сознании, соединение этих двух стихий. Религиозное сознание Белинского незаконченно и двойственно. Глубина и цельность религиозной жизни бессознательной. Спор Достоевского с Белинским. Правда Достоевского в личности. Правда Белинского в общественности.

Спор в самом Белинском двух начал <-> религиозно-личного и общественного, Виссариона Смиренного и Виссариона неистового. Примирение этих двух начал – завет Белинского».

С приведенным текстом этой программы дословно совпадают некоторые пассажи, примыкающие к автографу лекции [см.: РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 49–50].

О московском выступлении Мережковского сообщили «Русские ведомости». По словам анонимного хроникера, «аудитория была переполнена, и лектора встретили и проводили дружными аплодисментами» [Лекция Д.С. Мережковского 1915, 4]. Судя по этому отчету, Мережковский не отступал от заявленного в программе плана, но читатель газеты имел возможность ощутить зримую связь между обращением к Белинскому и злобой дня (неочевидную при знакомстве с программой). В частности, отмечалось, что «тема лекции – русская интеллигенция, задача лекции –

ответить на вопрос, существует ли русская интеллигенция, как связанная с народом духовная сила, представляет ли она собой подлинную выразительницу русского народного сознания и русской народной совести» [Лекция Д.С. Мережковского 1915, 4]. И далее – актуальное: «В последнее десятилетие это часто отрицают; особенно горячо нападали на интеллигенцию “веховцы”, – и в этом они – ученики Достоевского, который учил, что безбожная интеллигенция не может быть представительницей народа-богоносца» [Лекция Д.С. Мережковского 1915, 4]. Еще острее социальная проблематика будет выражена в первой публикации «Завета Белинского» в двух утренних выпусках газеты «Биржевые ведомости» за 1915 г. [см.: Мережковский 1915 а; Мережковский 1915 б], и своего максимума она достигнет в появившейся следом одноименной брошюре, о чем нам уже приходилось писать. Впрочем, градация эта ощущается только при знакомстве с печатными источниками. Для слушателей лекции ее общественно-политический пафос, как мы вскоре убедимся, мог раскрыться сразу и во всей полноте.

Напомним, что в конце февраля Мережковский с успехом прочел эту же лекцию в Петербурге (см. отчет в «Речи»: [Д.С. Мережковский о «завете Белинского» 1915, 5]). Очевидно, что оба выступления в основе своей имели один и тот же текст, машинопись которого хранится в РО ИРЛИ. На первом, отдельном листе указано название – «Завет Белинского». Ниже рукой автора в скобках вписан подзаголовок «Религиозность и общественность русской интеллигенции» и жанровое определение – «Публичная лекция». На следующей странице название повторяется (но вместо подзаголовка, тоже в скобках и такими же чернилами, – «Лекция»). Наконец, перед основным текстом название сопровождается набранным на машинке подзаголовком «Публичная лекция» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 1–3]. В репортаже «Речи» лекция не имеет того подзаголовка, который зафиксирован в московской программе и сохранился при дальнейшей публикации, – «Религиозность и общественность русской интеллигенции». Репортер лишь указал на то, что «лектор начал с извинения», и прямо процитировал Мережковского: «Я знаю, как трудно отвлечь внимание от великих событий, которые теперь происходят. Но тема моей лекции – о религиозности и общественности русской интеллигенции – не так далека от этих событий, как это кажется» [Д.С. Мережковский о «завете Белинского» 1915, 5]. В машинописи автора преамбула звучит так: «Прежде чем приступить к лекции, я должен извиниться. Мучительно-трудно отвлечь внимание от великих событий, которые сейчас происходят. Если я все-таки решаюсь на это, то потому что лишен возможности говорить об этих событиях, а также потому что надеюсь отвлечь от них ваше внимание не так далеко, как это может казаться» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 3]. И здесь же: «Моя тема – русская интеллигенция» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 3], после чего – пассаж, полностью совпадающий с началом опубликованного текста «Завета Белинского», переданный «Речью» в сокращении.

Обращение к сохранившемуся в РО ИРЛИ автографу лекции Мережковского подтверждает, что машинопись была сделана с него. Сравнение архивных материалов выявляет преимущественно стилистическую правку автора и некоторые перестановки цитат. Сюда же следует отнести отдельные зачеркивания (заключены нами в квадратные скобки). Вероятно, автор посчитал избыточным завершение своего высказывания о Достоевском: *«Ведь главное дело всей жизни его, завет его – покаяние во грехах интеллигенции, борьба с интеллигенцией, с русским освобождением, потому что эти два понятия – интеллигенция и освобождение для Достоевского сливались в одно»* [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 4]. Аналогичный пример: *«Ведь, опять-таки на примере Белинского мы видели, что наша совесть вся насквозь религиозная, христианская, а наше сознание в невыносимом противоречии с нашей совестью»* [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 8] (вычеркнуто красным карандашом; в обоих случаях цитируется автограф с преамбулой и концовкой лекции, имеющий отдельную нумерацию). Мережковский снимает лишние, с его точки зрения, комментарии и перечисления: *«Вот когда начал “поститься”, “подвижничать”. [Это как будто из “жития иноческого”]»* [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 9]; *«Не чувство ли пола и вообще плоти, как неразложимое чувство греха, тлена, скверны, “жала сатаны” – физиологический корень “монашества”?»* [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 12] (оба раза – чернилами). Сюда же – вычеркнутый синим карандашом риторический вопрос *«Не похоже ли это на монашескую исповедь?»* [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 11–12] после цитаты из Белинского: *«Мне кажется, я влюблен страстно во все что носит юбку. При виде женщины или промелькнувшего женского платья, я уже не краснею, но бледнею, дрожу и чувствую головокружение»* [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 11]. Отсутствие более серьезных отличий позволяет нам в дальнейшем апеллировать к машинописному варианту лекции Мережковского. Сопоставительный анализ появившихся отчетов о ней с первой публикацией в «Биржевых ведомостях» привел к тому, что газетный текст отличался от устного выступления прежде всего стилистически (если не считать вводных «извинений» лектора перед слушателями, опущенных при публикации). Обращение к автографу и машинописи лишний раз подтверждает это, но вместе с тем вынуждает сделать ряд существенных с текстологической точки зрения уточнений.

Правка Мережковского в машинопись вносилась, по всей вероятности, в разное время. Характер зачеркиваний и исправлений позволяет предположить, что сначала она делалась чернилами и красным карандашом, а уже после – синим и простым. В свою очередь, сравнение первой публикации с брошюрой убеждает, что коррективы на уровне машинописи предназначались для подготовки газетного варианта текста, а не отдельного его издания.

Ориентацию на печатное слово выдают графические исправления: то, что в машинописи подчеркнуто от руки, в публикации почти всегда

набрано вразрядку; отмечены дополнительные абзацные отступы; кроме того, сместилась нумерация первой части. Автор простым карандашом зачеркнул римскую цифру «I», стоявшую перед цитатой из воспоминаний И.С. Тургенева о внешнем облике В.Г. Белинского (из чего следует, что в лекции вступительная часть завершалась призывом Мережковского взглянуть «в лицо» критика: «...чтобы услышать говорящего, как следует, надо сначала увидеть, кто говорит» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 6–7]), и перенес ее ближе к началу текста. Благодаря этой перестановке основная часть стала начинаться цитатой из Ф.М. Достоевского, который вынес Белинскому «приговор»: «“Этот человек ругал мне Христа”. Он “бил по щекам свою мать” – Россию. “Это было самое смрадное, тупое и позорное явление русской жизни”. Таков приговор Достоевского над Белинским» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 6]. При этом в машинописи отсутствует нумерация последней части (в публикации – «VI»), которая служит заключением к лекции и начинается с новой страницы.

Большинство авторских исправлений носит сугубо технический (пунктуационный, орфографический) или, как уже говорилось, стилистический характер. Мережковский стремится избавиться от лишних слов (включая союзы, местоимения) и повторов. Например: «Об этом действительно или мнимом “безбожии” [русской интеллигенции] я и хочу говорить [с вами] по поводу Белинского, первого русского интеллигента» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 5] (здесь и далее в квадратных скобках – не вошедшее в публикацию). Реже писатель добавляет слова, в целом не меняющие смысл высказывания. Ср.: «“Неистовство” и есть эта вечная “движимость” – мятежность, “революционность”» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 19] (здесь и далее курсивом – вписанное автором от руки). Между тем далеко не все исправления, внесенные Мережковским в машинопись, нашли отражение в опубликованном тексте. Так, даже в одном предложении, содержащем две рукописные вставки (причем обе выполнены чернилами и, похоже, разом), первая сохраняется при публикации, а вторая – нет: «Однажды, на званом вечере у кн. [Вл. Фед.] Одоевского...» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 9]. Подобных примеров немало, и они вряд ли заслуживают перечисления из-за своей незначительности. Некоторые исключения в этом ряду – зачеркнутые в машинописи, но сохранившиеся при печати слова Белинского об отце, который его «ругал, унижал, придирался, бил нещадно»: «...вечная ему память!» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 11]; вписанное от руки, но так и не вошедшее в публикацию слово «женоненавистники» (причем в автографе оно изначально было вычеркнуто самим автором [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 11]), поставленное рядом с «великими девственниками», применительно к которым Мережковский заявляет: «Никто так не чувствует соблазна женского...» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 12]; добавленная синим карандашом, но так и не дошедшая до печати характеристика «духа Достоевского» как «духа вражды к интеллигенции», который «с 1905 года начал возрастать <...> и в наши дни возрос, как еще никогда» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 32].

Редкий случай среди исправлений, внесенных в машинопись, не увидевших свет в газетном варианте текста, но зафиксированных в изданной позднее брошюре, – зачеркнутое простым карандашом указание на источник цитаты: «(Головачева-Панаева)» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 17]; «– “Бакунин – космополит в душе... А что же я-то буду делать, если меня оторвать от моей почвы?.. Ведь, это было бы то же, что захотеть развести в Италии березовую рощу”» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 17]. Ср. с первоисточником: «...он космополит в душе; <...> А что же я-то буду делать, если меня оторвать от моей почвы <...> Ведь это было бы одно и то же, – что захотеть развести в Италии березовую рощу...» [Головачева (Панаева) 1889, 558] (см. также: [Панаева (Головачева) 1986, 133]). Этот исключительный пример подтверждает, что исчезновение отсылки к источнику в брошюре не было ошибкой наборщика и отвечало воле автора, но не отрицает главного для нас вывода: сохранившуюся в РО ИРЛИ беловую машинопись лекции писатель использовал как черновик для внесения по большей части косметических, но вовсе не окончательных правок при подготовке газетного текста «Завета Белинского».

Содержательных расхождений между устным выступлением и первой публикацией немного. Во-первых, Мережковский собственноручно, простым карандашом, вычеркнул из машинописи своей лекции страницы [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 24–29], которые соответствуют фрагменту, позднее добавленному в IV часть одноименной брошюры [Мережковский 1915 с, 29–34] (с ничтожными стилистическими расхождениями), но отсутствовавшему в «Биржевых ведомостях» (после слов: «От одного к другому, от “монашества” к “неистовству”, от религии к революции – таков путь Белинского, первого русского интеллигента и, может быть, всей русской интеллигенции» – и до фразы: «Круг сознания не замкнут; но когда замкнется, то, может быть, и революционная мысль о человечестве-обществе соединится с религиозной мыслью о человеке-личности» [Мережковский 1915 б, 2]). В автографе лекции этот фрагмент не вычеркнут, но (вероятно, позднее) выделен на полях синим карандашом [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 30–38]. Думается, что Мережковский руководствовался не цензурными опасениями, хотя в данной купюре разговор действительно выходил в политическую плоскость в связи с критикой самодержавия и православия, увлечением Белинского революционной идеей социализма, его близостью с анархистом М.А. Бакуниным. Скорее всего, автору пришлось сократить текст по объективным причинам, чтобы уместиться в рамки «подвала», отведенного ему в двух номерах «Биржевых ведомостей». Формат брошюры был менее стесненным в этом отношении, и писатель без труда восстановил фрагмент, который и в самом деле отличался общественно-политической остротой.

Во-вторых, V часть машинописи содержит рукописную вставку, которая, исходя из характера правки, предназначалась уже не для устного выступления, а для газеты. Мережковский чернилами на обороте листа вписал цитату из воспоминаний «одной современницы» Белинского: «В

последний раз я была у Б. за неделю до его смерти <...> застали мы его полулежащим на кресле, лицо у него было совершенно мертво, но глаза огромные и блестящие; всякое дыхание его было стон» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 30 об.]. При публикации эта цитата слилась с другой из тех же воспоминаний. Многоочия, указывающего на имеющийся в цитате пропуск, у Мережковского нет. Ср.: «В последний раз я была у него за неделю до его смерти; застали мы его полулежащим на кресле, лицо у него было совершенно мертво, но глаза огромные и блестящие; всякое дыхание его было стон <...> Перед самой смертью он говорил два часа не переставая, как будто к русскому народу, и часто обращался к жене, просил ее все хорошенько запомнить и верно передать эти слова кому следует; но из этой длинной речи почти ничего уже нельзя было разобрать...» [Тургенев 1983, 52; впервые: Тургенев 1869, 695–729] (Мережковский, судя по всему, использовал издание наследников братьев Салаевых «Сочинения И.С. Тургенева» в 10 томах [см.: Тургенев 1880, I, 19–62]).

В «Биржевых ведомостях», как и в отдельном издании «Завета Белинского», эта склеенная цитата присутствует. Но если в газете указание на «Воспоминания» Тургенева при ней остается, то в брошюре – исчезает [Мережковский 1915 с, 38]. Возможно, здесь, как и в случае с Головачевой-Панаевой, Мережковский стремился скрыть цитирование «из вторых рук». У читателя его работы возникает ощущение прямого разговора Белинского с Бакуниным: «Когда Бакунин предложил ему покинуть навсегда Россию, Белинский пришел в ужас...» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 17] – эти слова предпосланы той самой цитате из «Воспоминаний» Головачевой-Панаевой, где обнаруживается ее роль в качестве посредника: «Мне удалось только на другое утро сообщить ему то, что просил меня передать Бакунину» [Головачева (Панаева) 1889, 557]. Своеобразным посредником выступает и Тургенев, завершая свои воспоминания о Белинском «сообщением письма одной близкой ему дамы» от 11 (23) июня 1848 г. [Тургенев 1983, 51], имя которой он не называет, да и письмо приводит с купюрами. Однако известно, что имелась в виду Александра Петровна Тютчева, жена Николая Николаевича Тютчева – приятеля Белинского (см. полный текст письма: [Белинский в неизданной переписке... 1950, 196–197]).

Наконец, в заключительной части машинописи встречаем фразу, которая вряд ли могла сохраниться при публикации, поскольку предназначалась для устного выступления и непосредственно отсылала к вводному «извинению» Мережковского о связи его публичной лекции с «великими событиями» современности: «Я кончу тем же, чем начал. [Если вы почувствовали реализм поставленного мною вопроса, – задача моя исполнена]» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 35].

В завершение наших текстологических заметок укажем, что в РО ИРЛИ хранятся не только машинопись и автограф лекции, но и подготовительные выписки Мережковского к «Завету Белинского». Они сгруппированы автором по одиннадцати рубрикам: «I. О своей жизни. II. О себе.

III. Литература. IV. Действительность и отвлеченность. V. Женщины, карты. VI. Социализм, революция. VII. Личность, как начало метафизическое. VIII. Религия. IX. Бакунин, Катков и пр. X. Европа. XI. Россия» [ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 1] – и представляют самостоятельный интерес для изучения творческой лаборатории писателя, принципов его работы с источниками. По этой проблеме нами уже ведутся отдельные разыскания, превосходящие по объему задачи и границы представленного здесь исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский в неизданной переписке современников (1834–1848) / Предисл. и ред. А. Осокина; публ. и коммент. М. Барановской, Н. Бродского, Ю. Красовского, Л. Ланского, Н. Розенблюма, Н. Соколова, В. Спиридонова, Я. Черняка и Н. Эфрос // Литературное наследство. Т. 56. Кн. II. М.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 196–197.
2. Головачева А.Я. (Панаева). Воспоминания // Исторический вестник. 1889. Т. 35. С. 531–561.
3. Д.С. Мережковский о «завете Белинского» // Речь. 1915. 28 февраля. № 57. С. 5.
4. Лекция Д.С. Мережковского // Русские ведомости. 1915. 6 марта. № 53. С. 4.
5. (а) Мережковский Д. Завет Белинского (Религиозность и общественность русской интеллигенции) // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. 11 (24) апреля. № 14777. С. 2.
6. (б) Мережковский Д. Завет Белинского (Религиозность и общественность русской интеллигенции) // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. 16 (29) апреля. № 14787. С. 2.
7. (с) Мережковский Д.С. Завет Белинского: Религиозность и общественность русской интеллигенции. [Пг.: «Прометей» Н.М. Михайлова, 1915].
8. Панаева А.Я. (Головачева). Воспоминания / Вступ. ст. К.И. Чуковского; прим. Г.В. Краснова и Н.М. Фортунатова. М.: Правда, 1986.
9. Тургенев И.С. Воспоминания о Белинском // Вестник Европы. 1869. № 4. С. 695–729.
10. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 11. М.: Наука, 1983.
11. Тургенев И.С. Сочинения: в 10 т. М.: насл. бр. Салаевых, 1880.
12. Холиков А.А. «Завет Белинского» в изводе Д.С. Мережковского: от публичной лекции к брошюре (история текста и его литературно-критического восприятия) // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 116–130.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kholikov A.A. “Zavet Belinskogo” v izvode D.S. Merezhkovskogo: ot publichnoy leksii k broshyure (istoriya teksta i ego literaturno-kriticheskogo vospriyatiya) [“Belinsky Testament” in the Editorship of D.S. Merezhkovsky: from Public Lecture to

Brochure (History of the Text and Its Literary Critical Perception)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 3 (54), pp. 116–130. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Osokin A. (ed., pref.), Baranovskaya M., Brodskiy N. et al. (publ., comment.) *Belinskiy v neizdannoy perepiske sovremennikov (1834–1848)* [Belinsky in the Unpublished Correspondence of His Contemporaries (1834–1848)]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 56. Book 2. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1950, pp. 196–197. (In Russian).

Холиков Алексей Александрович, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Доктор филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета МГУ; ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Научные интересы: история русской литературы Серебряного века, теория литературы, текстология.

E-mail: aakholikov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8462-0738

Alexey A. Kholikov, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, MSU; leading researcher, IWL RAS. Research interests: history of Russian literature (Silver age), theory of literature, textual criticism.

E-mail: aakholikov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8462-0738

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00044

Е.В. Кузнецова (Москва)

**ОБРАЗ СВЯТОЙ ТЕРЕЗЫ АВИЛЬСКОЙ В ЖЕНСКОЙ
ЛИРИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. Статья первая***

Аннотация. В статье рассматриваются пути и способы проникновения в русскую поэзию образа испанской монахини XVI в. святой Терезы Авильской, восприятие ее личности в лирике русского романтизма (И. Козлов, В. Бенедиктов), а также индивидуально-авторские интерпретации этого образа в женской лирике эпохи модернизма. В первой части статьи проанализировано преломление фактов биографии и видений святой Терезы в ранней и поздней лирике Е. Дмитриевой (Черубины де Габриак). Русская поэтесса активно опиралась как на оригинальные сочинения (автобиографию «Моя жизнь») испанской монахини, так и на ее мифологизированный культурно-исторический образ для создания собственного яркого личностного мифа и литературной маски загадочной красавицы-католички Черубины де Габриак. Запретная любовь к богу формирует образ антиномичной женственности в ранней лирике поэтессы: святая-грешница, монахиня-ведьма. При этом мистический опыт Богообщения становится важным звеном в построении собственной авторской идентичности и субъектности: право на творчество подкрепляется осознанием богоизбранности. В поздней лирике, свободной от элементов мистификации, Дмитриева снова обращается к известным эпизодам из жизни испанской подвижницы. Она искала в жизненном пути предшественницы основания для собственных духовных поисков. Богосупружество святой Терезы (акт пронзения тела огненным копьем) трактуется поэтессой как мучительная инициация, позволяющая освободить душу от власти плоти.

Ключевые слова: Е. Дмитриева (Черубина де Габриак); женская лирика; монахиня; святая Тереза Авильская; модернизм; католический мистицизм.

E. V. Kuznetsova (Moscow)

**The Image of Saint Teresa of Avila in the Female Lyrics
of the Silver Age. Article 1****

Abstract. This article deals with the ways and means of coming to understand the image of the 16th century Spanish nun, Saint Teresa of Avila, and how to perceive her personality in the lyrics of Russian Romanticism (I. Kozlov, V. Benediktov), as well as individual authors' interpretations of this image in the female lyrics of the Modernist era. In the first part of the article, we will analyze the refraction of the facts of the biography and visions of St. Teresa in E. Dmitrieva's (Cherubina de Gabriak's) early

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

** The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project number 19-78-10100).

and late lyrics. The Russian poetess actively relied on both the original works (autobiography "My Life") of the Spanish nun, and her mythologized cultural and historical image to create her own vivid personal myth and literary mask of the mysterious Catholic beauty Cherubina de Gabriak. The forbidden love of God forms the image of antinomian femininity in the poetess' early lyrics: the saint is a sinner, the nun is a witch. At the same time, the mystical experience of the Communion with God becomes an important link in building the author's identity and subjectivity of one's own: the right to creativity is reinforced by the awareness of being chosen by God. In the later lyrics, free from the elements of mystification, Dmitrieva again refers to the famous episodes from the life of the Spanish ascetic. In her predecessor's life, she sought the basis for her own spiritual search. Saint Teresa being "married" to God, (the act of piercing the body with a flaming spear) is interpreted by the poetess as a painful initiation that allows the soul to be freed from the power of the flesh.

Key words: E. Dmitrieva (Cherubina de Gabriak); female lyrics; nun; Saint Teresa of Avila; modernism; Catholic mysticism.

Святая Тереза (1515–1582) – испанская монахиня-кармелитка, автор мистических сочинений и католическая святая. Тереза Авильская (Тереза Иисусова, Тереса де Хесус) стала реформатором кармелитского ордена, создателем орденовой ветви «босоногих кармелиток», проповедовавших аскетизм, бедность и возрождавших идеалы монашества, заложенные святыми Бенедиктом и Франциском Ассизским. Она считается одним из лучших литераторов испанского Золотого века, первой испанской писательницей и женщиной-богословом (основные сочинения: «Книга жизни», «Путь к совершенству», «Размышления на Песнь Песней», «Книга Оснований» и «Внутренний замок»). Перу Терезы принадлежат также около сорока стихотворений.

Рожденная в старинной и богатой дворянской семье, Тереза с детства отличалась особой набожностью. В возрасте двадцати лет Тереза бежала из дома и поступила в кармелитский монастырь Благовещения в родном городе Авилы. Первые двадцать лет, проведенные в монастыре, показали Терезе, что монастырская жизнь ее сестер не отличается строгостью и далека от идеала монашества, и она решила основать монастырь по своему уставу.

В 1555–1562 гг. Тереза испытала мистический опыт Богообщения, в течение этих семи лет она ушла полностью во внутреннюю жизнь и постоянно видела справа от себя Иисуса Христа, беседующего с ней. Этот опыт она описала позднее в виде восхождения по семи ступеням экстаза, которое завершилось тем, что она стала земной супругой Бога, в духовном видении Иисус Христос назвал ее своей женой: «С этого дня ты будешь супругой Моей... Я отныне не только Творец твой, Бог, но и Супруг» [Мережковский 1997, 51]. Точнее, акт «небесного брака» является шестой ступенью экстаза. Вот как описала сама Тереза этот эпизод:

Справа от себя увидела я маленького Ангела... и узнала по пламеневшему лицу его Херувима... Длинное, золотое копьё с железным наконечником и небольшим на нем пламенем, un dardo de oro largo, y al fin del hierro... un roso de fuego, было в руке его, и он вонзал его иногда в сердце мое и во внутренности, а когда вынимал из них, то мне казалось, что с копьём он вырывает и внутренности мои. Боль от этой раны была так сильна, что я стонала, но и наслаждение было так сильно, что я не могла желать, чтобы кончилась боль. <...>. Чем глубже входило копьё во внутренности мои, тем больше росла эта мука, тем была она слаще [Мережковский 1997, 55].

По мнению Д.С. Мережковского, святая Тереза и святой Иоанн Креста «лично пережили брачное соединение человека с Богом», которое представляет собой как духовное, так и плотское единство: «В Богосупружестве совершается такое внутреннее соединение Существа Божьего с человеческим, что каждое из них как бы становится Богом, хотя ни то, ни другое не изменяет природы своей» [Мережковский 1997, 59]. Именно после восхождения по семи ступеням Экстаза, ознаменовавшего акт Богосупружества, Тереза стала на путь активного церковного служения.

Вторая половина ее жизни была посвящена созданию новых кармелитских монастырей и написанию книг. Монастырь Святого Иосифа стал первым реформированным монастырем в ее родном городе Авилы. К моменту смерти Терезы в Испании было уже шестнадцать маленьких общин, ставших ядром новой ветви кармелитского монашества. Вскоре появились и мужские монастыри подобного типа, создание которых стало итогом деятельности святого Иоанна Креста, друга и соратника Терезы Авильской. Подвижница умерла в 1582 г. во время очередного путешествия, в монастыре города Альба-де-Тормес, где и была похоронена.

Самой знаменитой книгой Терезы стала ее автобиография «Книга жизни» («Libro de la vida», 1562–1565), написанная по настоянию ее духовного отца в жанре исповеди. Автобиография монахини была конфискована и рассматривалась Инквизицией на предмет наличия еретического содержания. Запрет на ее публикацию был снят только в 1586 г., через четыре года после смерти Терезы Авильской. В 1622 г. Тереза Иисусова была канонизирована, а в 1970 г. – возведена в достоинство Учителя Церкви (она стала первой женщиной, удостоенной этого титула).

Святая Тереза и святой Иоанн Креста являются представителями испанского религиозного мистицизма XVI в. По мнению Н.С. Жиртуевой, в католической мистике можно выделить две мистические традиции: созерцательно-гностическую и эмоционально-любовную, различающиеся целями и методами мистической практики: «Эмоционально-любовная католическая мистика рассматривает “соединение” с Абсолютом как “акт взаимной любви” Бога и человека. Основы учения о мистической любви были заложены св. Бернаром Клервосским (XII в.). Но наиболее полно идеал эмоциональной мистической любви воплотился в учении святого Франциска Ассизского (XIII в.) и его последователей. <...> Особое ме-

сто в католической мистике любви занимает также святая Тереза Авильская. В католической мистике мы наблюдаем перенесение любовных взаимоотношений *жениха и невесты, мужа и жены* на отношения к Абсолюту. Для мистического опыта св. Терезы характерна наивысшая степень эмоционально-любовной экзальтации, наполненной самым откровенным эротизмом (курсив мой – Е.К.)» [Жиртуева 2017, 46]. Например, в одном из откровений святой Терезы можно прочесть: «Когда богатейший Супруг желает обогатить ее и ласкает ее еще больше, Он так увлекает ее в Себя Самого, что подобно человеку, который лишается чувств от чрезмерного удовольствия и радости, она ощущает себя как бы несомой на этих божественных руках, прилепившейся к этому священному боку и к этим Божественным сосцам» [Бекорюков 2001, 50]. Мережковский увидел в этой чувственности и влюбленности в Бога путь к духовному преобразению человека, новую «святость пола», «возможность любви в новом, органическом соединении духа и плоти», которая сможет ввести человечество в новую церковь «Плоти Святой и Духа Святого» [Мережковский 1997, 57].

Любовным жаром наполнены и стихотворные произведения католической подвижницы. Один анонимный сонет, повествующий о страстной любви к Христу и приписываемый испанской монахини, перевел в 1828 г. под названием «Сонет Святой Терезы» И. Козлов:

Любовью дух кипит к тебе, спаситель мой,
Не радостных небес желаньем увлеченный,
Не ада мрачного огнями уstraшенный
И не за бездны благ, мне данные тобой!

В тебе люблю тебя; с любовью святой
Гляжу, как на кресте сын божий, утомленный,
Висит измученный, висит окровавленный,
Как тяжело умирал пред буйною толпой!

И жар таинственный мне в сердце проникает;
Без рая светлого пленил бы ты меня;
Ты б страхом был моим без вечного огня!

Подобную любовь какая цель рождает?
Душа в любви к тебе надежд святых полна;
Но так же и без них любила бы она! [Козлов 1960, 145]

По предположению М.П. Алексеева, с оригиналом этого сонета Козлова мог познакомиться испанский посланник в Петербурге Мигель Паэс де ла Кадена [Алексеев 1985, 150–151]. В.Е. Багно свидетельствует, что русский поэт смог перевести испанский текст достаточно точно, передав ощущение «молитвенной завороченности, создаваемой аллитерациями и

повторами» [Багно 2005, 154]. Перу святой Терезы скорее всего этот прекрасный сонет не принадлежит, так как «с художественной точки зрения явно превосходит те стихотворения, которые бесспорно написаны ею» [Багно 2005, 154]. Но для его русской рецепции и влияния на популярность Терезы де Хесус в России это не имело значения. Публикация сонета послужила толчком к проникновению в русскую поэзию образа святой Терезы и испанской средневековой мистики в целом, хотя знакомство с ее сочинениями в России состоялось еще в самом начале XIX в.: жизнеописание Терезы русские читатели могли узнать по французским переводам. В 1812 г. император Александр I составил для великой княгини Екатерины Павловны записку под названием «О мистической литературе», в которой на первом месте стояло имя святой Терезы [Багно 2005, 154].

А.В. Пятаева утверждает, что в «Сонете святой Терезы» Козловым «ярко передано устремление любящей души лирической героини к Господу, и это состояние не лишено экзальтации и восторга, что свойственно католицизму. <...> Дух героини “кипит любовью”, лишенной какой-либо корысти, пусть даже “праведной” (“...не за бездны благ, мне данные Тобой”). Таким образом, любовь духовная противопоставляется здесь любви естественной (плотской), основанной на пристрастии или корысти (“любви для себя”))» [Пятаева 2007, 38]. Подобное выражение духовных переживаний не свойственно православной традиции. Лирическая героиня Козлова, по мнению А.В. Пятаевой «находится на грани перехода в состояние “прелести”, при котором происходит подмена любви Божественной любовью естественной» [Пятаева 2007, 39]. С точки зрения исследовательницы, Козлов обращается к переводу этого произведения так как для него важна «любовь-дружба Бога к людям», а также обратная мысль: «проявление дружеской сочувственной любви к страдающему Богу, возможность ощутить себя Его другом» [Пятаева 2007, 39].

Соглашаясь с выводами А.В. Пятаевой, отметим, что Козлова мог привлекать и свойственный эпохе романтизма пафос всепоглощающей, с оттенком преступности, любви, выраженный в этом произведении. Позднее, в 1856–1858 гг. этот же сонет чуть более архаичным языком переводит В.Г. Бенедиктов, усиливая в своей интерпретации с помощью употребления большего количества глаголов порывистость героини и ее готовность к действию, к борьбе за свою любовь [Русский сонет 1983, 130]. Оба поэта были представителями романтического направления в русской литературе первой половины XIX в. и не смогли пройти мимо столь колоритного признания в любви, находящейся на грани дозволенного, на границе святости и греха.

Интерес к личности Терезы из Авилы и к ее литературному наследию возобновляется в начале века XX в. кругу поэтов-символистов и представителей русского религиозно-философского возрождения. Образ монахини, влюбленной в Христа и весьма откровенно описавшей свои встречи с ним, заинтересовал К. Бальмонта (стихотворение «Скажите вы, которые горели...»), Эллиса (Л.Л. Кобылинского), написавшего стихотворение

«О кресте святой Терезы» и др., М. Кузмина («Терцины»), Н. Бердяева, Л. Шестова, Д. Мережковского, М. Волошина, Вяч. Иванова и некоторых других писателей и мыслителей, упоминавших имя испанской святой в своих размышлявших о проблеме духа и плоти, земной и небесной любви. По мнению М. Ланды, «Религиозно-философские искания конца XIX – начала XX веков, а позже антропософия Р. Штейнера, превратили христианский мистицизм как историческое и философское явление в объект увлечения в символистских кругах русской интеллигенции» [Ланда 1998, 21]. Например, Андрей Белый указывает в своих воспоминаниях, что Наташа Тургенева читала Святую Терезу, что может говорить о популярности ее сочинений в эпоху модернизма [Белый 1990, 53].

Откровения Терезы Авильской, написанные по настоянию ее духовника, еще в XVI столетии привлекали к ее персоне пристальное внимание инквизиции, которая колебалась: признать ли ее святой или одержимой дьяволом. Особенный резонанс в России вызвали описания видений Терезы про «ласки» и «лобзания» Бога, а также про Ангела (Херувима), который несколько раз пронзил ее тело огненным копьем, вызвав при этом мучительное наслаждение, сильнейшую боль и столь же сильную любовь к Богу: «“Чувственный” характер мистического опыта Терезы де Хесус станет одним из камертонов восприятия испанской мистики русскими писателями и мыслителями начала XX в.» [Багно 2005, 155–156]. При этом православная мистика чувственности как раз лишена, отрицает ее, считает греховной «прелестью». Об этом писал, в частности, Н. Бердяев в статье «Утонченная Фиваида» (1907): «Католическая мистика и католический культ – чувственны, чувственны прежде всего, в них есть сладость и истома, что-то влекущее и обезволивающее. <...> Сравните св. Серафима Саровского, величайшее явление мистической святости в православии, с св. Терезой, мистической святостью католичества. Православная мистика более мужественная и волевая, католическая мистика более женственная и чувственная» [Бердяев 1911, 267, 272]. Налет эротизма в откровениях испанской монахини давал «возможность в соответствии с проблематикой, интересами и терминологией fin de siècle рассуждать об “умертвляемом, но неумертвимом поле”, “зове пола”, “половом безумии”, “истерической эратомании”» [Багно 2005, 157].

Образ экзальтированной монахини, возлюбленным которой стал сам Христос (и она считала эту любовь взаимной), оказался востребован и в женской лирике Серебряного века. К нему обращаются Черубина де Габриак (Е. Дмитриева), А. Герцык, М. Цветаева и З. Гиппиус. Отметим, что для женщин-поэтесс святая Тереза была воплощением духа Средневековья с его мистической экзальтацией и устремлением за грань земного бытия. XVI в. в Европе занимает промежуточное положение между эпохой Средних веков и Новым временем. Духовную и литературную жизнь Испании XVI в. можно отнести к периоду позднего Средневековья, так как веяния Возрождения и Нового времени возникли здесь позднее, чем, например, в Италии. К позднему Средневековью относится XVI в. и в концепции

«длинного Средневековья», разработанной Ж. Ле Гоффом [Ле Гофф 2001, 37]. Мирозрению самой Терезы, а также художественной форме и содержанию ее произведений, испытавших сильное влияние учения святого Франциска Ассизского, свойственны черты средневековой картины мира и поэтики, в центре которой стоят Бог, а не человек, дух, а не плоть, жизнь загробная, а не земная.

Одной из первых русских поэтесс эпохи модернизма к фигуре святой из Авилы обращается Е. Дмитриева (Черубина де Габриак), хорошо знавшая испанский язык и читавшая сочинения Терезы в подлиннике. Этот интерес, видимо, был изначально обусловлен личными обстоятельствами: тяжелая болезнь практически не оставляла молодой девушке шансов на счастливую женскую судьбу и заставляла задумываться о пути религиозного служения. В своей «Автобиографии» Дмитриева пишет: «Я – младшая, очень болезненная, с 7 до 16 лет почти все время лежала – туберкулез костей, и легких. Все до сих пор, до сих пор хромаю, потому что болит нога. <...> Я никогда не любила и не буду любить Брюсова, но прошла через Бальмонта и также через Уайльда и Гюисманса, и мне близок путь Дюртала. В детстве, лет 14–15, я мечтала стать святой и радовалась тому, что я больна темными, неведомыми недугами и близка к смерти (курсив мой – Е.К.)» [Черубина де Габриак 1998, 267, 268].

М. Ланда приводит следующий факт: «30 сентября 1908 года Дмитриева писала Волошину, что читает “Испанскую книгу об одной мистичке”, – может быть, это была книга о св. Терезе Авильской» [Ланда 1998, 21]. Интерес к испанской мистике возникает у нее, возможно, также под влиянием испанской тематики в лирике К. Бальмонта, что было отмечено В.В. Палычевой [Палычева 2008, 11]. В процитированном отрывке Дмитриева пишет о том, что «прошла через Бальмонта» [Черубина де Габриак 1998, 268]. В чрезвычайно популярный сборник Бальмонта «Будем как солнце» (1903) вошло четыре испанских стихотворения: «Испанский цветок», «Sin miedo», «Paseo de las deliciosas в Севилье», «Замарашка», где есть упоминание о Толедо. Название стихотворения «Sin miedo» («Без страха») становится девизом в гербе Черубины де Габриак, ставшей альтер-эго поэтессы в 1909–1910 гг., на что указал читателям М. Волошин: «Сейчас мы стоим над колыбелью нового поэта. Это подкидыш в русской поэзии. <...> Младенец запеленут в белье из тонкого батиста с вышитыми гладью гербами, на которых толеданский девиз “Sin miedo”» [Волошин 1998, 289].

В 1909 г. Дмитриева делает с авильского диалекта испанского языка перевод стихотворения испанской монахини «Октава», который под псевдонимом «Е. Ли» был опубликован в журнале «Вестник теософии» под названием «Октава Св. Терезы» и стал первым напечатанным произведением начинающей поэтессы:

Счастливо сердце, любовью горящее,
В Бога вложившее все помышления;
Видит оно, позабыв преходящее,

В Нем свою силу, свои наслаждения.

Гаснет в нем жизни желанье томящее,
В Боге одном завершались стремления.
Сердце проходит без страха и горя
Даже чрез волны тревожного моря [Ли 1909, 67].
(Выделение по тексту здесь и далее мое – Е.К.)

Содержание данного произведения особо не отличается от процитированного выше сонета, приписываемого Терезе из Авилы. Это снова гимн всепоглощающей любви к Христу, которая становится смыслом и содержанием всей жизни лирической героини, средоточием всех ее помыслов и желаний, источником высшего духовного наслаждения. В.В. Палычева верно отметила, что в дальнейшем Дмитриева тонко вплетает черты внешнего облика и биографии испанской святой в свой собственный личностный миф и в выдуманный образ поэтессы-католички Черубины де Габриак, созданный ей совместно с поэтом М. Волошиным: «... в “Автобиографии” Дмитриева упоминает состояния, сближающие ее с Терезой: она в детстве мечтала стать святой, позже представляла себя схимницей, келья которой закрыта для всех; есть биографические сближения: Тереза родилась 28 марта 1515 года, Дмитриева – 31 марта 1887. Испанские корни Черубины отсылают к родословной испанской святой: Черубина, как и Тереза, происходила из знатной испанской семьи, воспитывалась в монастыре в Толедо. В письмах Маковскому Черубина неоднократно сообщала о своем решении уйти в монастырь и выйти замуж за одного еврея, то есть стать Христовой невестой. В рамках этой линии возникает еще одно объяснение имени-маски: “черубим” – испанское произношение слова “херувим” (напомним, Дмитриева переводила сочинения святой Терезы, это испанское звучание слова было ей известно)» [Палычева 2008, 10]. М. Ланда также свидетельствует, что, создавая миф о Черубине, Дмитриева и Волошин обращаются к жизнеописанию испанской подвижницы, а на выбор имени повлиял образ херувима из самого знаменитого ее видения: «Этот выбор не случаен. Жизнь Терезы Авильской (1515–1582) – яркий пример независимого духовного и литературного творчества, которое одновременно было и творчеством собственной судьбы. Ее религиозные откровения будоражили церковное общественное мнение, и инквизиция долгие годы разбирала вопрос, святая она или еретичка» [Ланда 1998, 23]. Исследователь находит еще больше перекличек между известными фактами о характере, привычках и вкусах святой Терезы и образом Черубины: страсть к рыцарской любви и походам крестоносцев (Тереза в юности зачитывалась рыцарскими романами и сопереживала борьбе с маврами, а в лирике Черубины тема рыцарства звучит в таких стихотворениях, как «Наш герб», «Св. Игнатию», «Поля победы», «Красный плащ»), обе пишут запретные стихи и читают запретные книги, обе красавицы и чувствуют себя божественными избранницами, обе хотят уйти в монастырь против воли родителей и обладают слабым здоровьем (Тереза болела в молодости так

сильно, что чуть не умерла, а Черубину преследуют припадки и «она чуть не умирает от воспаления легких» [Ланда 1998, 23–24]).

Чтобы читатели не упустили этот важный прообраз новой загадочной поэтессы, Волошин прямо и неоднократно указывает на него в «Гороскопе Черубины де Габриак»: «...этот акцент иступленного католицизма в гимне св. Игнатию Лойоле. Этот “цветок небесных серафимов” – “Flores de Serafinos” Св. Терезы <...>. Не будем же удивляться тому, что Черубина де Габриак, по примеру Св. Терезы, говорит о Христе, как женщина о мужчине» [Волошин 1998, 292]. Стихотворение Дмитриевой «Св. Игнатию» действительно содержит неточную цитату из жизнеописания святой Терезы «Flores de Serafinos» в переводе на русский язык: «Цветок небесных серафимов»:

Твои глаза – святой Грааль,
В себя принявший скорби мира,
И облекла твою печаль
Марии белая порфира. <...>

И ты – хранишь ее один,
Безумный вождь священных ратей,
**Заступник грез, святой Игнатий,
Пречистой Девы паладин!**

Ты для меня, средь дольных дымов,
Любимый, младший брат Христа,
Цветок небесных серафимов
И Богоматери мечта [Черубина де Габриак 1998, 72–73].

В романе-автобиографии «Св. Тереза Иисуса» Д. Мережковский приводит перевод песенки, которую пела одна молодая сестра-монахиня, сорагница матери Терезы:

<...> Дай мне увидеть Тебя,
Иисус мой сладчайший,
Дай мне увидеть Тебя
И умереть!
**Цвет Серафимов,
Иисус Назорей,**
Дай мне увидеть Тебя
И умереть! [Мережковский 1997, 86–87]

Таким образом, в первоисточнике сравнение «Цветок небесных Серафимов» относится к Иисусу Христу, а в лирике Дмитриевой – к святому Игнатию. Отметим, что в этом стихотворении намечается еще одна коллизия преступной любви: святой Игнатий, рыцарь-крестоносец, влюблен

в Деву Марию, и возможно, небезответно. Намек на любовь к нему Богоматери содержится в последней строке: «И Богоматери мечта». Таким образом, в этой паре реализуется тот же пафос запретной любви, что и в паре Тереза – Христос, только сакральным является уже женское начало, а земным – мужское.

В произведениях Дмитриевой имя святой Терезы на встречается, но многие ее стихотворения содержат образно-тематические и лексические переключки с видениями католической святой, запечатленными в ее «Автобиографии». Например, мотив богоизбранности и особого отношения Христа к Черубине сквозит в строках стихотворения «Наш герб»:

<...> Есть необманный путь к тому,
Кто спит в стенах Иерусалима,
Кто верен роду моему,
Кем я звана, кем я любима... [Черубина де Габриак 1998, 70].

Если святая Тереза некоторое время колеблется и сомневается в природе своих видений (божественная она или дьявольская), но потом все же убеждается в своей безгрешности, то Дмитриева подчеркивает греховность любви Черубины к Богу. В лирической пьесе «Мечтою близка я гордыни...», содержащей эпиграф из сочинений святого Игнатия Лойолы, она говорит:

Мечтою близка я гордыни,
Во мне есть соблазны греха,
Не ведаю чистой святости...
Плоть Христова, освяти меня! <...>

И дерзкое будет раздумье
Для павших безгласная дверь:
Что, если за нею **безумье?**..
Страсть Христова, укрепи меня!.. [Черубина де Габриак 1998, 73].

В стихотворении «Распятые» появляются мотивы колдовства. Сторающая от безответной, скрываемой ото всех, сладострастной любви к Христу героиня хочет оживить его скульптурный образ, установленный в храме. Таким образом, влюбленная монахиня (Тереза Авильская) превращается в лирике Дмитриевой в ведьму, показывая сколь тонка грань между служением Богу и служением Дьяволу:

Пусть монахи бормочут проклятия,
Пусть костер соблазненных ждет, –
Я пред Пасхой, весной, в новолуние,
У знакомой купила колдуньи
Горький камень любви – астарот.

И сегодня сойдешь ты с распятия
В час, горящий земными закатами [Черубина де Габриак 1998, 87].

Безумной, болезненно-надрывной любовью к Христу пронизано также стихотворение «Умершей в 1781». Безымянная героиня этой лирической пьесы умирает от невыносимой любви к Богу, но в момент смерти испытывает настоящий «пожар», «угар любви», что делает ее кончину романтически прекрасной, несмотря на то что эта кощунственная любовь вызывает гнев Бога. Экстаз любви умершей предшественницы, ее грех и безумие словно по наследству передается и лирической героине Дмитриевой:

Во мне живет мечта чужая,
Умершей девушки мечта.
И лик Распятого с креста
Глядит, безумьем угрожая,
И гневны темные уста. <...>
И голос мой поет, как пламя,
Тая ее любви угар,
В моих глазах – ее пожар,
И жду принять безумья знамя –
Ее греха последний дар [Черубина де Габриак, 87].

Стихотворение Дмитриевой «Твои руки» – лирическая иллюстрация к отрывку из книги святой Терезы «Моя жизнь», где она описывает свое любовное отношение к рукам Христа и восхищается их божественной красотой. Можно сказать, что из всех стихотворений, созданных под именем Черубины де Габриак, это произведение наиболее открыто проявляет свои взаимосвязи с литературным наследием Терезы Авильской:

Эти руки со мной неотступно
Средь ночной тишины моих грез,
Как отраднo, как **сладко-преступно**
Обвивать их гирляндами роз.

Я целую божественных линий
На ладонях священный узор...
(Запеваает далеких Эриний
В глубине угрожающий хор.)

Как люблю эти тонкие кисти
И ногтей удлинённых эмаль.
О, загар этих рук золотистей,
Чем Ливанских полудней печаль.

Эти руки, как гибкие грозди,
Все сияют в камнях дорогах.
Но оставили острые гвозди
Чуть заметные знаки на них [Черубина де Габриак 1998, 74].

Христос, сошедший с распятия и предстающий в образе земного возлюбленного, его прекрасные загорелые руки с длинными эмалевыми ногтями, которые можно целовать и увивать цветами, – все это объективизирует Бога, представляет его в качестве эстетического объекта. На греховность этой любви указывает образ Эриний, древнегреческих богинь возмездия, хор которых грозит лирической героине. Отметим, что мотив кары за преступную любовь отсутствует в подлиннике. Тереза Авильская описывает свое любовное отношение к рукам Христа без тени сомнения в невинности своего восхищения: «Однажды, когда я молилась, угодно Ему было показать мне руки свои... Их красота была такова, что я не могу ее выразить никакими словами... А немного дней спустя я увидела и божественное Лицо Его» [Мережковский 1997, 51]. Обращаясь к примеру испанской писательницы, Дмитриева создает язык для описания возвышенной мужской красоты, который был слабо разработан в русской поэзии, в отличие от языка описания женской привлекательности. Поэтесса опирается на писательский опыт святой Терезы и в целом на традицию католического мистицизма, объективизировавшего Бога: «Католическая мистика полна томлениями по божественному, оставляет божественное вне человека как предмет подражания и страстного влечения. Отсюда – подражание страстям Господним, стигматы и проч. Этот тип мистического опыта дан уже у бл. Августина, который разговаривает с Богом, как страстный любовник, и для которого *божественное – объект, а не основа* (курсив мой – Е.К.)» [Бердяев 1911, 279]. Но если испанская монахиня затрудняется подобрать слова для описания красоты Иисуса Христа, то Дмитриева словно восполняет этот пробел и нанизывает сравнения в стиле восточного красноречия. Одновременно с этим она укрепляет собственную активную субъектную позицию, которая не была присуща в начале XX в. женщине как автору априори. Из объекта описания, подчиненного мужскому взгляду, женщина сама превращается в описывающего субъекта.

К. Эконен свидетельствует, что культуре русского модернизма был свойственен взгляд на женщину как на объект поклонения, прекрасный, возвышенный образ, идеал, вдохновляющий художника, но при этом лишенный права на собственный голос. Фемининность как отвлеченная категория была при этом чрезвычайно востребована литературой и философией русского Серебряного века. Через нее осмыслялось подсознание, глубины души творческого субъекта, женщина могла выступать также в роли музы или в качестве зеркала, смотрясь в которое мужчина-творец постигал собственное «я» [Эконен 2011, 61–104]. Но все эти важнейшие функции предписывали женскому началу (и его реальным носительницам) пассивность (К. Эконен пишет, что женщине «отказывают в творческих

способностях и праве на субъектность» [Эконен 2011, 181]) и породили глубокое противоречие: *отказ от пассивности означал утрату женственности, а сохранение женственности означало отказ от способности действовать и творить.*

Дмитриева ищет выход из создавшегося противоречия: активно эксплуатируя красоту и женскую привлекательность своего альтер-эго Черубины де Габриак, она подчеркивает легитимность и значимость ее творческих усилий особым мистическим опытом и кармической связью с испанской монахиней-писательницей. Активность в демонстрации собственного поэтического «я» отмечает у русской поэтессы и Б. Шерр, указывая на такие свойства лирической героини Дмитриевой, как духовные искания, устремление одновременно и к будущему, и к прошлому, соединение эфирного с физическим, возвышенного с эротическим [Scherr 1999, 484].

Итак, Дмитриева добавила средневекового мистицизма и страстности к образу-мистификации Черубины де Габриак, красавицы, поэтессы и католички, пишущей чувственные любовные стихотворения, обращенные к Христу. При этом она сделала акцент не на святости этого влечения, а на его порочности, предосудительности. Тем самым испанская святая приобрела черты женщины-вамп, колдуньи, соблазнительницы и искусительницы, характерные для образа женщины эпохи «конца века», характерные для амбивалентной феминности эпохи «конца века» [см.: Пахарева 2011, 227–237]. Ход был верный, маска получилась настолько колоритной, что таинственная поэтесса захватила воображение всех представителей литературной жизни Петербурга конца 1909 г.

Может показаться, что обращение Дмитриевой к биографии святой Терезы было игровым, масочным, тонко рассчитанным приемом. Но это не так. Не только конструирование женского авторства, но и осмысление собственной феминности проходило посредством обращения к архетипу монахини вообще и к личности святой Терезы в частности.

Но в ее стихотворениях 1921–1925 гг. снова возникают те же образы (крест, распятый Христос, Херувим с мечом), мотивы богоизбранности и сюжет встречи, свидания с Христом. Вряд ли можно ставить знак равенства между переживаниями Черубины и чувствами самой Дмитриевой, но образ святой Терезы значил для нее более, нежели экзотический антураж для мистификации. Он стал частью внутреннего мира поэтессы, которая ощущала токую связь своей души с личностью испанской монахини (неоднократно в ее стихотворениях следуют намеки на прошлые жизни, на реинкарнацию и перерождение). Возможно, каждую свою земную любовь поэтесса воспринимала как подмену неосуществимой, невозможной, но самой настоящей и сильной любви – любви к Богу, которой пылала и святая Тереза. Земные возлюбленные – лишь тени подлинного, небесного Жениха, которому она остается верна в глубине души.

Поздние стихотворения («Опять безжалостно и грозно...» (1921), «И Бога нет со мной, он отошел распятый...» (1922), «Мечом двусторонним пронзает Господь...» (1922), «Ты придешь, мой желанный Жених» (1922),

«Вошла любовь – вечерний Херувим» (1923), «Где Херувим, свое мне давший имя...» (1925)) варьируют уже прозвучавшие в стихотворениях, изданных под именем Черубины де Габриак, мотивы преступной любви, адресатом которой является Христос (или Херувим как его ипостась), греха, соблазна, зова плоти, мучительных наслаждений, переживаемых в воображении, душевной раздвоенности между Адом и Раем, Богом и Дьяволом. Следует отметить, что в некоторых текстах усиливаются эротические интенции и в несколько измененном виде разворачивается эпизод «Пронзения копьем» из жизнеописания святой Терезы, только копье заменяется на меч:

Мечом двусторонним
пронзает Господь,
и все воспаленней
изнемогает плоть...

Она, как мертвец простерта
под **огненным мечом**...
И грубый пальцев знак не стерты
клеймит плечо...

**На алчущих губах неутоленной дрожью
еще горит порыв...**

Но, **стоны заглуша**,
ее бойся и смирься: к небесному подножью,
во тьме себя раскрыв,
омытая поднимется душа [Черубина де Габриак 1998, 154].

В данном стихотворении налицо иная трактовка акта небесного брака: это не преступная страсть, а ритуал очищения, освобождения от земных грехов, позволяющий подняться к Богу и достичь Рая. При этом описание подобной инициации дано намного более физиологично, нежели в автобиографии Терезы Авильской: воспаленная плоть, алчущие губы, неутоленная дрожь, стоны... В поздних стихотворениях Дмитриевой греховность лирической героини воспринимается иначе. Она демонстрируется не как привлекательная черта загадочной грешницы, а как проклятие плоти, как то, что душевно мучает, не дает вырасти над собой и поэтому должно быть преодолено, изжито через болезненный опыт «пронзения огненным мечом». Но именно через телесную оболочку может осуществиться преобразование души, поэтому лексема «плоть» возникает в первом четверостишии стихотворения, а «душа» – в последнем.

В сонете «Вошла Любовь – вечерний Херувим...» сюжет посвящения, своеобразной инициации героини изложен в более завуалированной форме:

Вошла Любовь – вечерний Херувим,

От света крыл весь пламенем объятый,
И вспыхнули янтарные закаты
Молниеносным заревом за Ним...

**Я здесь с тобой... Я увидела латы,
Небесный путь в святой Ерусалим.**

Ах, кто не шел, надеждою томим,
Шел за рукой ведущей и крылатой!

Единственным и тягостным путем,
Изведав боль, быть может, слишком рано,
Мы в слепоте беспомощно бредем.

У нас в сердцах – зияющая рана,
Как жалкий дар правдивого обмана...
Идем... куда? Ужели не вдвоем? [Черубина де Габриак 1998, 167].

Объятый пламенем Херувим является героине, чтобы увести ее в Рай, Небесный Иерусалим. Путь этот назван «тягостным», но единственно возможным, он осуществляется через боль и оставляет в сердце «зияющую рану». Подробности нанесения этой раны опущены, поэтому текст лишен эротического звучания. Однако все стихотворение (даже его форма – сонет) представляет собой череду аллюзий на произведения святой Терезы, и его сюжет становится до конца понятным только при сопоставлении с подтекстом. «Херувим», «пламя», «рана», «боль» – детали, которые позволяют обнаружить переключки с центральным эпизодом из биографии испанской подвижницы, описывающим ее Богосупружество. Строку «Ах, кто не шел, надеждою томим» можно также рассматривать как указание на предшественницу лирической героини, уже прошедшую этой дорогой ранее. Скрытой аллюзией могут быть и слова «Я здесь с тобой...»: «Когда однажды ей казалось, что Христос покинул ее, она услышала голос Его, говоривший из глубины сердца ее: “Я – с тобой, но хочу, чтобы ты видела, каково тебе без Меня” (курсив мой – Е.К.)» [Мережковский 1997, 51]. Все стихотворение пронизано интонациями надежды и сомнения, радостным ожиданием и страхом, что желаемая цель не будет достигнута, а путь к Богу окажется ложным и одиноким.

Таким образом, в поздней лирике Дмитриевой обращение к образу святой Терезы несет ретроспективный характер и отчасти является автоцитацией. Но одновременно пласт испанского мистицизма в ее стихотворениях конца 1910–1920-х гг. представлен по-новому: отсылки более явные, эротический подтекст откровеннее, скрытый диалог с наследием святой Терезы становится открытым. При этом проявляется более глубокая и подлинная взаимосвязь между мистическим опытом испанской монахини XVI в. и ступенями духовного роста русской поэтессы XX в. Поздние стихотво-

рения Дмитриевой подтверждают тот факт, что религиозный характер ее ранней лирики не был поверхностным или игровым, это было отражением ее внутренних поисков, что не исключает, однако, налета стилизации.

По мнению Н.К. Бонецкой, «по отношению к Терезе Испанской. “Черубина” выступала в роли *народийного двойника*; по отношению к Лиле Дмитриевой она была своеобразным *психоаналитическим инструментом*», призванным довести до ее сознания скрытое кармическое прошлое (курсив мой – Е.К.) [Бонецкая 2020, 95]. Возможно усмотреть определенное снижение образа испанской подвижницы в стихах Черубины, происходящее автоматически за счет перенесения мистической любви к Христу в иной историко-культурный контекст, но сама поэтесса и читатели ее произведений вряд ли его ощущали. Хотя приходится констатировать, что попытка пройти путем святой Терезы не увенчалась успехом. Лирическая героиня Дмитриевой не обретает полной гармонии и просветления, мучительная неудовлетворенность собой, ощущение собственной неполноценности и греховности не покидает ее.

Поэтесса обращается к биографии и сочинениям Терезы Авильской и для создания собственного личностного мифа, и для конструирования авторской субъектности, проявляющейся в том, что лирическое альтер-эго поэтессы занимает активную позицию в проявлении любовного чувства, одним из объектов которого является Иисус Христос. Однако вопрос обретения единства с Богом остается открытым: скорее, это чаемый, но недостижимый идеал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев М.П. Русская культура и романский мир. Л.: Наука, 1985.
2. Багно В.Е. Кармелитская мистика (святая Тереса и Сан Хуан де ла Крус) в восприятии русского религиозного Ренессанса // Багно В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005. С. 153–162.
3. Бекорюков А. Франциск Ассизский и католическая святость. М.: Сретенский монастырь, 2001.
4. Белый А. Между двух революций. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 3. М.: Художественная литература, 1990.
5. Бердяев Н. Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюисманса) // Бердяев Н. Философия свободы. М., 1911. С. 255–280.
6. Бонецкая Н.К. Сестры Герцук как феномен Серебряного века. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020.
7. Волошин М. Лики творчества. Гороскоп Черубины де Габриак // Черубина де Габриак. Исповедь. М.: Аграф, 1998. С. 289–295.
8. Жиртуева Н.С. Католическая мистика в контексте компаративного анализа мистических традиций мира // Парадигмы истории и общественного развития. 2017. № 5. С. 45–55.
9. Козлов И.И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1960.
10. Ланда М. Миф и судьба // Черубина де Габриак. Исповедь. М.: Аграф, 1998. С. 5–46.
11. Ле Гофф Ж. В поддержку позднего средневековья // Ле Гофф Ж. Средневе-

- ковый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. С. 31–38.
12. Ли Е. Октава св. Тересы // Вестник теософии. 1909. № 3. С. 67.
13. Мережковский Д.С. Испанские мистики / ред., вст. ст., пред. Т. Пахмусс. Томск: Водолей, 1997.
14. Палачёва В.В. Родословная Черубины де Габриак // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2008. № 9. С. 3–20.
15. Пахарева Т.А. Образ “монахини-блудницы” в культурном контексте Серебряного века // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 9. Симферополь: Крымский Архив, 2011. С. 227–237.
16. Пятаева А.В. Жанр сонета в поэзии И.И. Козлова // Гуманитарные исследования. 2007. № 1 (21). С. 38–42.
17. Русский сонет. Сонеты русских поэтов XVIII–XIX вв. М.: Советская Россия, 1983.
18. Черубина де Габриак. Исповедь. М.: Аграф, 1998.
19. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011.
20. Scherr B.P. Cherubina de Gabriak (1887–1928) // Russian Women Writers. Vol. 1. New York and London: Garland Publishing, 1999. P. 481–490.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Palacheva V.V. Rodoslovnaya Cherubiny de Gabriak [The Genealogy of Cherubina de Gabriak]. *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyy dialog*, 2008, no. 9, pp. 3–20. (In Russian).
2. Pyatayeva A.V. Zhanr soneta v poezii I.I. Kozlova [The Genre of the Sonnet in I.I. Kozlov's Poetry]. *Gumanitarnyye issledovaniya*, 2007, no. 1 (21), pp. 38–42. (In Russian).
3. Zhirtuyeva N.S. Katolicheskaya mistika v kontekste komparativnogo analiza misticheskikh traditsiy mira [Catholic Mysticism in the Context of a Comparative Analysis of the Mystical Traditions of the World]. *Paradigmy istorii i obshchestvennogo razvitiya*, 2017, no. 5, pp. 45–55. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bagno V.E. Karmelitskaya mistika (svyataya Teresa i San Khuan de la Krus) v vos-priyatii russkogo religioznogo Rennessansa [The Carmelite Mysticism (Saint Teresa and San Juan de la Cruz) in the Perception of the Russian Religious Renaissance]. *Bagno V.E. Russkaya poeziya Serebryanogo veka i romanskiy mir* [The Russian Poetry of the Silver Age and the Romanesque World]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2005, pp. 153–162. (In Russian).
5. Berdyayev N. Utonchennaya Fivaida (Religioznaya drama Gyuismanisa) [The Refined Thebaid (Huysmans' Religious Drama)]. *Berdyayev N. Filosofiya svobody* [The Philosophy of Freedom]. Moscow, 1911, pp. 255–280. (In Russian).
6. Landa M. Mif i sud'ba [Myth and Fate]. *Cherubina de Gabriak. Isповед'* [Cherubina de Gabriak's Confession]. Moscow, Agraf Pibl., 1998, pp. 5–46. (In Russian).
7. Le Goff Zh. V podderzhku pozdnego srednevekov'ya [In Support of the Late Middle Ages]. *Le Goff Zh. Srednevekovyy mir voobrazhayemogo* [The Medieval World of the Imaginary]. Moscow, Progress, 2001, pp. 31–38. (In Russian).

8. Pakhareva T.A. Obraz “monakhini-bludnitsy” v kul'turnom kontekste Serebryanogo veka [The Image of the “Harlot Nun” in the Cultural Context of the Silver Age]. *Anna Akhmatova: epokha, sud'ba, tvorchestvo: Krymskiy Akhmatovskiy nauch-nyy sbornik* [Anna Akhmatova: Epoch, Fate, Creativity: Crimean Akhmatovsky Scientific Collection]. Issue 9. Simferopol', Krymskiy Arkhiv Publ., 2011, pp. 227–237. (In Russian).

9. Scherr B.P. Cherubina de Gabriak (1887–1928). *Russian Women Writers*. Vol. 1. New York and London, Garland Publ., 1999, pp. 481–490. (In English).

10. Voloshin M. Liki tvorchestva. Goroskop Cherubiny de Gabriak [The Faces of Creativity. Cherubina de Gabriak's Horoscope]. *Cherubina de Gabriak. Isповед'* [Cherubina de Gabriak's Confession]. Moscow, Agraf Publ., 1998, pp. 289–295. (In Russian).

(Monographs)

11. Alekseyev M.P. *Russkaya kul'tura i romanskiy mir* [Russian Culture and the Romanesque World]. Leningrad, Nauka Publ., 1985. (In Russian).

12. Bekoryukov A. *Frantsisk Assizskiy i katolicheskaya svyatost'* [Francis of Assisi and Catholic Holiness]. Moscow, Sretenskiy monastyr' Publ., 2001. (In Russian).

13. Bonetskaya N.K. *Sestry Gertsyuk kak fenomen Serebryanogo veka* [The Herzyk Sisters as a Phenomenon of the Silver Age]. Moscow; St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2020. (In Russian).

14. Ekonen K. *Tvorets, sub'yekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, Woman: the Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow, NLO Publ., 2011. (In Russian).

14. Merezhevskiy D.S. *Ispanskiye mistiki* [Spanish Mystics]. Tomsk, Vodoley Publ., 1997. (In Russian).

Кузнецова Екатерина Валентиновна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник. Область научных интересов: история русской литературы рубежа XIX–XX веков, культура Серебряного века, поэтика лирики, литературная пародия.

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Ekaterina V. Kuznetsova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Research Associate. Research interests: history of Russian literature at the turn of the 20th century, the culture of the Silver Age, poetics of lyrics, literary parody.

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00045

Б.А. Минц (Саратов), М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)

«СЕГОДНЯ НОЧЬЮ, НЕ СОЛГУ...»: МАНДЕЛЬШТАМ И ЧЕХОВ*

Аннотация. Проблема «чеховских» подтекстов в лирике Мандельштама, на первый взгляд, представляется трудноразрешимой. Это связано, прежде всего, с тем, что общие контуры мандельштамовской рецепции творчества Чехова слабо очерчены и порождают противоположные точки зрения, колеблясь от идеи непризнания поэтом опыта Чехова-драматурга до осторожных попыток выявить более полно картину немногочисленных и противоречивых высказываний Мандельштама о Чехове. При этом вопрос о разнообразных формах творческого усвоения чеховской традиции в лирике поэта – прямых, опосредованных, имеющих схожий генезис и типологию или свидетельствующих об избирательном и целенаправленном освоении – пока серьезно не поставлен. Между тем можно предположить, что наряду с ярко проявленными классическими подтекстами, например, «пушкинским» и «гоголевским», в лирике Мандельштама присутствуют и «чеховские» ноты. Авторы статьи предпринимают попытку на примере анализа одного из самых «странных» стихотворений Мандельштама «Сегодня ночью, не солгу...» (1925) продемонстрировать некоторые точки пересечения двух столь разных художников. В стихотворении выявлены сюжетные и образно-мотивные параллели с эпизодом на постоялом дворе в повести Чехова «Степь». Авторы выдвигают гипотезу, что переключки могут быть вызваны единым генезисом сюжетных и мотивно-образных элементов, восходящих к архетипической и фольклорно-мифологической топике дома у дороги и колдовской избы. Однако пристальное сравнение показывает, что существуют и переключки конкретных художественных элементов в их системной связи. При этом те линии полигенетического подтекста стихотворения, которые восходят к повести «Степь», помогают увидеть не слишком очевидные параллели двух текстов, выходящие за пределы эпизода на постоялом дворе в повести Чехова и за пределы изучаемого стихотворения Мандельштама. Сделана попытка увидеть черты сходства в самой художественной концепции русской жизни.

Ключевые слова: О. Мандельштам; А.П. Чехов; мотив; оборотничество; демонизация; константы национальной жизни.

* Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. Проекта АААА-А19-119011190182-8.

B.A. Mintz (Saratov), M.Ch. Larionova (Rostov-on-Don)

“*I Shall Not Lie Tonight...*”: Mandelstam and Chekhov**

Abstract. At a first glance, “Chekhov’s” implications in Mandelstam’s lyrics are difficult to trace. Firstly, this is due to the fact that the general outlines of Mandelstam’s reception of Chekhov’s works are vague and give rise to opposite viewpoints, ranging from the idea of unacceptance of Chekhov-dramatist’s practice by the poet to careful endeavors to get a much more thorough understanding of innumerable and contradicting comments made by Mandelstam about Chekhov. However, the issue of various forms of creative imbibing of Chekhov’s tradition in the poet’s lyrics – direct, indirect, of similar genesis and typology, or indicating selective and purposeful mastering – has not been seriously studied yet. At the same time, we may assume that together with distinctly pronounced classical implications and subtexts, for example, “Pushkin’s” and “Gogol’s”, there are “Chekhov’s” ones in the lyrics by Mandelstam as well. The authors of the paper, based on the analysis of one of “the strangest” poems by Mandelstam *I shall not lie tonight...* (1925), try to demonstrate some common features in the styles of the two so much different literary artists. In the poem, the plot and image-motif parallels with the episode of the inn in Chekhov’s novella *The Steppe* are determined. The authors of the paper suggest a hypothesis that interweaving may be caused by the common genesis of the plot and motif-image elements, rooted in the archetype and folklore-mythological topic of a house by a road and of a witch’s hut. However, thorough comparison indicates that there is interweaving of specific artistic elements in their system relations. What is more, the lines of the polygenetic subtext of the poem, rooted in the novella *The Steppe*, help trace not too much obvious parallels in the two texts, which go beyond the episode of the inn in Chekhov’s novella and beyond the studied poem created by Mandelstam. The endeavor is made to trace the similar features in the very artistic concept of the Russian life.

Key words: Mandelstam; Chekhov; motif; lycanthropy; demonization; invariants of the national life.

Балладное стихотворение «Сегодня ночью, не солгу...» (1925) (в дальнейшем мы будем называть его в соответствии с вариантом заглавия «Цыганка» в одной из прижизненных публикаций [Мандельштам 1927, 80]), казалось бы, не характерно для Мандельштама. Это одно из последних стихотворений перед пятилетним молчанием (1925–1930), в течение которого поэт продолжал создавать свои прозаические произведения. И балладная форма, и сам факт пограничной позиции заставляют приглядеться к нему.

Исследователи не обошли своим вниманием это «странное» стихотворение. Наиболее полно его место во внутреннем контексте творчества Мандельштама и общекультурном пространстве с актуализацией совре-

** The publication was prepared as part of the implementation of the ST of the SSC RAS, no. project’s АААА-А19-119011190182-8.

менной поэту эпохи показал С.Г. Шиндин [Шиндин 1997]. В значительно расширенном виде этот материал представлен в его другой публикации [Шиндин 2017]. Им выделена «универсальная культурная модель “пира во время чумы”, но в отечественном варианте, представленном темой уходящей литературной эпохи и той литературной-художественной среды, которая с ней соотносилась» [Шиндин 2017, 59]. Через сложнейшие ассоциативные ходы, подключая широкий круг текстов Мандельштама и его современников, С.Г. Шиндин выходит на параллели с историей знаменитой «Бродячей собаки».

Иной подход демонстрирует И.З. Сурат, рассматривая «Цыганку» в ряду стихотворений, в которых сон дан как сюжет в сюжете [Сурат 2020, 183–186]. Она предлагает детальный анализ самого текста и убедительно показывает, что наиболее важными в интертекстуальной структуре этого стихотворения следует считать пушкинские тексты: балладу «Жених», сон Татьяны из пятой главы «Евгения Онегина», а также, в качестве периферийных подтекстов к отдельным элементам «Цыганки», – сцену «Корчма на литовской границе» из «Бориса Годунова» и фрагмент из «Путешествия в Арзрум».

Сделанные наблюдения о литературных параллелях можно дополнить ещё одним. Своей символикой постоялого двора «Цыганка» вызывает ассоциации с важнейшим фрагментом чеховской повести «Степь», а именно с эпизодом на постоялом дворе. Как представляется, возникшие ассоциации базируются, прежде всего, на архетипической и фольклорно-мифологической природе мотива «дома у дороги» [Ларионова 2018], однако не исключено, что речь может идти о более тесных и конкретных формах литературного взаимодействия.

Если присутствие Пушкина в художественном мире Мандельштама достаточно хорошо изучено, то проблема «Мандельштам и Чехов» пребывает на периферии мандельштамоведения и провоцирует полемику. Споря с авторами, которые причисляют Мандельштама к тем, кто не любил Чехова [Кушнер 2002; Брюханов 2012 и др.], П.М. Нерлер вглядывается в высказывания поэта о Чехове более пристально и приходит к выводу, что Чехов бесспорно входит в круг уважаемых поэтом авторов, а критика Мандельштама в его наброске 1935 г. [Мандельштам 2009–2011, III, 334–336] скорее направлена на театральную интерпретацию, нежели на самого Чехова [Нерлер 2014].

Немногочисленные высказывания Мандельштама о Чехове нужно воспринимать в определённом творческом контексте, будь то конкретная литературно-критическая задача в письме писателю или черновая запись о театральной постановке. Эти высказывания не отражают общего отношения к Чехову. Бесспорно, что детство и отрочество Мандельштама пришлись на эпоху, которую можно назвать «чеховской», и это не могло не отразиться на месте Чехова в творческом сознании поэта. Вот как начинается его «Шум времени»: «Я помню хорошо глухие годы России – девяностые годы, их медленное оползание, их болезненное спокойствие, их глубокий

провинциализм – тихую заводь: последнее убежище умирающего века» [Мандельштам 2009–2011, II, 206]. В лёгкой иронии пассажа об Острогорском обращает на себя внимание связь человечности с насмешливостью. «Чеховская невообразимая улыбка» чудится ему в любимом директоре Тенишевского училища, и эта улыбка витает над школой как дух интеллигентности и гуманности [Мандельштам 2009–2011, II, 232].

Можно предположить, что отношение Мандельштама к театру и прозе писателя различались. В прозе он ценил то, что Чехов «бесстрашно, спокойно и тщательно изображает врача, инженера и личность крестьянина» [Мандельштам 2009–2011, III, 176], что его творчество лишено идеологической предвзятости, писатель видит в каждом своём герое человека как такового. Чеховскую драматургию поэт не принял, подходя к ней с точки зрения привычных критериев драматического искусства: «Биолог назвал бы чеховский принцип экологическим. Сожительство для Чехова – решающее начало. Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими отсюда неприятностями» [Мандельштам 2009–2011, III, 334]. Возможно, что в этих черновых заметках отразилось отношение не только к чеховскому театру, но и к самой запечатлённой им жизни, которую Мандельштам воспринимал когда-то детским взором и которой остался чужд как человек другого поколения. Приведённые свидетельства не сводятся в единую картину.

В этой статье речь пойдёт о художественных параллелях, которые возникают независимо от эстетических притяжений и отталкиваний, появляются в сознании воспринимающего, а, возможно, и в сознании или бессознательном автора, в силу мощной энергии, излучаемой литературным произведением, в данном случае, повестью «Степь».

Приведём текст стихотворения:

Сегодня ночью, не солгу,
По пояс в тающем снегу
Я шёл с чужого полустанка.
Гляжу – изба, вошёл в сенцы –
Чай с солью пили чернецы,
И с ними балует цыганка...

У изголовья вновь и вновь
Цыганка вскидывает бровь,
И разговор её был жалок;
Она сидела до зари
И говорила: «Подари
Хоть шаль, хоть что, хоть полшалок».

Того, что было, не вернёшь,
Дубовый стол, в солонке нож,
И вместо хлеба – ёж брюхатый;

Хотели петь – и не смогли,
Хотели встать – дугой пошли
Через окно на двор горбатый.

И вот проходит полчаса,
И гарнцы чёрного овса
Жуют, похрустывая, кони;
Скрипят ворота на заре.
И запрягают во дворе;
Теплеют медленно ладони.

Холщовый сумрак поредел.
С водою разведённый мел,
Хоть даром, скука разливает,
И сквозь прозрачное рядно
Молочный день глядит в окно
И золотушный грач мелькает [Мандельштам 2009–2011, I, 141].

Цыганская тема, связанная в программных статьях Мандельштама начала 1920-х гг. с поэмой Пушкина, неожиданно меняет свой смысловой ореол. Напомним, что в «Цыганах» поэта привлекала легенда старого цыгана об Овидии, с которой Мандельштам связывал представления о судьбе старого мира в новой реальности. Его то ли утопия, то ли мольба заключалась в том, что «чужие люди» возьмут «нежную опеку над старым миром, который уже “не от мира сего”, который весь ушёл в чайные и подготовку к грядущей метаморфозе» [Мандельштам 2009–2011, II, 49–50]. К этим представлениям примыкает и идея эллинизма, которую Мандельштам иллюстрирует фрагментом из «Цыган» («О природе слова»): «Эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимым и с тем же самым чувством священной дрожи, с каким –

Как мёрзла быстрая река
И зимни вихри бушевали,
Пушистой кожей покрывали
Они святого старика» [Мандельштам 2009–2011, II, 75–76].

Эллинизм как «очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» [Мандельштам 2009–2011, II, 76] экстраполируется Мандельштамом на природу русского языка. «Чужие люди», в свою очередь, вполне могут проецироваться на тех, кто строит новый мир. Мандельштаму хочется видеть в них человечность и милосердие к старому миру, отношение к культуре как к сакральной сфере и к поэту как к носителю святости искусства.

В «Цыганке» нет ничего подобного, она вписывается не в мандельшта-

мовскую рецепцию пушкинской поэмы, а в негативную ветвь «цыганского мифа» [Мароши 2019, 56], она ближе к «цыганской» метафоре «Четвёртой прозы»: «вороватая цыганщина писательского племени» [Мандельштам 2009–2011, II, 354]. «Кадры» из жанровых сценок поздней поэзии Мандельштама, то есть цыганка-плясунья и городские гадалки («Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинным», «Не гадают цыганочки кралям...») [Мандельштам 2009–2011, I, 162, 241]) противоположны по смыслу и настроению балладе 1925 г., ибо являют собой реалии всё ещё устойчивого или уже потерянного привычного городского мира.

В «Цыганке» за балладными ужасами ощущается выход лирического героя в открытое пространство скитаний: сцена в странной избе опоясана дорогой от «чужого полустанка» и сборами в дорогу неизвестно куда («И запрягают на дворе»). Это дорога в неопределённом пространстве, с неопределённым маршрутом, с остановкой в чужом доме – не то в избе, не то на постоялом дворе. Герой попадает в искривлённый мир, где жилище не защищает, а таит новые опасности. Временное жилище (вокзал, гостиница, съёмный угол, чужая квартира, странная изба) – один из лейтмотивов творчества Мандельштама 1920–30-х гг., имеющий как биографический подтекст, так и символический статус. Защищённое пространство человеческого жилья в парадигме образных метаморфоз превращается в тюрьму, гроб, погребельную избу Неправды, «халтурные стены / Московского злого жилья» [Мандельштам 2009–2011, I, 183]. В анализируемом стихотворении реализуется как мифологема «дома у дороги», так и сказочная топика колдовской избы [см. Сурат 2020, 183–186].

«Цыганская» тема связалась в творческом сознании Мандельштама с темой постоялого двора благодаря семантике кочевья, бесприютности, чуждости пространства. Вся традиционная семантика воли перевернута или даже вывернута в кошмарном сне стихотворения, она служит контрастным фоном. Цыганка оказывается рядом с «чернецами», вместо разомкнутого пространства степи и воли – замкнутое и зачарованное пространство постоялого двора, где свободное движение невозможно, как в ночном кошмаре. Тема рока-судьбы решается как в поэтике пророческого сна с его символами для толкования, так и в подтексте, ведущем к самоощущению Мандельштама-лирика непосредственно перед пятилетним молчанием. В рецепции образа цыганки взаимодействуют традиционные семантические шлейфы, тем самым подключая к восприятию степное пространство кочевья как естественное для цыган и противопоставляя его пространству колдовской избы. Имплицитная антитеза степи и постоялого двора наводит на мысль о классической параллели. Не исключено, что повесть Чехова «Степь» сыграла определённую роль в формировании разного строя стихотворения. При этом переключки можно усмотреть не только на архетипическом и мифопоэтическом уровне, но и на уровне конкретных образов и их связей.

В повести Чехова священник занимается не своим прямым делом, в стихотворении Мандельштама чернецы оказываются в странном обще-

стве цыганки, возможно, не по своей воле. Постоялый двор в «Степи», который должен бы восприниматься как некий отдых после блужданий в бесконечном пространстве, ночлег и дом, пусть и временный, в перевернутом виде отражает родной мир: жалкий вишневый садик – вишневые деревья на кладбище, маленькая мельничка, которая не мелет, а служит для отпугивания зайцев, – колдовскую мельницу с разными крыльями в начале повести. Хозяева и обстановка постоялого двора демонизируются, даже дети напоминают стоглавую гидру. Но если у Чехова этот мотив оборотничества скрыт в повествовательной структуре [Ларионова 2018, 98–102], то у Мандельштама он показан буквально: «вместо хлеба – ёж брюхатый». Не случайно в любовном и тоже условно-фольклорном стихотворении, написанном в 1924 г., появляется оборотень: «Разве кошка, востепенувшись, / Чёрным зайцем обернувшись, / Вдруг простёгивает путь, / Исчезая где-нибудь» [Мандельштам 2009–2011, I, 304].

Учитывая, что «хлебная» образность была окружена плотным ореолом сакральности в творчестве Мандельштама 1920-х гг. [Тоддес 1988], можно яснее ощутить меру распада сущностных начал. У Чехова Егорушка вместо маковников, леденцов, «которые он каждый день ел у себя дома», получает от доброй хозяйки постоялого двора хлеб с мёдом, но для него и мёд этот – не настоящий мёд, и «большой ржаной пряник в виде сердца» [Чехов 1977, 38–39] мальчик суёт в карман, да и забывает там, а пряник после грозы превращается в замазку. Не согретые родным теплом, обесцениваются простые основы человеческого бытия и быта. В чуждом мире сакральное оборачивается профанным, ненастоящим.

В перспективе подобного восприятия рифмуется и такая предметная деталь, как дубовый стол. У Чехова «этот стол был почти одинок» [Чехов 1977, 31] в убого обставленной комнате, у Мандельштама он включается в перечисление странных и таящих угрозу, изменённых предметов скудного «уюта»: «Дубовый стол, в солонке нож, / А вместо хлеба – ёж брюхатый». Странный образ ножа в солонке справедливо связывается с ключевыми образно-смысловыми элементами лирики Мандельштама первой половины 1920-х гг., в частности, образом соли в стихотворениях «Умывался ночью на дворе...», «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...», «1 января 1924» [Шиндин 2017, 39]. Если всё же в широком и многообразном семантическом поле образа конкретизировать то, что ближе к его значению в «Цыганке», то это «соль на топоре» в двух первых стихотворениях с «гумилёвским» и общим «заговорщическим» следом (см. в одном из вариантов стихотворения «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...»: «... отарою овец, и кто-то говорит: / Есть соль на топоре, но где достать телегу, / И где рогожу взять, когда деревня спит» [Мандельштам 2009–2011, I, 461]. «В солонке нож» – это не просто искажение привычной обыденности, но и намёк на семантику насилия, разбоя, убийства. М.Л. Гаспаров в связи с повторяющимся образом «соль на топоре» вспоминает о древнем назначении соли как средства очищения жертвы перед жертвоприношением [Гаспаров 2001, 338]. В «Цыганке», однако, актуализируется скорее

условно-фольклорный «разбойный» вариант, перекликающийся со страшными рассказами чеховского Пантелея о хозяевах постоялых дворов, убивающих своих постояльцев.

Демонизация избы в мандельштамовском стихотворении усугубляется неопределённостью происходящего. В отличие от Пушкина («Сон Татьяны») и Чехова («Степь») Мандельштам рисует жилище без хозяина, с безликими персонажами в шокирующем сочетании. И цыганка, и чернецы являют собой многократно усиленный признак *чужого* по отношению к лирическому герою: в этническом, историческом планах, в чуждом для них самих дисгармоничном пространстве сновидения и жутковатого «пира» (чернецы, пьющие «чай с солью», в странной компании цыганки, которая с ними «балует»). С другой стороны, в образе чернецов можно увидеть и некий намёк на творческую интеллигенцию, как это делает С.Г. Шиндин, аргументируя мысль мандельштамским контекстом, его индивидуальной метафорикой, предполагающей сближение культуры и церкви [Шиндин 2017, 42].

«Золотушный грач», увенчавший балладу, заставляет вспомнить, что эта птица в повести Чехова не просто один из видов, характерных для южной степи, но как бы олицетворение степи, её образный аналог: «Над поблекшей травой, от нечего делать, носятся грачи; все они похожи друг на друга и делают степь ещё более однообразной»; «опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи» [Чехов 1977, 17]; «одни только грачи, состарившиеся в степи и привыкшие к степным переполохам, покойно носились над травой или же равнодушно, ни на что не обращая внимания, долбили своими толстыми клювами чёрствую землю» [Чехов 1977, 29].

Но более значимым представляется мотив тех метаморфоз, которые происходят с героями повести и баллады. Психологически мотивированным жестам Мойсея Мойсеича и перемене облика Соломона в восприятии сонного Егорушки в мандельштамовском стихотворении соответствуют ключевые символы колдовской силы, искажающей жизнь. У Чехова: «Сюртук его взмахнул фалдами, спина согнулась в дугу» [Чехов 1977, 30]. Само строение фразы намекает на то, что и сюртук, и спина не зависят от воли Мойсея Мойсеича. У Мандельштама: «Хотели петь – и не смогли, / Хотели встать – дугой пошли». Та «невидимая гнетущая сила», которой внешним образом в чеховском пейзаже придан характер природного явления, становится неодолимым условием человеческой жизни. У Мандельштама речь идёт о том же самом, только с иным актуальным подтекстом.

Извиняющаяся фраза Мойсея Мойсеича «у нас не чисто» [Чехов 1977, 42] приобретает двусмысленность, если вспомнить сходство Соломона с нечистым духом в полусне Егорушки. У Мандельштама балладные ужасы определяются жанровой традицией, которая подразумевает среди прочего мотивику ночного кошмара, однако, прежде всего, – лирическим переживанием некой гнетущей силы, которая превращает бытие в ночной кошмар и лишает человека воли.

Если выйти за пределы «Цыганки», можно увидеть в лирике Мандель-

штама ветхозаветные коннотации образа духовных странствий, символом которых становится посох-стариковская палка, а закономерным этапом – путь «с гурьбой и гуртом» [Мандельштам 2009–2011, I, 231], что также наводит на параллели и ассоциации со «Степью». «Овечья» образность в его лирике при всей её полигенетичности и многозначности часто отсылает к ветхозаветным смыслам, а в ранней лирике – к обобщённому символу народа. Многочисленные отсылки к ветхозаветным образам в чеховской повести прочно ассоциируются с образом степи, и это ещё одно условие для неожиданных параллелей с поэзией Мандельштама. Если же выйти за пределы эпизода постоянного двора, что, собственно, мы уже делали выше, то обращает на себя внимание сцена с бывшим певчим Емельяном, который больше не может петь, но не может и не петь, поэту постоянно беззвучно поёт и размахивает руками, как будто дирижирует. Очень важная в контексте стихотворения «Цыганка» и всей лирики Мандельштама строка «Хотели петь – и не смогли» как будто вырастает из этого символического эпизода чеховской повести, хотя понятно, что её изначальная мотивация таится в глубинных переживаниях поэта и связана с его осмыслением судьбы поэзии и культуры в целом. Видимо, некие константы национальной жизни и творческого мышления двух художников смогли пересечься.

По сравнению с чеховской повестью, где архетипические и мифопоэтические планы не заслоняют социально-этнический план повествования, баллада Мандельштама оперирует с персонажами как с символами. Например, мотив чуждости задаётся уже в начале стихотворения: «Я шёл с чужого полустанка». Эпитет «чужой» явно не имеет рационального объяснения в этом словосочетании, но выполняет роль эмоционально-оценочного камертона и центрального символа. При этом он содержит противоположные коннотации по сравнению с фрагментом из пушкинских «Цыган», который стал в статье Мандельштама «Слово и культура» почти заклинанием о милосердии:

«Чужие люди для него
Зверей и рыб ловили в сети.

Спасибо вам, “чужие люди”, за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром» [Мандельштам 2009–2011, II, 354].

Понятно, что «еврейская» тема имела для Мандельштама другое звучание, нежели для Чехова, поэтому он наполняет понятие «чужой» иным этническим содержанием. При этом в эпизоде постоянного двора в повести Чехова поэт мог увидеть и нечто глубоко личное, связанное с «хаосом иудейским» и собственным самоопределением в русском мире. Возможно, некие первоначальные импульсы восприятия преобразовались в свою версию мифологемы Дома у дороги, включающую фольклорные и литературные универсалии (Дом, Дорога, гибельное место), конкретные литературные подтексты в сложном сочетании.

Каким бы противоречивым ни было отношение Мандельштама к Чехову, оно не исключает возможности и плодотворности художественного освоения чеховского опыта. Чехов предложил такие универсалии национального и индивидуального самосознания, которые актуализировались в творчестве поколения 1890-х гг. Повесть «Степь» может восприниматься и как метафора инициации, и как метафора погружения в русский мир, который, при всей исторической изменчивости, в чём-то хранит черты постоянства. В странных образах стихотворения «Сегодня ночью, не солгу...» запечатлен момент, когда время и пространство вокруг человека становится чужим и «всё представляется не тем, что оно есть» [Чехов 1977, 45], когда царит некое оборотничество, некая искажающая свободную человеческую волю сила. Этот феномен русской жизни, ощущаемый двумя художниками в совершенно разные, казалось бы, эпохи, лежит в основе неожиданных переключек и параллелей, определяет родство образов, мотивов и их системных связей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюханов А.Г. «Три сестры» Ефима Звеняцкого как реплика Осипу Мандельштаму. К вопросу об «античеховской» позиции поэта // Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Филология. 2012. № 3. С. 89–95.
2. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб.: Азбука, 2001.
3. Кушнер А.С. Почему они не любили Чехова? // Звезда. 2002. № 11. С. 193–196.
4. Ларионова М.Ч. Повесть Чехова «Степь» в этнокультурном аспекте // Научная мысль Кавказа. 2018. № 1. С. 98–102.
5. Мандельштам О. Цыганка // Новый мир. 1927. № 6. С. 80.
6. Мандельштам, О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. / сост., подг. текста и коммент. А.Г. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.
7. Мароши В.В. Цыганский «вакхический» миф в русской литературе XIX века и неодионисийский миф Вячеслава Иванова // Культура и текст. 2019. № 2 (37). С. 54–78.
8. Нерлер П.М. Мандельштам о Чехове: притяжения и отталкивания // Нерлер П.М. *Con amore: Этюды о Мандельштаме*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 190–194.
9. Сураг И.З. Сон // Новый мир. 2020. № 3. С. 173–189.
10. Тоддес Е.А. Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама начала 20-х годов // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 184–217.
11. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т 7. М.: Наука, 1977.
12. Шиндин С.Г. Книга в биографии и художественном мировоззрении Мандельштама. III // *Toronto Slavic Quarterly*. 2017. № 59. P. 38–59. URL: <http://sites>.

utoronto.ca/tsq/59/Shindin_59.pdf (дата обращения 02.02.2021).

13. Шиндин С.Г. Стихотворение Мандельштама «Сегодня ночью, не солгу...»: опыт «культурологической» интерпретации // *Натура и культура: Славянский мир*. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1997. С. 146–165.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bryuhanov A.G. “Tri sestry” Efima Zvenyackogo kak replika Osipu Mandel’shtamu. K voprosu ob “antichkhovskoy” pozitsii poeta [“Three Sisters” by Efim Zvenyatskiy as the Response to Osip Mandelstam. To the Issue of “Anti-Chekhov” Position of the Poet]. *Gumanitarnyye issledovaniya v vostochnoy Sibiri i na Dal’nem Vostoke. Filologiya*, 2012, no. 3, pp. 89–95. (In Russian).

2. Kushner A.S. Pochemu oni ne lyubili Chekhova? [Why Did Not They Love Chekhov?]. *Zvezda*, 2002, no. 11, pp. 193–196. (In Russian).

3. Larionova M.Ch. Povest’ Chekhova “Step” v etnokul’turnom aspekte [Chekhov’s Story “The Steppe” in the Ethno-cultural Aspect]. *Nauchnaya mysl’ Kavkaza*, 2018, no. 1, pp. 98–102. (In Russian).

4. Maroshi V.V. Tsyganskiy “vakkhicheskiy” mif v russkoy literature XIX veka i neodionisiyskiy mif Vyacheslava Ivanova [The Gypsy “Bacchic” Myth in the Russian Literature of 19th Century and Neo-Dionysiac Myth of Vyacheslav Ivanov]. *Kul’tura i tekst*, 2019, no. 2(37), pp. 54–78. (In Russian).

5. Shindin S.G. Kniga v biografii i hudozhestvennom mirovozzrenii Mandel’shtama. III [Books in Mandelstam’s Bibliography and Artistic Worldview. III]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2017, no. 59, pp. 38–59. Available at: http://sites.utoronto.ca/tsq/59/Shindin_59.pdf (accessed 02.02.2021). (In Russian).

6. Surat I.Z. Son [The Dream]. *Novyj mir*, 2020, no. 3, pp. 183–186. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Nerler P.M. Mandel’shtam o Chekhove: prityazheniya i ottalkivaniya [Mandelstam about Chekhov: Attraction and Repulsion]. *Nerler P.M. Con amore: Etyudy o Mandel’shtame* [Con Amore: Studies in Mandelstam]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2014, pp. 190–193. (In Russian).

8. Shindin S.G. Stikhotvoreniye Mandel’shtama “Segodnya noch’yu, ne solgu...”: opyt “kul’turologicheskoy” interpretatsii [The Poem “I shall not lie tonight...” by Osip Mandelstam: An Experience of “Culturological” Interpretation]. *Natura i kul’tura: Slavyanskiy mir* [Nature and Culture: Slavic World]. Moscow, Institut slavyanovedeniya i balkanistiki RAN Publ., 1997, pp. 146–165. (In Russian).

9. Toddes E.A. Stat’ya “Pshenitsa chelovecheskaya” v tvorchestve Mandel’shtama nachala 20-kh godov [The Article “People’s Wheat” in Mandelstam’s Works in the Early 1920s]. *Tynyanovskiy sbornik: Tret’i Tynyanovskiye chteniya* [Tynyanov’s Digest: Third Tynyanov’s Readings]. Riga, Zinatne Publ., 1988, pp. 184–217. (In Russian).

(Monographs)

10. Gasparov M.L. *O russkoy poezii: Analizy, interpretatsii, kharakteristiki* [About Russian Poetry: Analysis, Interpretations, Characteristics]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001. (In Russian).

Миц Белла Александровна, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского.

Кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: творчество Ман-дельштама, циклизация в лирике, связь с традицией.

E-mail: bella-mints7@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8557-4227

Bella A. Mints, Saratov State University Named after N.G. Chernyshevsky. Candidate of Philology, Associate Professor. Research interests: Mandelstam’s works, cycles in poetry, connection with the tradition.

E-mail: bella-mints7@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8557-4227

Ларионова Марина Ченгаровна, Федеральный исследовательский центр Южный научный центр РАН.

Доктор филологических наук, заведующий лабораторией филологии. Науч-ные интересы: творчество А.П. Чехова, литература и традиционная культура.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID: 0000-0002-2955-2621

Marina Ch. Larionova, Federal Research Centre the Southern Scientific Centre of The RAS.

Dr. Habil. in Philology, Head of Laboratory of Philology. Research interests: the works of A.P. Chekhov, literature and traditional culture.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID 0000-0002-2955-2621

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00046

А.С. Акимова (Москва)

ПОВЕСТЬ БОРИСА ПАСТЕРНАКА «ДЕТСТВО ЛЮВЕРС» В КОНТЕКСТЕ ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ*

Аннотация. Гендерный подход – учет влияния фактора пола, биологического и социального, – давно применяется в исторических и социальных исследованиях, работы последних десятилетий свидетельствуют о его продуктивности при анализе произведений литературы. Повесть Б.Л. Пастернака «Детство Люверс» с его темой полового созревания девочки является центральным произведением в разговоре о гендерной проблематике русской литературы XX в. Как в прижизненной критике, так и в современных исследованиях эта повесть представлена как история развития ребенка, «завязывающейся» души девочки. В статье рассматривается гендерная проблематика повести «Детство Люверс», в которой нашли отражение гендерные стереотипы, связанные с восприятием мужчиной физиологических процессов, протекающих в организме женщины. В повести Пастернака показаны различные способы духовно-теоретического освоения человеком действительности, что в гендеристике называется «гендерной картиной мира» и трактуется как «осознание себя как представителя данного пола, ощущение своего женского или мужского тела, осознание своей принадлежности к полу в социальном контексте», то есть «гендерная идентичность». Пастернак показывает процесс самосознания как «переживание человеком себя как представителя определенного пола», в результате чего дает целостное представление об окружающей действительности. В повести обнаруживаются все «атрибуты гендерной деятельности»: помимо стыда к другим традиционным образам феминности относится постижение Женей смысла слов «мама беременна».

Ключевые слова: гендер; гендерная картина мира; женщина; Б. Пастернак; повесть «Детство Люверс».

A.S. Akimova (Moscow)

The Story of Boris Pasternak “Lover’s Childhood” in the Context of Gender Researches**

Abstract. The gender-based impact analysis (or the gender approach taking into account the influence of biological and social gender) has long been accepted in historical and social research. The studies of recent years reveal the success of the gender approach in the analysis of literature. The story of B.L. Pasternak “Lover’s Childhood” with the main issue of the pubescence of a girl is the principal work in the analysis of

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

** The study was carried out in IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project No. 19-78-10100).

the gender problem in the Russian literature of the 20th century. Both in lifetime criticism and in modern studies the story is probed as a story of the development of a child, the “set” girl’s soul. The article examines the gender problems of the story “Lover’s Childhood” which reflects gender stereotypes associated with a man’s perception of physiological processes in a woman’s body. The story of Pasternak shows various ways of a person’s spiritual and theoretical assimilation of reality, which is called the “gender view of the world” and “awareness of oneself as a representative of a given gender, the feeling of one’s female or male body, awareness of one’s gender in a social context”, i.e. the “gender identity”. Pasternak shows the process of self-awareness as “a person’s experience of himself as a representative of a certain gender”, as a result of which he gives the comprehensive view of the reality. The story reveals all the “attributes of gender activity”: in addition to shame, other traditional images of femininity include Zhenya’s comprehension of the meaning of the words “mother is pregnant”.

Key words: gender; gender view of the world; woman; B. Pasternak; the story “Lover’s Childhood”.

Интерес к гендерным исследованиям пришелся на рубеж 1990–2000-х гг., о чем в статье, посвященной основным понятиям гендеристики, писал И.И. Булычев [Булычев 2005, 1]. В это время происходило оформление понятийного аппарата, уточнение терминологии и формирование проблематики исследований. «Гендер», по определению Л.Н. Ожиговой, одна из базовых характеристик личности, обуславливающих психическое и социальное развитие личности [Ожигова, 2003, 164]. Н.Л. Пушкарева дает определение гендера как «комплексного переплетения отношений и процессов и в то же время фундаментальной составляющей отношений социальных, составляющей, укорененной в культуре, содержащей элементы устойчивости и изменчивости, представляющей одну из основ стратификации общества по признаку пола и в то же время рассматриваемой в неразрывной связи с его биологическими функциями» [Пушкарева 1998, 79]. Таким образом, гендерный подход – учет влияния фактора пола, биологического (sex) и социального (gender). Его применение к историческому анализу было предложено в статье «Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы», предметом которого становится «диалог полов» [Пушкарева 1998, 82]. Однако гендерный подход является продуктивным не только в исторических и социальных исследованиях, но и при анализе произведений литературы, в которых нашли отражение «культурные составляющие пола», то есть «связанные с предписанными обществами гендерными нормами, навязываемыми им стереотипами и путями социализации и идентификации» [Пушкарева 1998, 79].

Исследования творчества Б.Л. Пастернака последнего времени связаны с изучением переводов поэта [Резвый 2017], его биографии и художественного мира [Пастернаковский сборник – III 2020; Пастернак: проблемы биографии и творчества 2020]. Опираясь на исследования предшественников (Л.С. Флейшмана, М. Окутюрье, Ф. Бьёринг, Л. Силард, Л.Л. Горелик), в статье «От повести “Детство Люверс”» до романа “Док-

тор Живаго»» А. Хан писала о воплощении «всеобщей связанности космического масштаба со всем сущим» [Хан 2020, 7] в художественной системе Пастернака и, в частности, в повести «Детство Люверс», продолжая, таким образом, исследования темы «верстака жизни» («Жизнь посвящает очень немногих в то, что она делает с ними. Она слишком любит это дело и за работой разговаривает разве с теми, кто желает ей успеха и любит ее верстак» [Пастернак 2003–2005, III, 37]), предлагая новый взгляд на, пожалуй, одну из самых трогательных повестей Пастернака, одну из самых женственных в русской литературе XX в.

«Детство Люверс» с его темой полового созревания девочки является центральным произведением в разговоре о гендерной проблематике русской литературы XX в. Одним из первых о проблеме пола в повести «Детство Люверс» написал М. Окутюрье [Окутюрье 1998]. Его статья открывалась цитатой из «Охранной грамоты»: «Всякая литература о поле, как и самое слово “пол”, отдают несносной пошлостью, и в этом их назначение» [Пастернак 2003–2005, III, 178], – как доказательство «объективного рассуждения о проблеме сексуальных запретов и их значения с точки зрения вида и его эволюции» [Окутюрье 1998, 71]. Исследователь предпринял попытку показать значимость проблемы пола в процессе становления личности и преодоление Пастернаком традиционных сексуальных барьеров, характерных для его времени, что привело к «углублению в трагическую тайну бытия» [Окутюрье 1998, 72]. «Пол – это как бы средоточие трагической сущности жизни, той борьбы противоположных начал, которая происходит внутри ее», – писал Окутюрье [Окутюрье 1998, 80].

Как в прижизненной критике, так и в современных исследованиях повесть Пастернака «Детство Люверс» рассматривается как история развития ребенка, «завязывающейся» души девочки. М. Кузмин, назвавший ее рассказом о детстве, писал: «Но интерес Пастернака не в детской, пожалуй, психологии, а в огромной волне любви, теплоты, прямодушия и какой-то целомудренной откровенности эмоциональных восприятий автора» [Кузмин 1996, 135]. И К. Локс, и К. Мочульский писали о том, что в повести показано формирование художественного сознания. Современные исследователи также признают, что в заглавии, сюжете и мотивной структуре «Детства Люверс», явлена тема становления личности. В работе Л. Флейшмана рассматривается взросление героини повести. Под взрослением понимается «неоднаправленное движение между непониманием и пониманием», а «Детство Люверс», таким образом, – это «повесть о “феноменологическом” прояснении познаваемого – через заблуждение, через туманное познание, о процессах “приведения к ясности”» [Флейшман 2003, 270]. Е. Фарыно считал, что «Детство Люверс» – повесть об открывшемся в детстве: об интуитивном постижении Женей смысла слов «мама беременна» и своей женственности [Фарыно 1993, 60]. Открытие мира девочкой-подростком как процесс творческого пересоздания мира художником рассматривает в своей монографии Л.Л. Горелик [Горелик 2000]. Андрогинизм (проникновение в сознание андрогина-подростка)

как один из наиболее характерных символистских приемов, по мнению О. Клинга, находит отражение в повести Пастернака [Клинг 2002, 48].

Процесс познания себя в мире и мира в себе показан в повести «Детство Люверс» (1918, опубл. в 1922). Взросление девочки Жени Люверс, ее впечатления организуют повествование и становятся предметом исследования автора. Генетически тема взросления ребенка восходит к работам отца, художника Л.О. Пастернака. Наблюдения над его рисунками нашли отражения в письмах к нему: «Женю ты рисовал так, что она постепенно росла согласно рисункам, следовала в жизни за ними, на них воспиталась больше, чем на чем-нибудь другом» [Пастернак 2003–2005, VIII, 758]. Л.О. Пастернак стремился запечатлеть разные возрастные периоды своих детей, так, в 1914 г. им был написан «Портрет дочерей», а спустя три года – «За книгой. Дочери художника» (1917).

В повести «Детство Люверс» показаны различные способы духовно-теоретического освоения человеком действительности, что в гендеристике называется «гендерной картиной мира» или «гендерной идентичностью», то есть «осознанием себя как представителя данного пола, ощущение своего женского или мужского тела, осознанием своей принадлежности к полу в социальном контексте» [Шабурова 2003, 67].

Повествование открывается словами: «Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме <...> Даренные шкуры были черно-бурые и пышные. Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему. Это была шкура, заведенная для “Женечкиной комнаты”, – облюбованная, сторгованная в магазине и присланная с посылным» [Пастернак 2003–2005, III, 34]. Неосторожное движение кошки разбудило героиню, с него – внезапного пробуждения – автор показывает формирование души маленькой женщины. «История первой девичьей зрелости» [Пастернак 2003–2005, III, 41] связана с медвежьей шкурой. Центральное место в первой части («Долгие дни») занимает история первого кровотечения. Окровавленное место на шкуре, которое девочка хотела скрыть под слоем пудры, гувернантка-француженка, накричав на Женю, выстригла. Уличенная гувернанткой-француженкой в использовании пудры, пристыженная матерью, она не решается рассказать о первом кровотечении и попытке «затереть белым» пятно. Девочку пугает разговор взрослых, она не понимает его. Все наименования в нем табуированы: о Жене гувернантка говорит матери «ваша дочь», о пудренице – «эта вещь». Не от взрослых, а от реки, виднеющейся за окном, исходят поддержка и спасение: «Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решила. Несмотря ни на холод, ни на урывки. И – бросилась. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери *про это*» (курсив автора. – Б.П.) [Пастернак 2003–2005, III, 40]. Крик гувернантки, обида и боль в суставах вызывают ощущение собственной греховности в сознании подростка, с одной стороны, и невиновности – с другой: «Томящее и измощающее, внушение это было делом организма,

который таил смысл всего от девочки и, ведя себя преступником, заставлял ее полагать в этом кровотоке какое-то тошнотворное, гнусное зло <...>. Поднявшаяся кутерьма ушла в глухоту чернотурных шкур...» [Пастернак 2003–2005, III, 39]. Мотив «шкур» и «белой медведицы», а также «кошки» и «хризантемы» рассматривается Фарыно как знак «женского начала» [Фарыно 1993, 63].

При виде крови необъяснимым образом в памяти словно оживает история грехопадения человечества. Первое кровотоке напоминает о библейском грехе и собственной виновности: «Женя расплакалась <...> от того, что, чувствуя себя неповинною в том, в чем ее подозревала француженка, знала за собой что-то такое, что было – она это *чувствовала* – куда сквернее ее подозрений» (курсив автора. – Б.П.) [Пастернак 2003–2005, III, 39]. Вскоре гувернантка была «разочтена за нерадение» [Пастернак 2003–2005, III, 41]; шкуры убраны на лето. Вяч.Вс. Иванов отмечал, что «и в прозе, и в стихах детство связывается с медвежьими чучелами как образами страха. Но вокруг чучела и начинаются все те трудности и путаница при необходимости различения мужского и женского родов...» [Иванов 2015, 291]. В дальнейшем вид луж, темных дорожных ям, свинцовых туч, напоминающих по форме и цвету шкуру медведя, будет вызывать у девочки в памяти историю с француженкой и, как следствие, тревогу и недоумение. Тема стыда занимает одно из центральных мест в современных гендерных исследованиях. Чувство стыда как проявление человеческой ранимости, уязвимости является чертой фемининной [см.: Thorgeirsdottir 2020, 5–6].

Кроме того, в повести обнаруживаются все «атрибуты гендерной деятельности»: помимо стыда к другим традиционным образам феминности относится постижение Женей смысла слов «мама беременна». Между мамой и дворничихой Аксиньей ей видится «какое-то неуследимое сходство» [Пастернак 2003–2005, III, 56], а мамин «новый шелковый капот без кушака» напоминает корабль. Важно заметить, что беременность и рождение ребенка в прозе Пастернака связаны с мотивом «корабля». В романе «Доктор Живаго» словно «только что причаленная и разгруженная барка, совершающая переходы через море смерти к материку жизни с новыми душами, переселяющимися сюда неведомо откуда» [Пастернак 2003–2005, IV, 105] возвышалась посреди палаты родившая сына Тоня. В этом сопоставлении нашло отражение архаичное представление, согласно которому ладья отождествлялась с чревом, куда все уходит и откуда берет начало (о мифопоэтике романа см.: [Поэтика «Доктора Живаго» 2014]; подробнее о генезисе других женских образов: [Буров 2011]).

По замечанию Вяч.Вс. Иванова, «главное, что просыпается в это переломное время в Жене Люверс, когда в ней девушка-Инфанта выпархивает из девочки. В ней пробуждается главное, что и отличает человека от животного, – представление о Другом, ей равном человеке...» [Иванов 2015, 277]. Эта мысль находит развитие в другой статье ученого: Пастернак, как и молодой Бахтин, испытал влияние взглядов главы Марбургской философской школы Г. Когена на Ближнего и Другого, которые нашли отраже-

ние не только в «Детстве Люверс», но и в наброске, не опубликованном при жизни Пастернака, «Фантазии “Поэма о ближнем”» (1916/17). Пастернак показывает процесс самосознания как переживание человеком себя как представителя определенного пола, в результате чего дает целостное представление об окружающей действительности. Анализируя фабулу повести, И.В. Кузнецов и С.В. Ляляев приходят к такому же выводу: «через подробное и настоящее описание частных и деталей, из которых косвенным путем собирается образ целого мира, и в том числе действия» [Кузнецов, Ляляев 2020, 91]. При этом исследователи неоднократно писали о «женственной» природе эмоциональности Пастернака, подчиненности, зависимости от мира, опираясь на высказывания самого поэта в стихах, автобиографической прозе, письмах, находя отголоски в прозе. О жалости к женщине в неопубликованных при жизни Пастернака стихах от лица женщины писал Вяч.Вс. Иванов:

И так как с малых детских лет
Я ранен женской долей,
И след поэта – только след
Ее путей, не боле,
И так как я лишь ей задет...
[цит. по: Иванов 2015, 276].

О «пугающей до замиранья жалости к женщине» писал сам Пастернак в «Людях и положениях» [Пастернак 2003–2005, III, 296]. В «Охранной грамоте» он упоминал об увиденном в Зоологическом саду весной 1901 г. отряда дагомейских амазонок. «Как первое ощущение женщины связалось у меня, – писал Пастернак, – с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страдания, тропического парада под барабан» [Пастернак 2003–2005, III, 149]. Важным в понимании феминности Пастернаком является письмо к Н.А. Табидзе от 30 сентября 1953 г.:

Я с детства питал робкое благоговение перед женщиной, я на всю жизнь остался надломленным и ошеломленным ее красотой, ее местом в жизни, жалостью к ней и страхом перед ней. Я реалист, до тонкости знающий землю, не потому, что я по-донжуански часто и много развлекался с женщиной на земле, но потому что с детства убирал с земли камушки из-под ее ног на ее дороге. Немногие, имевшие со мною дело, – великодушные мученицы, так несносен и неинтересен я “как мужчина”, так часто бываю непоправимо и необъяснимо слаб, так до сих пор не знаю себя и ничего не знаю с этой стороны. Может быть, трогает их то, что издали, издали дотащилось все же до них это с детства им посвященное и с детства болью за них поколебленное, надорванное существование, по дороге еще разбитое высокою войной, которую оно за них вело. И может быть трогает их эта, всегда близкая женщине по воспоминаниям ее собственного детства, странная, столько в жизни охватившая и все же до сих пор оставшаяся чистота [Пастернак 2003–2005, IX, 749].

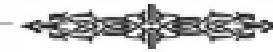


О дуализме женской природы в романе «Доктор Живаго» Ларе говорит Юрий: «Человеческая, в особенности женская природа так темна и противоречива! – говорит он Ларе, – Каким-то уголком своего отвращения ты, может быть, в большем подчинении у него, чем у кого бы то ни было другого, кого ты любишь по доброй воле, без принуждения» [Пастернак 2003–2005, IV, 398].

Необходимо заметить, что в западной гендеристике большое внимание уделяется содержанию понятия «женщина». С. Хаслангер дает определение женщины как субъекта, «зависящего в обществе от своих осознаваемых или воображаемых женских репродуктивных способностей» (“subordinated in a society due to their perceived or imagined female reproductive capacities”) [Haslanger 2012, 8]. По мнению другого исследователя, С. Дж. Брайсона, «точное определение» женщины – «человек с известного рода физиологией» (“A positive definition of “woman”? Woman is a human being with a certain physiology...”) [Brison 2003, 192]. При этом именно в англоязычных гендерных исследованиях существует необходимость развести понятия ‘woman’ («женщина»), ‘girl’ («девочка»), ‘adult human female’ («взрослая особь женского пола»), ‘female human being’ («человек женского пола») [см.: Вурне 2020].

«Это мучение за женщину, раненность женской долей, – по признанию Вяч.Вс. Иванова, – пропитывает “Детство Люверс” и “эстафетой лирической истины”, о которой Пастернак писал в “Охранной грамоте”, передается дальше – к тому месту в “Живаго”, где Юре хочется в Варыкине защититься как от темной силы – змия-дракона – свою любовь, и вплоть до самых поздних стихов (“Женщины в детстве”) и пьесы» [Иванов 2015, 113–114]. Жалость к женщине, наполняющая всю биографию и творчество Пастернака, вероятно, определила восприятие его жизни и поэзии юной Е. Берковской, мемуары которой пронизывает «“пастернаковская” атмосфера» [Гачева 2015, 215]. Причина такой отзывчивости поэта кроется, вероятно, в детстве и самых ранних переживаниях, о которых Пастернак писал в автобиографической прозе «Люди и положения»: «Я подозревал вокруг себя всевозможные тайны и обманы. Не было бессмыслицы, в которую я бы не поверил.

То на заре жизни, когда только и возможны такие нелепости, может быть, по воспоминаниям о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока» [Пастернак 2003–2005, III, 306]. Желание познать Другого и, в частности, гендерную картину мира иного пола, испытанное в детстве, нашло отражение и в повести «Детство Люверс» и в романе «Юрий Живаго».



ЛИТЕРАТУРА

1. Булычев И.И. О содержании ключевых понятий гендеристики // Вестник ИГЭУ. Вып. 2. 2005. С. 1–5.
2. Буров С.Г. Игра смыслов у Пастернака. М.: Азбуковник, 2011.
3. Гачева А.Г. Пастернаковский след в воспоминаниях Елены Берковской «Судьбы скрещенья» // Пастернаковские чтения. Исследования и материалы. Вып. 3. М.: Азбуковник, 2015. С. 215–225.
4. Горелик Л.Л. Ранняя проза Пастернака: Миф о творении. Смоленск: СГПУ, 2000.
5. Иванов Вяч.Вс. Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М.: Азбуковник, 2015.
6. Клинг О.А. Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 25–59.
7. Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Томск: Водолей, 1996.
8. Кузнецов И.В., Ляляев С.В. Проза Бориса Пастернака: мир, образ, текст. Новосибирск: НГТИ, 2020.
9. Ожигова Л.Н. Исследование гендерной идентичности гендерных стереотипов личности // Практикум по гендерной психологии. СПб.: Питер, 2003. URL: <http://pedlib.ru/Books/3/0428/>
10. Окутюрье М. Пол и «пошлость»: Тема пола у Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М.: Наследие, 1998. С. 71–81.
11. Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.
12. Пастернак: проблемы биографии и творчества. К 60-летию Нобелевской премии. М.: Азбуковник, 2020.
13. Пастернаковский сборник – III. Статьи, публикации, воспоминания. М.: Литературный музей, 2020.
14. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014.
15. Пушкарева Н.Л. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы // Вопросы истории. 1998. № 6 С. 76–86.
16. Резвый В.А. «Фальсификация Шекспира»: неизданная статья Георгия Шенгели о переводах Бориса Пастернака // Studia Litterarum. 2017. Т. 2. № 3. С. 300–333.
17. Фарыно Е. Белая медведица, ольха, мотовилиха и хромой из господ. Архипоэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. Stockholm: Stockholms universitet, 1993.
18. Флейшман Л.С. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб.: Академический проект, 2003.
19. Хан А. От повести «Детство Люверс» до романа «Доктор Живаго» // Пастернаковский сборник – III. Статьи, публикации, воспоминания. М.: Литературный музей, 2020. С. 5–33.
20. Шабурова О.В. Гендер // Социальная философия: Словарь. М.: Академический проект, 2003. С. 67–71.
21. Brison S.J. Beauvoir and Feminism: Interview and Reflections. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

22. Byrne A. Are Women Adult Human Females? // *Philosophical Studies*. 2020. № 177. P. 3783–3803.
23. Haslanger S. *Resisting Reality: Social Construction and Social Critique*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
24. Thorgeirsdottir S. Shame, Vulnerability and Philosophical Thinking // *Sophia*. 2020. № 59. P. 5–17.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bulychev I.I. O sodержanii klyuchevykh ponyatiy genderistiki [On the Content of Key Concepts of Gender]. *Vestnik IGEU*, 2005, no. 2, pp. 1–5. (In Russian).
2. Byrne A. Are Women Adult Human females? *Philosophical Studies*, 2020, no. 177, pp. 3783–3803. (In English).
3. Kling O.A. Boris Pasternak i simbolizm [Boris Pasternak and Symbolism]. *Voprosy literatury*, 2002, no. 2, pp. 25–59. (In Russian).
4. Pushkareva N.L. Gendernyye issledovaniya: rozhdeniye, stanovleniye, metody i perspektivy [Gender Studies: Birth, Formation, Methods and Prospects]. *Voprosy Istarii*, 1998, no. 6, pp. 76–86. (In Russian).
5. Rezvyi V.A. “Fal’sifikatsiya Shekspira”: neizdannaya stat’ya Georgiya Shengeli o perevodakh Borisa Pasternaka [“Falsification of Shakespeare”: an Unpublished Article by Georgy Shengeli about Boris Pasternak’s Translations]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no. 3, pp. 300–333. (In Russian).
6. Thorgeirsdottir S. Shame, Vulnerability and Philosophical Thinking. *Sophia*, 2020, no. 59, pp. 5–17. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Aucouturier M. Pol i “poshlost’”: Tema pola u Pasternaka [Gender and “Vulgarity”: Pasternak’s Theme of Sex]. *Pasternakovskie chteniya* [Pasternak’s Readings]. Vol. 2. Moscow, Naslediye Publ., 1998, pp. 71–81. (In Russian).
8. Gacheva A.G. Pasternakovskiy sled v vospominaniyakh Eleny Berkovskoy “Sud’by skreshchen’ya” [Pasternak’s trace in the memoirs of Elena Berkovskaya “The Fate of Crossing”]. *Pasternakovskie chteniya. Issledovaniya i materialy* [Pasternak Readings. Research and materials]. Vol. 3. Moscow, Azbukovnik Publ., 2015, pp. 215–225. (In Russian).
9. Khan A. Ot povesti “Detstvo Lyuvers” do romana “Doktor Zhivago” [From the Story “Luver’s Childhood” to the Novel “Doctor Zhivago”]. *Pasternakovskiy sbornik – III. Stat’i, publikatsii, vospominaniya* [Pasternak’s Collection – III. Articles, Publications, Memories]. Moscow, Literaturnyy muzey Publ., 2020, pp. 5–33. (In Russian).
10. Ozhigova L.N. Issledovaniye gendernoy identichnosti gendernykh stereotipov lichnosti [Study of Gender Identity, Gender Stereotypes of Personality]. *Praktikum po gendernoy psikhologii* [Workshop on Gender Psychology]. St. Petersburg, Piter Publ., 2003. URL: <http://pedlib.ru/Books/3/0428/> (In Russian).
11. *Pasternak: problemy biografii i tvorchestva. K 60-letiyu Nobelevskoy premii* [Pasternak: Problems of Biography and Creativity. To the 60th Anniversary of the Nobel Prize]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2020. (In Russian).

12. *Pasternakovskiy sbornik – III. Stat’i, publikatsii, vospominaniya* [Pasternak’s Collection – III. Articles, Publications, Memories]. Moscow, Literaturnyy muzey Publ., 2020. (In Russian).
13. Shaburova O.V. Gender [Gender]. *Sotsial’naya filosofiya: Slovar’* [Social Philosophy: Dictionary]. Moscow, Akademicheskii proyekt Publ., 2003, pp. 67–71. (In Russian).

(Monographs)

14. Brison S.J. *Beauvoir and Feminism: Interview and Reflections*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. (In English).
15. Burov S.G. *Igra smyslov u Pasternaka* [The Game of Meanings in Pasternak’s Works]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2011. (In Russian).
16. Faryno E. *Belaya medveditsa, ol’kha, motovilikha i khromoy iz gospod. Arkhi-poetika «Detstva Lyuvers» Borisa Pasternaka* [Polar Bear, Alder, Reel and Lame of the Gentlemen. Archeoetics of “Luver’s Childhood” by Boris Pasternak]. Stockholm, Stockholms universitet Publ., 1993. (In Russian).
17. Fleyshman L.S. *Boris Pasternak v dvadtsatyye gody* [Boris Pasternak in the Twenties]. Saint Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 2003. (In Russian).
18. Gorelik L.L. *Rannyya proza Pasternaka: Mif o tvoreнии* [Pasternak’s Early Prose: The Myth of Creation]. Smolensk, Smolensk State Pedagogical University Publ., 2000. (In Russian).
19. Haslanger S. *Resisting Reality: Social Construction and Social Critique*. Oxford, Oxford University Press, 2012. (In English).
20. Ivanov Vyach.Vs. *Pasternak. Vospominaniya. Issledovaniya. Stat’i* [Pasternak. Memories. Research. Articles]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2015. (In Russian).
21. Kuzmin M. *Uslovnosti. Stat’i ob iskusstve* [Conventions. Articles about art]. Tomsk, Vodoley Publ., 1996. (In Russian).
22. Kuznetsov I.V., Lyalyaev S.V. *Proza Borisa Pasternaka: mir, obraz, tekst* [Prose of Boris Pasternak: World, Image, Text]. Novosibirsk, NGTI Publ., 2020. (In Russian).
23. Tyupa V.I. (ed.). *Poetika “Doktora Zhivago” v narratologicheskoy prochtenii* [Poetics of “Doctor Zhivago” in a Narratological Reading]. Moscow, Intrada Publ., 2014. (In Russian).

Акимова Анна Сергеевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: творчество Б.Л. Пастернака, гендерная картина мира, история литературы, текстология.

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0732-1854

Anna S. Akimova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: the works of Boris Pasternak, gender view of the world, the history of literature, textology.

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0732-1854

Г.В. Куницын (Москва)

ПАСХАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В «УРАЛЬСКИХ СТИХАХ» Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Аннотация. Исследуется проблема значения христианских праздников в поэтическом мире Б.Л. Пастернака на примере цикла «Уральские стихи». Затрагивается ранее лишь косвенно интересовавший исследователей вопрос об особой функциональной символической нагрузке праздников в творчестве Пастернака. В статье представлена попытка сформулировать основные функциональные характеристики праздников у Пастернака, такие как нарушение пространственно-временных отношений, смысловая связь любого праздника со всеми другими событиями жизни Христа, размыкание границ евангельской истории и вхождение в нее лирического героя. Цель исследования: с одной стороны, показать, как эти принципы могут помочь в интерпретации конкретных текстов Пастернака, а с другой – на примере цикла «Уральские стихи» расширить представления о функциональном значении праздничного аспекта в лирике поэта. В статье изложен опыт прочтения стихотворений цикла в редакции книги «Поверх барьеров» 1929 г., предлагается объяснение дальнейшего изменения композиции цикла. Показано, что стихотворения построены на целом комплексе библейских сюжетов, высказывается догадка о возможной соотнесенности «Станции» с конкретными текстами, к примеру, с «Первым Соборным посланием св. апостола Петра». В работе изложено предположение о взаимосвязи пасхальных мотивов с пространством Урала в мировоззрении Пастернака. Сделана попытка интерпретировать цикл сквозь призму пасхальных сюжетов, таких как сошествие Христа в ад. Пасхальный субстрат оказывается принципиально увязан с представлениями поэта о собственной лирике и искусстве в целом. Метафора сопричастности «всего со всем»: природы, людей, поэта и его поэзии исходному евангельскому сюжету вносит существенные коррективы в исследования творческой эстетики Пастернака. Эти наблюдения доказывают, что представление о Библии как о «записной тетради человечества» (высказанное в «Охранной грамоте») было присуще поэту задолго до «Второго рождения» 1930-х гг. Тем самым результаты анализа стихотворений показывают, что изучение праздничного аспекта поэтического мира Пастернака может позволить составить более полное понимание базовых положений его творческой эстетики о взаимосвязях христианства и искусства, точкой кристаллизации которых и выступают праздники.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; творческая эстетика; христианство; религиозные праздники; Пасха; ад; Урал; крещение.

G. V. Kunitsyn (Moscow)

Easter Motifs in the “Ural Poems” by Boris Pasternak

Abstract. The problem of the meaning of Christian holidays in the poetic world of B.L. Pasternak is studied on the example of the cycle “Ural poems”. The issue of the special functional symbolic meaning of holidays in Pasternak’s work which had previously only indirectly interested researchers is raised. An attempt is made to formulate the main functional characteristics of holidays in Pasternak’s poetry, such as the breaking of space-time relations, the semantic connection of any holiday with all other events in the life of Christ, the opening of the borders of the gospel history and the entry of a lyrical hero into it. The purpose of the work is to show how these principles can help in interpreting specific texts of Pasternak and, on the other hand, to expand the understanding of the functional meaning of the festive aspect in the poet’s lyrics using the example of the cycle “Ural poems”. The article presents the experience of reading the poems of the cycle in the 1929 edition of the book “Over the barriers” and offers an explanation of further changes in the composition of the cycle. The complex of biblical motifs is tried to be identified in the poem, a possible correlation of “Station” with specific texts is suggested, for example, with the “First Catholic Epistle of the Apostle Peter”. The study suggests a relationship of Easter motifs with the space of the Urals in Pasternak’s worldview. We interpreted the cycle through the prism of Easter stories, such as the descent of Christ into hell. The Easter substratum is fundamentally linked to the poet’s ideas about his own lyrics and art in general. The metaphor of involvement “everything into everything”: nature, people, the poet and his poetry into the original gospel story makes significant adjustments to our ideas about Pasternak’s artistic aesthetics. These observations prove that the idea of the Bible as a “notebook of humanity” (expressed in the “Security certificate”) was with the poet long before the “Second birth” of the 1930s. The results of the research show that further study of the festive aspect of Pasternak’s poetic world will make it possible to get a more complete picture of the poet’s basic ideas about Christianity and art relationships which crystallize in holidays.

Key words: B.L. Pasternak; creative aesthetics; Christianity; religious holidays; Easter; hell; Ural; Baptism.

В этой статье нам хотелось бы затронуть широкую и до сих пор не вполне изученную проблему значения христианских праздников в поэтическом мире Пастернака. Понятно, что, наверное, в любом произведении искусства, в котором маркируется праздничное время, оно несет разнообразную и глубоко укорененную в европейской культуре символику. Однако для Пастернака, как выразителя «по-новому понятного христианства» [Пастернак 2003–2005, IV, 67] (цитируя «Доктора Живаго»), «христианства в своей широте немного иного, чем квакерское и толстовское, идущего от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [Пастернак 2003–2005, IX, 472–473] (из письма О.М. Фрейденберг от 13 октября 1946 г.), праздники приобретают особое функциональное символическое значение.

Уже в конце 1920-х гг., в автобиографической повести «Охранная гра-

мота» (подробнее о творческой эстетике «Охранной грамоты» см. соответствующие главы в [Флейшман 2003]), Пастернак формулирует крайне важную для его творческой эстетики мысль:

Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культура есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основании традиции, неизвестным же, каждый раз новым – актуальный момент текущей культуры... [Пастернак 2003–2005, III, 207].

Таким образом, искусство определяется Пастернаком как сочетание известного, происходящего из Библии, и неизвестного, то есть современной действительности. Искусство как будто вписывает каждый новый «актуальный момент», каждую новую эпоху в «записную тетрадь человечества», устанавливает взаимосвязь времен через пронизывающую их исходную библейскую «легенду». Соответственно, праздники в поэтическом мире Пастернака, естественно, оказываются маркированным звеном этой цепи. Праздники находятся на стыке реального физического мира и его символического преображения, линейного и циклического времени; в русло этого наслоения вечности на конкретное время любой праздник входит не самостоятельно, а в обязательной ассоциативной связке с другими, любой оказывается в кругу рождения и смерти Христа; «замкнутость» евангельской истории размыкается поэтически – лирический субъект через поэзию «входит» в эту историю, праздник. Возможно, наиболее отчетливо это представлено в композиции цикла стихов Юрия Живаго, замыкающих роман, повествующий о полувековом этапе русской истории (подробнее о «новом христианстве» «Доктора Живаго» см. в [Поливанов 2015]).

В настоящей статье нам хотелось бы продемонстрировать, как эти принципы работают применительно к циклу «Уральские стихи», включенному в книгу стихотворений 1929 г. «Поверх барьеров».

Обращаясь к так называемым «Стихам разных лет» (авторское заглавие, впервые появившиеся в 1933 г.), нам, конечно, следует учитывать, что, как и в случае с другими циклами этой книги – «Начальной порой» и «Поверх барьеров», мы имеем дело с «ранними» текстами, сильно переработанными Пастернаком для издания 1929 г. Кроме того, мы обращаемся к разделу, изначально не планировавшемуся как цельная книга стихов (если не считать совсем искусственные «Первые опыты»). Стихотворения «Стихов разных лет», как и следует из названия, были написаны и публиковались в разное время и были сведены автором специально для сборника «Поверх барьеров». Сам Пастернак пояснил, что «Стихи разных лет» 1929 г., были составлены, когда «самое <...> понятие «Поверх барьеров» для него «изменилось. Из названия книги оно стало названием периода или

манеры, и под этим заголовком я (Пастернак – Г.К.) <...> объединял вещи, позднее написанные, если они подходили по характеру к этой первой книге, то есть если в них преобладали объективный тематизм и мгновенная, рисующая движение живописность» [Пастернак 2003–2005, I, 499].

Применительно к праздничной теме нам кажется существенным обратить внимание на один из «подциклов» большого цикла «Эпические мотивы» – «Уральские стихи». Целиком «Уральские стихи» были впервые изданы в 1921 г. («Рудник» был издан раньше – в 1918 г.). Как отмечают Е.Б. и Е.В. Пастернаки, этот цикл – воспоминание о поездке на Кизеловские копи, предпринятой Пастернаком 27 мая 1916 г. [Пастернак 2003–2005, I, 510]. В изначальном варианте 1921 г. цикл состоял из трех стихотворений – на последнем месте стоял практически нетронутый, по сравнению с вариантом 1918 г., «Рудник», а «Станция» была разделена на два стихотворения (строфы с 1 по 10 итогового варианта были озаглавлены «Станция», строфы с 11 по 13 и еще две, впоследствии выброшенные, – без названия).

Несложно обратить внимание, сколь важное место в «Уральских стихах» играет соотношенность лирического сюжета (посещения рудника и выхода из него в «Руднике», посещения станции Копи и Урала в принципе в «Станции») с Пасхой и ее символическими коннотациями. В первоначальной версии «Станции» «пасхальные» строфы и вовсе занимали финальное, акцентированное место, они шли после рефреном повторенной первой строфы, т.е., к тому же, должны были восприниматься в какой-то степени автономно от всего остального стихотворения:

Будто всем, что видит глаз,
До крапивы подзаборной,
Перед тем за миг пилаась
Сладость радуги нагорной.

Будто оттого синель
Из буфета выгнать нечем,
Что в слезах висел туннель
И на поезде ушедшем.

В час его прохода столь
На песке перронном людно,
Что глядеть с площадок боль,
Как на блеск глазури блюдной.

Ад кромешный! К одному
Гибель солнц, стальных вдобавок,
Смотрит с темечек в дыму
Кружев, гребней и булавок.

Плюют семечки, топча
 Мух, глотают чай, судача,
 В зале, льющем сообща
 С зноем неба свой в придачу.

А меж тем, наперекор
 Черным каплям пота в скопе,
 Этой станции средь гор
 Не к лицу названье «Копи».

Пусть нельзя сильнее сжать
 (Горы. Говор. Инородцы),
 Но и в жар она — свежа,
 Будто только от колодца.

Будто всем, что видит глаз,
 До крапивы подзаборной,
 Перед тем за миг пилаась
 Сладость радуги нагорной.

Что ж вдыхает красоту
 В мленье этих скул и личек? –
 Мысль, что кажутся Хребту
 Горкой крашенных яичек.

Это шеломит до слез,
 Обдает холодной смутой,
 Веет, ударяет в нос,
 Снится, чужится кому-то [Пастернак 2003–2005, I, 234–235].

Понятно, что в сочетании со сквозным для стихотворения образом «нагорной радуги», эти строки (33–40) могут прочитываться в церковно-евангельском ключе. Общий лирический сюжет «Станции» (в ее изначальном варианте) разворачивается по вполне соответствующему этому духу сценарию: лирическому герою, приехавшему на станцию «Копи», кажется, будто весь мир преобразен радугой (и, соответственно, прошедшим дождем? – стихи 1–4); ему повсюду видятся инерции этой радуги – дуги, висящей над миром – в буфетных занавесках, арке туннеля над поездом (5–8); он вспоминает, что, когда он только выходил из поезда, осматриваясь с площадки, ему было больно смотреть на уже вышедших людей, потому что в их головных украшениях (сделанных из стали, «гребнях и булавках») отражалось солнце (9–16); герой, как бы спасаясь от этих ярких отблесков, вместе с другими пассажирами идет в зал станции и наблюдает отдыхающих здесь людей (17–20); рассматривая их и замечая на лицах черный пот, герой задумывается о названии станции и его несоответствии

общей свежести, пусть и жаркой, картины, преобразенной «нагорной радугой» (21–32); внезапно герой осознает, что красота этой картины обусловлена пришедшей к нему мыслью / метафорой о том, что окружающим станцию горам (Хребту) толпа людей на станции, чьи головные украшения отражают солнечный свет, должна казаться «горкой» пасхальных яиц (33–36); сформулировав эту метафору, герой впадает в своего рода экстатическое состояние (о значимости экстатических состояний у Пастернака см. главу из книги А.К. Жолковского [Жолковский 2011, 92–116]) между смехом (39), дрожью (38), слезами (37) и даже предписывает свою метафору, картину чьему-то сну (40).

Тем самым единство преобразенной картины обеспечивается не только взаимосвязью «всего со всем» (отметим, что, к примеру, по Жолковскому, единение всего со всем в настоящем и в вечности – это «центральная тема пастернаковской лирики» [Жолковский 2011, 15]), неба и земли: радуга – «до крапивы подзаборной»; общая «геометрия» мира – дуга над всем миром отражается в связанной с первой строфой анафорой «Будто» второй строфе, где необходимость буфетных занавесок (дуги над окнами – миром?) обуславливается («И на поезде ушедшем») тем, что точно так, как занавески, «висит» и туннель над поездом, как впоследствии «висит» над людьми зной зала, «в придачу» к зною небесному; связь через отражения солнечного света в украшениях на «темечках» людей, которые при этом обращены «к одному», то есть к солнцу. Единство обеспечивается и через принадлежность всей картины мироздания одному сознанию, одному сну.

Ясно, что ключевую роль в этом сюжете играет сила преобразования «нагорной радуги», а «пасхальные строфы» призваны как бы объяснить этот образ («Что ж вдыхает красоту <...>?»). Обратим особое внимание на синтаксическое устройство последних (в изначальном варианте) строф: совершенно невозможно однозначно сказать, «пил» ли весь мир радугу, или она «пилаась» миром; ровно так невозможно сказать, кому принадлежит «мысль» – то ли лирическому субъекту, которому она позволяет видеть красоту в «мленье скул и личек», то ли самим людям, и их красота внутренне обусловлена «мыслью»; так же нельзя сказать, что «шеломит», «обдает», «ударяет» относится исключительно к лирическому субъекту – может, и к людям, и к читателям, и, как мы в итоге узнаем, к «кому-то». Тем самым, сила преобразования оказывается силой, преодолевающей границы между «нагорной радугой» (собственно, светом Нагорной проповеди?) и всем миром, которые «питаются» друг другом; между людьми на платформе, лирическим героем и Хребтом («Хребту» в рифменной позиции и с «большой» буквы, как кажется, анаграмматично «Христу»), каждому из которых в равной степени принадлежит «мысль»; границы между нарисованной картиной, со всеми ее составляющими, и «чьим-то» сном, где под «кем-то», как кажется, угадывается кто-то вроде «Небесного Постника» из более раннего стихотворения «Дурной сон».

В конце концов это финальное всеобъемлющее единство мира в принадлежности к чьему-то сознанию обеспечивается именно «мыслью» о

сходстве толпы с «горкой крашенных яичек». Таким образом, праздничный, пасхальный сюжет оказывается центральной и важнейшей движущей силой стихотворения. При этом нам кажется не менее важным отметить, что этот сюжет подразумевает и ряд ветхозаветных ассоциаций: радуга, в контексте христианской символики «Станции», может отсылать к образу радуги как символа завета, договора между Богом и людьми после потопа («И будет радуга в облаке, и Я увижу ее, и вспомню завет вечный между Богом и между всякою душою живою во всякой плоти, которая на земле» Быт. 9:16) – отметим здесь же «водные» образы стихотворения, косвенно свидетельствующие о прошедшем дожде: «в слезах висел туннель»; «Но и в жар она – свежа / Будто только от колодца».

Однако говоря о единстве преображенного мира, нам никак нельзя обойти вниманием вопрос о том, каковы, собственно, составляющие «земного», сопричастного в стихотворении «небесному». Подзаборная крапива, буфетная синель, черный пот, ассоциативно связанные с буфетом образы «блюдной глазури», отвратительные образы потребления – люди «плюют семечки», «глотают чай», «топчут», а за счет анжамбемана и «глотают» мух. Земной мир представлен «кромешным адом», который и входя во взаимоотношения с небом (отражая солнечный свет), предстает в этих отношениях «кривым зеркалом», в котором одно, бессмертное солнце, обречено на «гибель» во множестве отражений.

Тем самым сила «мысли», поэзии, принадлежащей как лирическому герою, так и «кому-то», так и, строго говоря, Хребту, не просто преодолевает границы земли и неба, земного и небесного, но границы неба с его нагорной (Нагорной?) радугой и ада отвратительной «жаркой» жизни станции «Копи». Апокалиптическая метафора о «гибели солнц» поддерживает это интуитивное противопоставление; кажется, что лирический герой, являясь персонажем «чьего-то сна», спускается в ад станции Копи, чтобы преобразить его, чтобы увидеть малоприятных пассажиров как «горку крашенных яичек». В какой-то мере эта вертикаль, от неба и хребта к адской земле, где связующим элементом выступает творческая мысль художника, может даже напоминать о выявленной В.И. Тюпой в романе «Доктор Живаго» «архитектонике мирового дерева», которое «предстает у Пастернака как соотнесенность СМЕРТИ (земли и *мертвой вечности*), ЖИЗНИ (природы и истории) и ВЕЧНОСТИ (неба и *жизни вечной*)» [Поэтика 2014, 30]. Здесь же заметим, что, судя по всему, ассоциативная увязка крашенных пасхальных яиц с Уралом останется с Пастернаком надолго: так, единственный раз, когда в «Докторе Живаго» встречается «традиционное» празднование Пасхи, с яйцами и куличами, – это происходит на Урале (в части «На большой дороге»). Более того, там возникает образ «горки»:

Во всю длину столов стояли миски с солеными грибами, огурцами и квашеной капустой, тарелки своего, крупно нарезанного деревенского хлеба, широкие блюда крашенных, высокою

горкою выложенных яиц. В их окраске преобладали розовые и голубые.

Наколупанной яичной скорлупой, голубой, розовой и с изнанки – белой, было

намусорено на траве около столов. Голубого и розового цвета были высовывавшиеся из-под пиджаков рубашки на парнях. Голубого и розового цвета – платья девушек. Голубого цвета было небо. Розового – облака, плывшие по небу так медленно и стройно, словно небо плыло вместе с ними [Пастернак 2003–2005, IV, 320].

Понятно, что в контексте застолья, организованного для рекрутов, пасхальные яйца в какой-то степени выступают аллегорией новобранцев и провожающих их девушек – «мальчиков и девочек» (одно из первоначальных «рабочих» названий «Доктора Живаго»). Однако хотелось бы обратить внимание и на соотнесенность розовых и голубых яиц с небом и облаками – как кажется, сходным образом «окрашенность» яиц в «Станции» входит в переключку с «нагорной» радугой (особенно на фоне «земных» цветов – стального и черного).

Здесь же нам следует сказать, что народная традиция предполагает, что пасхальные яйца – символ живого внутри мертвого (о чем, в частности, пишут авторы энциклопедии Брокгауза и Ефрона: «Яйцо служит символом гроба и возникновения жизни в самых недрах его; окрашенное красной краской, оно знаменует возрождение наше кровию Иисуса Христа» [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1897, 948]), символ воскресения Христа, а, точнее, тех трех дней, что прошли между распятием и воскресением. Несложно заметить, сколь тесно один из сюжетов, традиционно связываемых с теми самыми тремя днями (о значимости, которых, к примеру, для «Доктора Живаго» отдельно говорить не приходится), переплетается с «Уральскими стихами». Речь идет, конечно, о Сошествии Христа во ад, сюжете, отчетливо аукающемся в «Руднике». Тем самым, как нам кажется, «Станция» с ее «кромешным адом», ее пока что только названием («Копи») не только предрекает «натуральный» ад «Рудника» и настоящие копи, но и сам сюжет о сошествии в ад и воскресении. Лирический герой «Станции», приезжая в ад (как бы спускаясь в него с площадки вагона), поэтически преображает его, приписывая Хребту мысль о «горке крашенных яичек», мысль о воскресении Христа и разрушении врат ада, в каком-то смысле возвещая победу над смертью, воскресение и, конечно, нагорную (заметим, что и в каноническом тексте, Первом соборном послании святого апостола Петра «Он (Христос – Г.К.) и находящимся в темнице духам, сойдя, *проповедал*» (1Пет. 3:19)). Эта интерпретация позволяет нам предположить, что «снится, чудится» это все самому Христу, еще не воскресшему, как бы спящему и символически объединяющему изоморфного ему лирического героя и фонически соотнесенный с ним Хребет, которым эта «мысль» и принадлежит.

Отметим, что процитированный нами выше фрагмент из Первого соборного послания продолжается словами: «Так и нас ныне подобное сему образу *крещение*, не плотской нечистоты омытие, но обещание Богу доброй совести, спасает воскресением Иисуса Христа» (1Пет. 3:21), равно как «Станция» в издании 1929 г. (и во всех последующих) продолжается первыми тремя строфами ранее отдельного стихотворения «Кто крестил

леса и дал...». В целом же мы затрудняемся объяснить решение Пастернака об объединении этого стихотворения со «Станцией», хотя и понятно, что и в том, и в другом речь идет об уральских наименованиях, об Урале. Вполне ясно, что это объединение влечет за собой «переинтерпретацию» «Станции»: если сразу после «кому-то» следует анафористическое вопрошание «кто», то кажется, что речь идет об одном и том же персонаже. Оказывается, что картина станции «снится и чудится» тому, кто «крестил» Урал, углю. Впрочем, быть может, здесь сыграла свою роль историческая обстановка. В 1928–1929 гг., когда Пастернак работает над новыми «Поверх барьеров», как известно, была объявлена и начата «индустриализация» – возможно, это заставило Пастернака вспомнить о блоковской концепции России как «Новой Америки». Ровно так озаглавлено одно из стихотворений блоковского цикла «Родина», в котором, в частности есть такие строки: «Не в богатом покоишься гробе / Ты, убогая *финская* Русь!» (ср. «Встарь пугавши *финна* ими?»); «Черный уголь – подземный мессия, / Черный уголь – здесь царь и жених, / Но не страшен, невеста, Россия, / Голос каменных песен твоих! / Уголь стонет, и соль забелелась, / И железная воеет руда... / то над степью пустой загорелась / Мне Америки новой звезда!» [Блок 1997, 181–182] (ср. рефрен «уголь» с анафорой «Станции»; рефрен «черный» с «черными каплями пота» и «черной бурей лица»). Отметим здесь же, что в издании 1921 г. у «Уральских стихов» был эпиграф из Брюсова: «Лед и уголь: вы могильны» из стихотворения «Лед и уголь, вы – могильны!..», в котором углю отводится незавидная роль «безнадежного мертвеца» [Брюсов 1973, 340–341], а само стихотворение «Кто крестил леса и дал...» продолжается довольно страшными строками:

Реки, – будто лес, как кит
Снизу, с лодки миной взорван,
И из туч и из раки
Дно, обуглясь, гонит ворвань.

Будто день сплавляет лес
Ночью этих салотопен.
Строй безмолвья – до небес
И шеститьсячестолпен. [Пастернак 2003–2005, I, 510–511]

Быть может, допустимо предположить, что при работе в конце 1920-х, Пастернак сократил стихотворение и «переадресовал» ассоциацию от Брюсова к Блоку, чтобы в какой-то степени реабилитировать «уголь» сам по себе (но все-таки не копи, как сказано в «Руднике»: «царство угля – царство трупа»).

Так или иначе, в окончательной редакции «Уральских стихов» за «Станцией» следует «Рудник», написанный на год раньше. Тем не менее нельзя не заметить, что в «Станцию» из «Рудника» многое переходит: геометрия («косая тень» (зари и спин) переходит в «дуги»); «скоп» (слово,

встречающееся и там, и там); ад («царство трупа») и, конечно, выход из него со слепящим солнечным светом, слезами («И шутка ль! – Надобно уметь / не разрыдаться в иступленьи» – «в слезах висел туннель», «шеломит до слез»). Тем самым, с точки зрения композиции цикла, «Станция» несомненно должна подготовить читателя к «сошествию» в ад в «Руднике» и к выходу из него. Здесь нам кажется наконец уместным вспомнить о том, как Пастернак описывал свое посещение рудника в письме к родителям: «бог меня привел побывать в шахтах. Это я запомню на всю жизнь. Вот настоящий ад! Немой, черный, бесконечный, медленно вырастающий в настоящую панику!» [Пастернак 2003–2005, I, 510–511].

При всем том, стоит отметить, что соотнесение выхода из ада с пасхальным сюжетом о «Сошествии...» происходит не напрямую. Понятно, что слова «Как будто ты воскрес...» вынуждают читателя к этой ассоциации, но «впрямую» лирический герой соотносит себя вовсе не с Христом, а с «теми – / Из допотопных зверских капищ», т.е. с героями языческих культур – возможно, с Орфеем, Одиссеем или даже Гильгамешем. С другой стороны, вряд ли к героям античной или даже древневосточной литературы может относиться определение «допотопное» в буквальном его значении, зато в уже цитированном «Первом послании...» сразу после слова «проповедал» следует: «которым Он и находящимся в темнице духам, сойдя, проповедал, некогда непокорным ожидавшему их Божию долготерпению, во дни Ноя, во время строения ковчега, в котором немногие, то есть восемь душ, спаслись от воды» (1Пет. 3: 19–20). Тем самым, быть может, лирический герой соотносит себя вовсе не с античными героями, а с теми допотопными людьми, которым, согласно апостолу Петру, проповедал Христос в аду – а может быть, даже и с теми ветхозаветными праведниками, которых Христос из ада вывел (в частности, допотопными Адамом и Авелем (ср. «допотопных зверских капищ»), что описано, к примеру, в «Божественной комедии»: «Когда, при мне, сюда сошел Властитель, / Хоругвью победы осенен. / Им изведен был первый прародитель; / И Авель, чистый сын его, и Ной...» [Данте 1967, 91]).

Так или иначе, понятно, что «праздничный аспект», пасхальный субстрат очень важен для «Уральских стихов». Празднично-пасхальные образы, пусть и не прямо свидетельствующие о том, что сюжет разворачивается на Пасху (или, например, на Красную горку – ср. «горкой *краш*енных яиц») тем не менее, открывают существенный символический план цикла. Естественно, праздник выполняет уже отмечавшиеся нами основополагающие функции – Пасха оказывается на стыке реального физического мира и его преображения («Перед тем *за миг* пилась...»), нарушает границы между небом и землей, адом; человеком, другими людьми и Богом. Кроме того, «Уральские стихи» – замечательный пример того, как евангельская история поэтически размыкается – лирический герой входит в нее через «мысль», метафору, разрушая, подобно Христу, оковы «адской» реальности. Герой не просто метафорически уподобляется Христу, но возводит собственное «чудо» («чудится»), метафору, поэзию к вести о воскресении,

с которой Христос спустился и вышел из ада.

Таким образом, раскрывая функциональное значение праздников и связанных с ними сюжетов, на примере «Уральских стихов» мы приходим к выводу, что уже в стихотворениях начала 1920-х гг. вполне прослеживается базовое положение творческой эстетики «Охранной грамоты», которое, очевидно, и легло в основу «нового христианства» «Доктора Живаго». Представление о Библии как о «записной тетради человечества», судя по всему, было значимо для Пастернака задолго до 1930-х и, как мы предполагаем, составляло глубинную основу его философии с самых ранних стихов. Разумеется, эта тема требует дальнейших разысканий, но кажется, что последовательный анализ всех «праздничных» текстов поэта, выявление и описание той особой символической роли, которую праздники играют в его поэтике, могут значительно углубить наше понимание процесса формирования и трансформаций творческой эстетики Пастернака.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997.
2. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1973.
3. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. М.: Художественная литература, 1967.
4. Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
5. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.
6. Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту: University of Tartu press, 2015.
7. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014.
8. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб.: Академический проект, 2003.
9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. 44. Оуэн – Патент о поединках. СПб.: Семеновская Типо-Литография (И.А. Ефрона), 1897.

REFERENCES (Monographs)

1. Fleishman L. *Boris Pasternak v dvadtsatyie gody*. [Boris Pasternak in the Twenties]. Saint Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 2003. (In Russian).
2. Polivanov K.M. *“Doktor Zhivago” kak istoricheskiy roman* [“Doctor Zhivago” as a Historical Novel]. Tartu, University of Tartu press Publ., 2015. (In Russian).
3. Tyupa V.I. (ed.) *Poetika “Doktora Zhivago” v narratologicheskom prochtenii* [Poetics of “Doctor Zhivago” in Narratological Reading]. Moscow, Intrada Publ., 2014. (In Russian).
4. Zholkovskiy A.K. *Poyetika Pasternaka: invarianty, struktury, interteksty*. [Pasternak’s Poetics: Invariants, Structures, Intertexts]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011. (In Russian).

Куницын Георгий Владимирович, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Студент 1 курса магистратуры факультета гуманитарных наук. Научные интересы: Русская поэзия XIX–XX веков, Б.Л. Пастернак.

E-mail: georg2399@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6542-0503

Georgiy V. Kunitsyn, National Research University Higher School of Economics. First-year master’s degree student at the Faculty of Humanities. Research interests: Russian poetry of the 19th – 20th centuries, B.L. Pasternak.

E-mail: georg2399@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6542-0503

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00048

Д. Банасяк (Лодзь, Польша)

ПРОБЛЕМА ПАМЯТИ В «ЖЕНСКОЙ» ПРОЗЕ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ

Аннотация. Статья рассматривает тематику *trauma studies* с различными ее аспектами (память, национальная и культурно-историческая идентичность, искусство в посткатастрофическую эпоху). Для анализа мы выбрали эссеистические тексты Ольги Седаковой, затрагивающие вопросы как о «национальной памяти» и «моральном состоянии человека» в современном мире, так и о значительной роли женщин, связанных с культурой в бедственное время. Ольга Александровна Седакова является прежде всего поэтессой, представительницей современной русской метафизической поэзии, и переводчиком европейской литературы (Р. Рильке, Т. Элиота, П. Клоделя, П. Целана, Ф. Петрарки, Данте). Она написала также ряд эссе на философские, моральные и богословские темы, а также эссе, в которых рассуждает о поэзии и литературных судьбах писателей. В статье проанализирована позиция Ольги Седаковой по отношению к женщинам (поэтессам, писательницам, деятелям культуры), таким как: Анна Ахматова, Светлана Алексиевич, Антония Арслан, Марина Цветаева, Анна Баркова, Наталья Трауберг и др., которые в своих текстах относились к проблеме человека в пограничных, катастрофических обстоятельствах. Благодаря эссеистической оптике выявляются аргументы и идеи Седаковой на тему творческой и культурной деятельности этих женщин. Особый интерес эссеистки проявляет к творчеству лауреата нобелевской премии – Светланы Алексиевич, а также произведению «Повесть о книге из Муша» итальянской писательницы армянского происхождения – Антонии Арслан. Анализ в статье праведен с использованием герменевтического метода исследования с учетом исторического, общественно-политического и литературного контекста. Так как эссе Седаковой богаты литературными и внелитературными цитатами, аллюзиями и реминисценциями, мы применили также интертекстуальный метод.

Ключевые слова: Ольга Седакова; Светлана Алексиевич; Антония Арслан; память; женщины; эссе; поэзия.

D. Banasiak (Lodz, Poland)

The Problem of Memory in “Women’s” Prose by Olga Sedakova

Abstract. The article deals with the topic of trauma studies with its various aspects (memory, national and cultural-historical identity, art in the post-catastrophe era). For the analysis, we selected essay texts by Olga Sedakova, which touch on the issues of “national memory” and the “moral state of man” in the modern world, as well as the functions of women associated with culture in times of distress. Olga Sedakova is primarily a poet, representative of contemporary Russian metaphysical poetry, and a translator of European literature (R. Rilke, T. Eliot, P. Claudel, P. Celan, F. Petrarch,

Dante). She has also written a number of essays on philosophical, moral, and theological topics, as well as essays in which she discusses poetry and the literary destinies of writers. The article analyzes the position of Olga Sedakova in relation to women (poets, writers, cultural figures), such as: Anna Akhmatova, Svetlana Alexievich, Antonia Arslan, Marina Tsvetaeva, Anna Barkova, Natalia Trauberg, etc., who in their texts treated the problem of man in borderline, catastrophic circumstances. Thanks to the essayistic optics, Sedakova’s arguments and ideas on the topic of the creative and cultural activities of these women are revealed. The essayist is particularly interested in the work of the Nobel Prize winner – Svetlana Aleksievich, as well as the work “The Story of the Book from Mush” by the Italian writer of Armenian origin – Antonia Arslan. The analysis in the article is made using the hermeneutical method of research, taking into account the historical, socio-political and literary context. Since Sedakova’s essays are rich in literary and non-literary quotations, allusions and reminiscences, we also used the intertextual method.

Key words: Olga Sedakova; Svetlana Alexievich; Antonia Arslan; memory; women; essays; poetry.

Ольга Александровна Седакова является прежде всего поэтессой, представительницей современной русской метафизической поэзии. Переводила стихотворения из немецкого (Р. Рильке), английского (Т. Элиот), французского (П. Клодель) и итальянского (П. Целан, Ф. Петрарка, Данте). С эрудицией занимается также филологическими, философскими, богословскими и этнографическими проблемами как ученая. Кроме того, пишет эссе, которые сама разделила на две группы текстов. Книга «Moralia» состоит из эссеистических высказываний на философские, моральные и богословские темы. Сборник «Poetica» содержит ряд эссе, касающихся рассуждений о поэзии, поэтике и поэтических судьбах выдающихся деятелей культуры. Эссеистические тексты указывают прежде всего на вопрос о «человеческом положении» (*conditio humana*) в современном мире. Поэтесса в прозаической форме философствует о смысле жизни и ценностях человека.

Широко известно, что во второй половине XX века в России происходит настоящий «взрыв» эссеистики, тематически многообразной, касающейся повседневности, эстетики, этики, политики и философии. Эссе XX века предстает как пространство рефлексии над действительностью и авторефлексии, становления смысла, как размышление, становящееся литературой. Чертами современного эссе являются динамика образа, сложная сеть ассоциаций, парадокс как способ игры с читателем. В формальном аспекте эссе Седаковой похоже как на литературные, так и на философские тексты, а особенной их чертой является постоянная цитация, литературные аллюзии и реминисценции.

Седакова указывает в эссеистике на творчество, судьбы женщин, таких как: Анна Ахматова в эссе «Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве Анны Ахматовой» [Седакова 2010, 322–348], а также в тексте «“И почему у нас совесть и страх”. К юбилею Анны Ахматовой» [Седакова

2010, 454–459], Марина Цветаева в эссе «Пушкин Ахматовой и Цветаевой» [Седакова 2019 с], Елена Шварц в произведении «L'antica fiamma» [Седакова 2010, 567–579], а также Анна Баркова [Седакова 2010, 444–453], Наталья Трауберг [Седакова 2019 а] и Эмили Дикинсон [Седакова 2019 б]. В статье рассмотрим идеи Ольги Седаковой, появившиеся в ее эссеистических текстах в связи с литературной деятельностью Светланы Алексиевич и Антони Арслан. Для анализа мы выбрали два текста: «Молчание Светланы Алексиевич и одиночество человека», а также «Ангелы и львы. О книге Антони Арслан “Повесть о книге из Муша”».

Попробуем ответить на вопрос: какой образ этих писательниц возникает в оптике Седаковой-эссеистки? В анализе используем герменевтический метод вычитывания текста, обращая внимание также на исторический, общественно-политический и литературный контексты. Существенным подходом к анализу эссеистических текстов оказался также интертекстуальный метод работы с текстом. В процессе исследования текста, определив те или другие интертексты, попытаемся выявить динамику смыслов, которые рождаются на стыке текста и интертекста. Выбор интертекстуального подхода обусловлен спецификой анализируемых текстов, в которых автор постоянно ссылается на «чужое слово» в форме цитат, аллюзий, реминисценций и других форм интертекстуальности. Методологической основой статьи послужили труды русских (М.М. Бахтин [Бахтин 1986 а; Бахтин 1986 б; Бахтин 1986 с; Бахтин 1987], И.И. Ильин [Ильин 1996], Н.А. Кузьмина [Кузьмина 2009], А.С. Жулинская [Жулинская 2007, 140]), польских (R. Nycz [Nycz 1993], S. Balbus [Balbus 1990], M. Głowiński [Głowiński 1986, 75–100], H. Markiewicz [Markiewicz 1989, 206]), западноевропейских и американских (J. Kristeva [Кристева 2000, 427–457], R. Barth [Барт 1994; Барт 2002], G. Genette [Женетт 1998], M. Riffaterre [Riffaterre 1998], M. Foucault [Фуко 1996], N. Piegay-Gros [Пьерге-Гро 2008]) историков и теоретиков литературы, специалистов в области теории интертекстуальности.

В произведениях Седаковой можно выявить элементы, указывающие на их связь с другими текстами или отсылающие к определенным литературным, историческим или культурным фактам, которые фигурируют в качестве интертекстов. Интертекст является компонентом структуры произведения, имеющим характер «другого текста», проявляющимся в разных формах. Выражением интертекста являются цитаты, аллюзии, реминисценции. Интертекст имеет две основные формы воплощения в тексте: эксплицитную (явная) и имплицитную (скрытая). Наиболее очевидной, эксплицитной, формой интертекста является маркированная цитата, поскольку позволяет непосредственно наблюдать, каким образом один текст включается в другой. Кроме интертекстуальности, понимаемой как соприсутствие в одном тексте других текстов, в статье обращено внимание и на другие типы интертекстуальных связей: паратекстуальность (отношение текста к своему заголовку, эпиграфу), метатекстуальность (комментирующая и / или критическая ссылка на свой предтекст), архитектекстуальность

(жанровая связь текстов) [Женетт 1998, 79–93].

Начнем со Светланы Алексиевич, которая стала известной для широкой публики в 2015 г., когда Шведский фонд вручил ей Нобелевскую премию по литературе. Белорусская писательница пишет по-русски. Пять ее книг получили особенную известность: 1) «У войны не женское лицо» (1985), 2) «Последние свидетели (сто не детских рассказов)» (1985), 3) «Цинковые мальчики» (1989), 4) «Чернобыльская молитва. Хроника будущего» (1997), 5) «Время секунд-хенд» (2013). Произведения Алексиевич посвящены жизни позднего Советского Союза, а также постсоветской эпохе и написаны в жанре художественно-документальной прозы. Именно жанровая природа произведений Алексиевич заинтересовала Седакову-эссеистку. Критики полагают, что произведения Алексиевич принадлежат не художественной литературе, а просто журналистике [Поляков 2019]. Критика произведений Алексиевич в сознании Седаковой ассоциируется с критикой, которая проходила после публикации произведения «Народ на войне» (1917) Софии Федорченко [Седакова 2016, 187–198], которая собирает фрагменты реплик, создавая огромный хор, как пишет эссеистка, «многоголосый голос собирательного героя истории, русского крестьянства, воюющего на Первой мировой войне» [Седакова 2016, 187] и замечает, что высказывания героев «Народа на войне» напоминают голоса, с которыми мы встречаемся в произведениях Алексиевич. По мнению эссеистки, в текстах как Федорченко, так и Алексиевич не выражена позиция автора, «мы не слышим ее [Алексиевич – Д. Б.] голоса, как в записанных текстах не слышим голоса собирателя-фольклориста» [Седакова 2016, 188] – подчеркивает эссеистка. Заглавие эссе, «Молчание Светланы Алексиевич...», также подтверждает позицию Седаковой. По нашему мнению, Седакова мифологизирует личность лауреатки Нобелевской премии. Позиция автора в этих произведениях ценностно и ясно выражена не только в комментариях и собственных воспоминаниях [Алексиевич 2008, 6], но также в отборе материала:

Утром каратели подожгли нашу деревню... Спаслись только те люди, которые убежали в лес. Убежали без ничего, с пустыми руками, даже хлеба с собой не взяли. Ни яиц, ни сала. Ночью тетя Настя, наша соседка, била свою девочку, потому что та все время плакала. С тетей Настей было пятеро ее детей. Юлечка, моя подружка, сама слабенькая. Она всегда болела... И четыре мальчика, все маленькие, и все тоже просили есть. И тетя Настя сошла с ума: «У-у-у... У-у-у...» А ночью я услышала... Юлечка просила: «Мамочка, ты меня не топи. Я не буду... Я больше есточки просить у тебя не буду. Не буду...». Утром Юлечки я уже не увидела... Никто ее не нашел... Тетя Настя... Когда мы вернулись в деревню на угольки... Деревня сгорела... Тетя Настя повесилась на черной яблоне в своем саду. А дети стояли возле нее и просили есть... [Алексиевич 2008, 34].

Автор комментирует эмоционально высказывания своих собеседников и даже влияет на чувства читателя, подчеркивая некоторые сведения, по-

догревает эмоции. В излишней эмоциональности, поэтике «грубых методов, основанной на выжимании слез», упрекала Алексиевич современная писательница Татьяна Толстая [Румянцева 2019].

Стоит подчеркнуть, что Алексиевич является равноправным собеседником, тем же самым советским человеком, воспитанным по определенной схеме [Геллер 1985, 89–100].

Я помню свои ощущения в Чернобыле. Там даже звуки другие. Все без человека. Дома без человека. Пространство вместо жизни. Мелькнет в сознании: а где-то сейчас люди убивают друг друга – в Боснии, Чечне, Алжире. Убивают после Чернобыля... А там никого убивать не хочется. Даже муху или мошку. Пусть мухи летают, осы жалят, тараканы ползают. Это – жизнь! Чувство жизни обострено, а как иначе среди стольких ликов смерти, когда тебя может убить вода, земля, трава... Только там постигаешь: в каком прекрасном мире мы еще недавно жили. Его больше нет [Алексиевич 2019 а].

Сама Алексиевич как журналистка высказывалась, что репортажи могут быть или истинные (скрыто сняты на пленку, когда герой не знает о том, что его снимают) или просто репортажи, когда участник разговора знает, что его высказывание будет использовано для разных целей [Алексиевич 2019 е]. В таком случае всегда появляется хотя бы минимальная доза актерства, выстраивание высказывания по воображениям героя, которого наблюдают или слушают.

Своеобразная мода на Алексиевич, ее популярность не только в бывших странах СНГ, но и на Западе, по-нашему, это свидетельство не только художественной силы ее документальной прозы, но также того, что она стала кульминационным голосом переломных событий в СССР. Названная проблема проявляется в тематике репортажей. Тема войны, цинковых гробов мальчиков или тема т.н. сантиментов за советской безответственностью распухла в обществе до таких размеров, что интеллигентная писательница текстуализировала этот хор, который был слышен отовсюду. Алексиевич является выразительницей этих устных историй.

Тексты, тексты. Повсюду – тексты. В квартирах и деревенских домах, на улице и в поезде... Я слушаю... Все больше превращаюсь в одно большое ухо, все время повернутое к другому человеку. Я «читаю» голос... [Алексиевич 2008, 22].

Исследователи сравнивают поэтику ее произведений с традицией устных историй (*oral history*) [см.: Усна жіноча історія 2003; Мещеркина 2004, 13–24; Marchesini 2017, 313–329; Karpusheva 2017, 259–280]. Сама автор репортажей ищет соответствующий жанр для описания горестных событий истории СССР в оптике обыкновенных людей. «Свои книги я выслушиваю и выслушиваю на улицах» [Шевченко 2018, 249–265] – высказывается Алексиевич. В другом месте говорит: «Меня интересует история чувств, и я пишу историю чувств... Мой предмет исследования – миро-

ощущения. Пишу и собираю повседневность чувств, мыслей, слов. Пытаюсь постичь быт души. Жизнь обычного дня обычных людей» [Алексиевич 2016, 30].

По нашему мнению, поэтика произведений Алексиевич напоминает бахтинскую «хоровую одержимость» и, следовательно, в таком аспекте близка лирической поэтике.

Авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей – хоровая одержимость. Это бытие, нашедшее хоровое утверждение, поддержку хора. <...> Лирика – это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. <...> Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению; устами возможной любящей души я воспеваю себя. Этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку [Бахтин 1986 а, 103].

В произведениях Алексиевич появляется также проблема самоидентификации, самопонимания в «эмоционально-взволнованном» хоре героев, таких как сама автор – советских людей. Культурная память поколений составляет также из смеси широко доступных и распространяемых средствами массовой информации фактов и мифов. «Весь этот сплав прочитанного, пережитого, услышанного поступает в “личный архив” как писателя, так и читателя и интенсивно переживается ими, формируя отношение к реальности» [Балина 2003].

Произведения Алексиевич, по нашему мнению, являются текстуализацией общественного сознания, текстуализацией эмоций народа, который в отдельных лицах хочет понять сам себя и ему нужно высказаться в диалоге. По Бахтину, понимание личности невозможно перед зеркалом, только в диалоге с другим человеком [Бахтин 1986 а, 217]. Другой нужен для самопонимания. В произведениях Алексиевич также автор постоянно самоидентифицируется, является равноправным голосом, равноправной героиней, участницей хора постсоветского народа, выразительницей этой «хоровой одержимости».

Немаловажной темой, на которую обращает внимание Седакова, является тема войны, всегда присутствующая в советском обществе. С ней связана проблема памяти в народе, а также проблема текстуализации истории.

Пишу книгу о войне... Я, которая не любила читать военные книги, хотя в моем детстве и юности у всех это было любимое чтение. У всех моих сверстников. И это неудивительно – мы были дети Победы. Дети победителей. Первое, что я помню о войне? Свою детскую тоску среди непонятных и пугающих слов. О войне вспоминали всегда: в школе и дома, на свадьбах и крестинах, в праздники

и на поминках. Даже в детских разговорах. <...> Мы не знали мира без войны, мир войны был единственно знакомым нам миром, а люди войны – единственно знакомыми нам людьми. Я и сейчас не знаю другого мира и других людей. А были ли они когда-нибудь? [Алексиевич 2008, 6]

Седакова обращает внимание на историчность и принадлежность к истории в творчестве Алексиевич. Пережитое и высказанное героями принадлежит уже не личной жизни, а истории, которая является важнейшей и неотступной мыслью русской культуры. Сама Алексиевич также подчеркивает эту тему в своих произведениях.

Судьба – жизнь одного человека, история – жизнь нас всех. Я хочу рассказать историю таким образом, чтобы не потерять из виду судьбу... Одного человека...

– Больше всего в Чернобыле запоминается жизнь «после всего»: вещи без человека, пейзажи без человека. Дорога – в никуда, провода – в никуда. Нет, да и подумаешь, что это – прошлое или будущее?

– Мне иногда казалось, что я записываю будущее... [Алексиевич, 2019 d].

Эссеистка обращает внимание, что писатели раньше профессиональных историков пытаются обдумать прошлое. Довольно вспомнить о Пушкине с его «Борисом Годуновым», «Полтавой» и «Капитанской дочкой», Льве Толстом с его замыслом «Декабристов» и «Войной и миром», о Борисе Пастернаке с «Доктором Живаго», Александре Солженицыне с его монументальным замыслом «художественного исследования истории» [Седакова 2016, 190]. Не только проза, но и поэзия XX века берет на себя историческое задание, прежде всего летописная поэзия Анны Ахматовой:

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь [Ахматова 1969, 8].

Поэтическую летопись о безвинных жертвах в моменты русской истории, когда над русским народом «звезды смерти стояли», писали также, по мнению Седаковой, Борис Пастернак и Михаил Булгаков.

Русскому народу может угрожать историческое забвение, так как в советское время, замечает эссеистка, официально существовал «императив ритуального предания забвению» [Седакова 2016, 191], который в ее сознании ассоциируется с древнеримским «*damnatio memoriae*», т.е. проклятием памяти, понимаемым как особый вид казни врагов государства. Не только осужденный, но сама память о нем должна была быть истреблена. В сталинскую эпоху, считает Седакова, власть практиковала опыт «*damnatio memoriae*» со всем размахом. Лица осужденных, даже в семейных альбомах, вырезались из фотографий, их имена стирались в книгах, о них не говорили в самом узком кругу друзей. Ритуальному забвению должны

были быть преданы и события, которые показывали власть в худом свете (договор Молотова – Риббентропа, чернобыльская катастрофа и т.п.). Пропаганда и жестокая цензура памяти уничтожала прошлое, общее и личное [Седакова 2016, 192]. Книги Алексиевич снимают «*damnatio memoriae*» – утверждает эссеистка.

Кроме страдания, произведения лауреатки Нобеля полны невыносимой жестокости, «дьявольской жестокости власти к собственному населению» [Седакова 2016, 193]. Все пять книг являются хроникой величайшего преступления, которое возмущает, приводит в негодование [Седакова 2016, 194]. Однако самой существенной проблемой произведений Алексиевич является не столько сама история, но отдельный человек в вихре истории, который является ее жертвой. В таком же смысле высказывается об обыкновенных человеческих судьбах в своей Нобелевской лекции Иосиф Бродский: «Это те, кто, не выбирая и не обдумывая, приняли то, что предложила им история. Те, кто стал инструментом в ее руках» [Бродский 2008, 14]. Седакова цитирует фрагмент стихотворения «Ночь» Бориса Пастернака: «Ты вечности заложник / У времени в плену» [Пастернак 1991, 95]. Героям книг Алексиевич незнакомо чувство принадлежности к вечности и внутренней свободы. Послереволюционная история предложила человеку новый мир, «не просто место в истории, а место творца истории: советский человек чувствовал себя в авангарде исторического процесса, неуклонно идущего к светлому будущему всего человечества» [Седакова 2016, 194]. Участие в «красной утопии» было подобно участию в религии со своими святынями и святыми. Адепты советской идеологии с ее уходом утратили смысл собственного существования. С крушением идеологии история для такого человека кончилась. Светлана Алексиевич показала в книге «Время секунд хэнд» «красного человека» последних десятилетий, с его ностальгией по временам, которые эссеистка вспоминает как кошмар [Седакова 2016, 195].

Как Алексиевич, так и ее герои чувствуют себя обманутыми, потому что их воспитали по советским нормам. Подтверждается тезис о том, что автор репортажей является одним из героев, собеседников, напрасно пытающимся понять себя и свое место в постсоветском мире. В одном из интервью Алексиевич высказалась на тему обмана Советском Союзом:

Польский писатель и лауреат Нобелевской премии Чеслав Милош говорил, что фашизм был внушителен, но было в нем что-то от безвкусной мимолетной оперетты. Коммунизм же кажется торжественным и еще не раз проявит себя в будущем. В 90-е годы у некоторых из нас было такое чувство, что все может измениться и что благоразумие одержит верх. Мы не могли предвидеть, что сделаем столько шагов назад. Затем мы поняли, что человек, вышедший из концлагеря, никогда не почувствует себя свободным сразу же. Свобода – это долгий и медленный путь [Алексиевич 2019 d].

Нервом повествования у Алексиевич является не вина, а страдание,

а также библейские, апокалиптические мотивы, особенно во «Времени секонд-хенд» и «Чернобыльской молитве» [Седакова 2016, 196]. Алексиевич, вникая в глубину каждого отдельного человека, ищет собственно человеческое в «красном человеке». Человеческим оказывается страдание, а в нем – человеческое величие и сила. В страдании, конечно, есть и вопрос о его смысле, на который нет авторского ответа. В этом смысле также подчеркнем заглавное «Молчание Светланы Алексиевич». Страдающий человек остается одиноким, как автор и читатель.

Тема устной традиции и страдания народа прозвучала также в «Повести о книге из Муша» Антонии Арслан. Писательница армянского происхождения пользуется в Италии особым уважением. К ней относятся как к «моральному авторитету». В повести описана судьба преследуемых солдатами оттоманской армии пяти жителей одной из деревень в долине Муша (ныне – территория Турции). Они ценой собственной жизни спасают национальную святыню, символ духовного единства и возрождения Армении. Трое из пяти героев повести гибнут, спасая древнюю иллюстрированную рукопись XIII века на пергаменте, которая весит 28 кило. Информация об этой святой для армян книге переходила из уст в уста. Каждый человек, принадлежащий к этой культуре, знал ценность народного достояния, впитал ее с молоком матери. По нашему мнению, культурная память народа является его потенциалом и спасением, особенно в кризисных моментах истории, каким был геноцид армян 1915 г. Арслан и Алексиевич текстуализируют не только память о людях, эмоциях, они выражают также культурную память, актуализируют ценность и пафос культурной принадлежности во времена пограничных, трагических событий. Востребование культурной тождественности и самоопределения, особенно в эпоху, когда кажется человеку, что даже Бог оставил погруженный в ненависти мир, акцентировал Иоанн Павел II [Jan Paweł II 2005], а также современный философ Чарльз Тейлор [Taylor 1989].

Арслан рассказывает о чудовищном времени, но помимо трагической тематики, Седакова замечает, что «в этом необычном повествовании присутствует музыка и сказка» [Седакова 2013, 213] и называет книгу Арслан «трагедией со счастливым концом» [Седакова 2013, 214]. В художественном мире романа Арслан появляются духовные и сказочные элементы, например, Немой Ангел, который охранял героев, или улыбающиеся армянские львы с шарфом на шее, идущие вместе с беглецами. Повествование в книге колеблется между сновиденческим и конкретным мирами [Седакова 2013, 217].

– Смотрите, это ангелы, видите? – говорит восхищенно Овсеп, обводя пальцем два вдохновенных лика, знак божественной мудрости, которые выглядывают слева из плотного многоцветного ковра пальметок и спиралей. <...> А львов видишь? – отвечает стоящая за ним Гоар. – Это армянские львы, улыбающиеся и с шарфом вокруг шеи [Арслан 2017, 49].

Антония Арслан пишет книги не только о великом горе и неслыханном злодействе, но также о мудрости; она «учит человека доверять тому, что в любой случайности, в любой встрече его жизни есть какой-то смысл» [Седакова 2013, 218]. Эссеистка видит счастливый конец этой истории, во-первых, в спасении простыми, обыкновенными людьми древних Книг. Вместе с драгоценным достоянием народа, обреченного на истребление, спасена его честь «перед небом и перед историей» [Седакова 2013, 213]. Во-вторых, восхищение у автора эссе вызывает также факт, что нашелся рассказчик, сохранивший память о великом горе, страдании и мужестве. Таковую же функцию творчества эссеистка видит в произведениях Светланы Алексиевич, Бориса Пастернака, Анны Ахматовой, Анны Барковой, Веры Меркурьевой или Леонида Аронсона [Седакова 2010, 515–528].

Седакова ставит творчество Арслан в ряду пастернаковских и ахматовских произведений, чтобы выразить мысль о необходимости искусства после катастрофы, после ужаса и утраты. «Без искусства, которое послужит мученикам минувшего века, – отмечает Седакова, – вырвет их жизнь из забвения, станет свидетелем их славы, вся эта история будет и дальше тянуть человечество ко дну, как камень на шее» [Седакова 2013, 215].

Цитата из стихотворения «Ночь» Бориса Пастернака в структуре эссе Седаковой конденсирует мысль о том, что писатель, человек искусства является после народных катастроф выразителем страдания, а текстуализируя страдание, проводит процесс, противоположный проклятию памяти.

Душа моя – печальница
О всех в кругу моем.
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем [Пастернак 1991, 75].

Память о смерти, о «замученных живьем», с одной стороны, актуализирует подчеркнутый эссеисткой совет «memento mori» («помни о смерти»), придавая ему дополнительный смысл памяти о ушедших поколениях. История ценна для самоидентификации современных поколений, определения собственных корней, рефлексии над основными онтологическими и этическими вопросами. С другой стороны, поэт хранит от забвения скорбь, мученье, ужас и порабощение невинных. Роль поэта – затрагивать проблему ответственности за память о жертвах и палачах, проблему преступления и наказания, справедливости и прощения.

Горькую правду о забвении прошлого советским человеком выражает Алексиевич:

Почему мы оказались без прошлого, без истории. А если обращаемся в будущее или представляем себе прошлое, то это сэконд-хэнд: все копии, чужие, или западные, или копии себя прошлых, того, что уже должно бы остаться в другом времени. Я не говорю, что мы не должны помнить о войне. Но топор войны давно пора спрятать. Он же у нас постоянно висит над изголовьем. А ведь это уже

не просто память. Это желание держать наше сознание в мобилизационном таком состоянии, чтобы мы воспринимали как нормальные все эти наши постоянные экстремальные, чрезвычайные ситуации, в которых мы непрерывно живем [Алексиевич 2019 с].

Особенно сильно эта функция поэта прозвучала в поэме «Реквием» Анны Ахматовой, которая в автобиографическом произведении является свидетельницей не только своего горя и отчаяния во время Красного террора, когда стояла в очередях к осужденному и приговоренному к смерти сыну. Она является выразительницей страдания целого народа тех, переполненных страхом и ненавистью лет.

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом [Ахматова 1997, 196].

Ахматова не только солидарно страдает вместе с женщинами, стоявшими в очередях, плачущими по убитым сыновьям, мужьям, братьям, она также расширяет это горе на прошлые эпохи, а даже на евангельские сцены страдающей Богоматери под крестом.

Нет! и не под чуждым небосводом

И не под защитой чуждых крыл, —

Я была тогда с моим народом,

Там, где мой народ, к несчастью, был [Ахматова 1997, 197].

Появляются в поэме аллюзии на ссылки и каторгу, о которых упоминали Пушкин, Достоевский и др.

Перед этим горем гнутся горы,

Не течет великая река,

Но крепки тюремные затворы,

А за ними «каторжные норы»

И смертельная тоска [Ахматова 1997, 197].

Замечаем также сравнение боли матери с болью «стрелецких женок», ассоциирующихся в культурной памяти с картиной Василия Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881), отсылающей к историческому событию

1698 г. – наказания стрельцов за мятеж против Петра Первого.

Уводили тебя на рассвете,

За тобой, как на выносе, шла,

В темной горнице плакали дети,

У божницы свеча оплыла.

На губах твоих холод иконки,

Смертный пот на челе... Не забыть!

Буду я, как стрелецкие женки,

Под кремлевскими башнями выть [Ахматова 1997, 198].

Действие, изображенное на картине, происходит в раннее осеннее утро на Красной площади в Москве. Перед церковью Василия Блаженного толпа людей: выделяются осужденные стрельцы в белых рубахах, держащие в руках горящие погребальные свечи. Стрельцы окружены членами их семей, женами, матерями, детьми. Экфразис как тип интертекстуального отношения актуализирует смыслы поэмы [Автухович 2011, 92]. Лирическая героиня расширяет индивидуальное горе по горизонтали в прошлое, пользуясь культурными и литературными кодами, по вертикали она выдвигает свой вопль на духовный, вечный, универсальный уровень при помощи библейских и религиозных (связанных с культурой и обрядами православия) интертекстов.

Экфразис в форме картины Сурикова актуализирует еще один смысл. На картине изображена толпа и одновременно можно детально увидеть эмоции отдельных лиц. Указание индивидуальности в соборном, а потом советском обществе является вызовом не только для Ахматовой, но также для Алексиевич.

Эссеистка размышляет над словами Теодора Адорно о том, что «после Аушвица поэзия (искусство, красота) невозможна» [Адорно 2003, 323], так как такие события подрывают в человеке его надежду на гуманистические ценности. В эссе появляется цитата из стихотворения «Яблоко в разрезе» Владислава Ходасевича: «Но кто хоть раз был смешан с прахом, / Не сложит песни золотой» [Ходасевич 2002, 136]. Седакова в эссеистическом тексте ведет солилоквиум, разговор с самой собой, ищет подтверждения, что при встрече с адом поэзия умирает, хотя интуитивно предчувствует совсем другую правду, которую доказывает, размышляя о литературных текстах Светланы Алексиевич и Антонии Арслан. В лекции, прочитанной на вручении Нобелевской премии в Стокгольме, Алексиевич также затронула проблему творчества во время адских обстоятельств на земле:

Сразу после войны Теодор Адорно был потрясен: «Писать стихи после Освенцима – это варварство». Мой учитель Алесь Адамович, чье имя хочу назвать сегодня с благодарностью, тоже считал, что писать прозу о кошмарах XX века кощунственно. Тут нельзя выдумывать. Правду нужно давать, как она есть. Требуется «сверхлитература». Говорить должен свидетель. Можно вспомнить и Ницше

с его словами, что ни один художник не выдержит реальности. Не поднимет ее [Алексиевич 2015 b].

Творчество после войны необходимо не только для того, чтобы история была учительницей жизни, но прежде всего для памяти о жертвах, индивидуальных лицах, брошенных в бессознательное или сознательное проклятие забвения. Культурологическая проза Ольги Седаковой обновляет память о великих женщинах, незаурядных и талантливых. Седакова обращает внимание на женщин, Алексиевич, Арслан, Ахматову, составляющих «свой круг» писательниц, с которыми ведет диалог. Замечаем идеализацию, мифологизацию, а даже пафос образов женщин, которые возникают в анализируемой эссеистике. В результате имеем также представление о самоидентификации Ольги Седаковой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Негативная диалектика, М.: Научный мир, 2003.
2. Автухович Т.Е. Экфрасис как жанр и / или дискурс // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тюпы / Ред. Федунина О.В., Троицкий Ю.Л. М.: Intrada, 2015. С. 85–94.
3. (a) Алексиевич С. В поисках вечного человека. URL: <http://alexievich.info/> (дата обращения 20.11.2019).
4. (b) Алексиевич С. О проигранной битве: нобелевская лекция Светланы Алексиевич. URL: <http://arzamas.academy/mag/212-aleksievitch> (дата обращения 20.11.2019).
5. (c) Алексиевич С. Память должна переходить в новые состояния. URL: <http://www.dw.com/ru> (дата обращения 20.11.2019).
6. (d) Алексиевич С. Современные люди уже зашли слишком далеко. Интервью, проведенное Антонио Лукасом. URL: <http://inosmi.ru/culture/20191008/245982986.html> (дата обращения 20.11.2019).
7. Алексиевич С. У войны не женское лицо. М.: Время, 2008.
8. Алексиевич С. Чернобыльская молитва. Хроника будущего. М.: Остожье, 2016.
9. (e) Алексиевич С. Я занимаюсь историей чувств. URL: <http://press-club.by/kanspekty/svetlana-aleksievich-ya-zanimayus-istoriey-chuvstv> (дата обращения 20.11.2019).
10. Алексиевич С. Что же такое память? Светлана Алексиевич беседует с Альмирой Усмановой // Беларусь в мире. 1998. № 3. С. 8–17.
11. Арслан А. Повесть о книге из Муша. М.: Река времен, 2017.
12. Ахматова А. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1987.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс: Универс, 1994.
14. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Сост., пер. с франц. и послесл. С. Зенкина. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002.

15. (a) Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. М.: Искусство, 1986.
16. (b) Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. М.: Искусство, 1986.
17. (c) Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
18. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1987.
19. Бродский И. Нобелевская лекция. М.: Изд-во Московского ун-та, 2008.
20. Геллер М. Машина и винтики. История формирования советского человека. Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985.
21. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
22. Жулинская А.С. Интертекстуальность и способы ее реализации в художественном тексте // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология». 2007. Т. 20 (59). № 1. С. 140–146.
23. Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. Москва: Интрада, 1996.
24. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
25. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Москва: URSS, ЛИБРОКОМ, 2009.
26. Литература non fiction: вымыслы и реальность. Конференц-зал // Знамя. 2003. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/r1.html> (дата обращения 20.11.2019).
27. Мещеркина Е. Устная история и биография: женский взгляд // Устная история, биография и женский взгляд / Ред. и сост. Мещеркина Е.Ю. М.: Невский простор, 2004. С. 13–24.
28. Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1991.
29. Поляков Ю. Нобелевская премия по литературе политически ангажирована. URL: ria.ru/20151008/1298893026.html (дата обращения 20.11.2019).
30. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008.
31. Румянцева Н. Татьяна Толстая в «Буквоеде». URL: www.youtube.com/watch?v=TQ5vL4MA09c (дата обращения 20.11.2019).
32. Седакова О. Ангелы и львы // Иностранная литература. 2013. № 6. С. 211–219.
33. Седакова О. Молчание Светланы Алексиевич и одиночество человека // Вестник русского христианского движения. 2016. № 206. С. 187–198.
34. (a) Седакова О. О Наталье Леонидовне Трауберг. URL: <http://olgasedakova.com/Moralia/1167> (дата обращения 1.06.2019).
35. (b) Седакова О. Об Эмили Диккинсон. URL: <http://olgasedakova.com/Poetica/258> (дата обращения 1.06.2019).
36. (c) Седакова О. Пушкин Ахматовой и Цветаевой. URL: <http://olgasedakova.com>

com/Poetica/172 (дата обращения 1.06.2019).

37. Седакова О. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4, М.: Издательство Университета Дмитрия Пожарского, 2010.

38. Усна жіноча історія. Повернення / за ред. Галини Дацюк. Київ: Жіночий Центр «Спадщина», 2003.

39. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Москва: Магистериум: Изд. дом Касталь, 1996.

40. Ходасевич В. Стихотворения: сборник поэзии. М.: Директ-Медиа, 2002.

41. Шевченко Л. Поэтика документализма в книге Светланы Алексиевич «Время секонд-хенд» // *Slavia Orientalis*. 2018. № 2. С. 249–265.

42. Balbus S. Intertekstualność a proces historycznoliteracki. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990.

43. Głowiński M. O intertekstualności // *Pamiętnik literacki*. 1986. № 77. Vol. 4. P. 75–100.

44. Jan Paweł II. Pamięć i tożsamość. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2005.

45. Karpusheva A. Svetlana Aleksievich's Voices from Chernobyl: between an oral history and a death lament // *Canadian Slavonic Papers*. 2017. Vol. 59. P. 259–280.

46. Marchesini I. A new literary genre. Trauma and the individual perspective in Svetlana Aleksievich's "Chernobyl'skaia molitva" // *Canadian Slavonic Papers*. 2017. Vol. 59. P. 313–329.

47. Markiewicz H. Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa, Warszawa: Państw. wydaw. nauk 1989.

48. Nycz R. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze, Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1993.

49. Riffaterre M. Semiotyka intertekstualna: interpretant // *Pamiętnik literacki*. 1998. № 79. Vol. 1. P. 297–314.

50. Taylor Ch. Sources of Self. The Making of the Modern Identity, Harvard: Harvard University Press, 1989.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Aleksiyevich S. Chto zhe takoye pamyat'? Svetlana Aleksiyevich beseduyet s Al'miroy Usmanovoy [What is Memory? Svetlana Alexievich Talks with Almira Usmanova]. *Belarus' v mire*, 1998, no. 3, pp. 8–17. (In Russian).

2. Głowiński M. O intertekstualności [About Intertextuality]. *Pamiętnik literacki*, 1986, no. 77, vol. 4, pp. 75–100. (In Polish).

3. Karpusheva A. Svetlana Aleksievich's Voices from Chernobyl: between an oral history and a death lament. *Canadian Slavonic Papers*, 2017, vol. 59, pp. 259–280. (In English).

4. Literatura non fiction: vymysly i real'nost'. Konferents-zal [Non-fiction Literature: Fictions and Reality. Conference Hall]. *Znamya*, 2003, no. 1. Available at: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/rl.html> (accessed 20.11.2019). (In Russian).

5. Marchesini I. A new literary genre. Trauma and the individual perspective in Svetlana Aleksievich's "Chernobyl'skaia molitva". *Canadian Slavonic Papers*, 2017,

vol. 59, pp. 313–329. (In English).

6. Riffaterre M. Semiotyka intertekstualna: interpretant. *Pamiętnik literacki*, 1998, no. 79, vol. 1, pp. 297–314. (In Polish).

7. Sedakova O. Angely i l'vy [Angels and Lions]. *Inostrannaya literature*, 2013, no. 6, pp. 211–219. (In Russian).

8. Sedakova O. Molchaniye Svetlany Aleksiyevich i odinochestvo cheloveka [The Silence of Svetlana Alexievich and the Loneliness of Man]. *Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniya*, 2016, no. 206, pp. 187–198. (In Russian).

9. Shevchenko L. Poetika dokumentalizma v knige Svetlany Aleksiyevich "Vremya sekond-khend" [Poetics of Documentalism in the Book "Second-hand Time" by Svetlana Alexievich]. *Slavia Orientalis*, 2018, no. 2, pp. 249–265. (In Russian).

10. Zhulinskaya A.S. Intertekstual'nost' i sposoby eye realizatsii v khudozhestvennom tekste [Intertextuality and Ways of its Realization in a Literary Text]. *Uchenyye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Seriya "Filologiya"*, 2007, vol. 20 (59), no. 1, pp. 140–146. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Avtukhovich T.E. Ekfrasis kak zhanr i / ili diskurs [Ekphrasis as a genre and / or discourse]. Fedunina O.V., Troitskiy Yu.L. (eds.). *Dialog soglasiya: sbornik nauchnykh statey k 70-letiyu V.I. Tyupa* [Dialog of Consent: Collection of Articles Dedicated to the 70th Anniversary of V.I. Tyupa] Moscow, Intrada Publ., 2015, pp. 85–94. (In Russian).

12. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane [Forms of Time and Chronotope in the Novel]. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Publ., 1987. (In Russian).

13. Kristeva Yu. Bakhtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, Slovo, Dialog i Roman]. Kosikov G.K. (transl.) *Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 427–457. (In Russian).

14. Meshcherkina E.Yu. Ustnaya istoriya i biografiya: zhenskiy vzglyad [Oral History and Biography: A Woman's Perspective]. Meshcherkina E.Yu. (ed.). *Ustnaya istoriya, biografiya i zhenskiy vzglyad* [Oral History, Biography and a Woman's Perspective]. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 13–24. (In Russian).

(Monographs)

15. Adorno T. *Negativnaya dialektika* [Negative Dialectics]. Moscow, Nauchnyy mir Publ., 2003. (In Russian).

16. (a) Bakhtin M.M. *Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti* [Author and Hero in Aesthetic Work]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. (In Russian).

17. (b) Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Esthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. (In Russian).

18. (c) Bakhtin M.M. *Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh, Opyt filosofskogo analiza* [The Problem of Text in Linguistics, Philology and Other Humanities. The Experience of Philosophical Analysis]. Moscow, Iskusstvo

Publ., 1986. (In Russian).

19. Balbus S. *Intertekstualność a proces historycznoliteracki* [Intertextuality and the Historical Literary Process]. Krakow, Jagiellonian University Publ., 1990. (In Polish).

20. Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Univers Publ., 1994. (In Russian).

21. Barthes R. *Rolan Bart o Rolane Barte* [Roland Barthes about Roland Barthes] Transl., ed. Zenkin S.N. Moscow, Ad Marginem Publ., Stalker Publ., 2002. (In Russian).

22. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality]. Moscow, Magisterium Publ., Publishing House of Kastal, 1996. (In Russian).

23. Geller M. *Mashina i vintiki. Istoriya formirovaniya sovetskogo cheloveka* [The Machine and the Screws. History of the Formation of the Soviet Man]. London, Overseas Publications Interchange Ltd Publ., 1985. (In Russian).

24. Genette G. *Figury. Raboty po poetike* [Figures. Works on Poetics]: in 2 vol. Moscow, Sabashnikov Publishing House, 1998. (In Russian).

25. Il'in I.P. *Poststrukturalizm, dekonstruktivizm, postmodernizm* [Poststructuralism, Deconstructivism, Postmodernism]. Moscow, Intrada Publ., 1996. (In Russian).

26. Jan Paweł II. *Pamięć i tożsamość* [Memory and Identity]. Krakow: Znak Publ., 2005. (In Polish).

27. Kuz'mina N.A. *Intertekst i ego rol' v protsessakh evolyutsii poeticheskogo yazyka* [Intertext and its Role in the Processes of Poetic Language Evolution]. Moscow, URSS Librokomb, 2009. (In Russian).

28. Markiewicz H. *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo* [Literary Criticism and its Neighborhood]. Warsaw, State Scientific Publishing House, 1989. (In Polish).

29. Nycz R. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* [Text World. Post-structuralism and Knowledge of Literature]. Warsaw, IBL Publishing House, 1993. (In Polish).

30. Piegay-Gros N. *Vvedeniye v teoriyu intertekstual'nosti* [Introduction to the Theory of Intertextuality]. Transl., ed. Kosikov G.K. Moscow, LKI Publishing House, 2008. (In Russian).

31. Taylor Ch. *Sources of Self. The Making of the Modern Identity*. Harvard, Harvard University Press Publ., 1989. (In English).

32. *Usna zhinocha istoriya. Povernennya* [Oral Women's History. Return]. Ed. Datsyuk G. Kiev, Heritage Women's Center Publ., 2003. (In Ukrainian).

(Electronic Resources)

33. Aleksiyevich S. *V poiskakh vechnogo cheloveka* [In Search of the Eternal Man]. Available at: <http://alexievich.info> (accessed 20.11.2019). (In Russian).

34. Aleksiyevich S. O proigrannoy bitve: nobelevskaya lektsiya Svetlany Aleksiyevich [About the Lost Battle: The Nobel Lecture by Svetlana Alexievich]. *Arzamas*. Available at: <http://arzamas.academy/mag/212-aleksievitch> (accessed 20.11.2019). (In Russian).

35. Aleksiyevich S. *Pamyat' dolzhna perekhodit' v novyye sostoyaniya* [Memory must Pass into New States]. Available at: <http://www.dw.com/ru> (accessed 20.11.2019). (In Russian).

36. Aleksiyevich S. *Sovremennyye lyudi uzhe zashli slishkom daleko. Interv'yū, provedennoye Antonio Lukasom* [Modern People Have Already Gone too Far. Interview Conducted by Antonio Lucas]. Available at: <http://inosmi.ru/culture/20191008/245982986.html> (accessed 20.11.2019). (In Russian).

37. Aleksiyevich S. *Ya zanimayus' istoriyey chuvstv* [I Study the History of Feelings]. Available at: <http://press-club.by/kanspekty/svetlana-aleksievich-ya-zanimayus-istoriyey-chuvstv> (accessed 20.11.2019). (In Russian).

38. Polyakov Yu. *Nobelevskaya premiya po literature politicheski angazirovana* [The Nobel Prize in Literature is Politically Biased]. Available at: ria.ru/20151008/1298893026.html (accessed 20.11.2019). (In Russian).

39. Rumyantseva N. Tat'yana Tolstaya v "Bukvoede" [Tatiana Tolstaya in the store "Bukvoed"]. Available at: www.youtube.com/watch?v=TQ5vL4MA09c (accessed 20.11.2019). (In Russian).

40. (a) Sedakova O. *O Natal'ye Leonidovne Trauberg* [About Natalia Leonidovna Trauberg]. Available at: <http://olgasedakova.com/Moralia/1167> (accessed 1.06.2019). (In Russian).

41. (b) Sedakova O. *Ob Emili Dikkinson* [About Emily Dickinson]. Available at: <http://olgasedakova.com/Poetica/258> (accessed 1.06.2019). (In Russian).

42. (c) Sedakova O. *Pushkin Akhmatovoy i Tsvetayevoy* [Pushkin by Akhmatova and Tsvetaeva]. Available at: <http://olgasedakova.com/Poetica/172> (accessed 1.06.2019). (In Russian).

Банасяк Даниэль, Лодзинский университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и культуры Института русистики. Научные интересы: история русской литературы XX–XXI веков, сопоставление исследований русской и европейской литературы, андеграундная поэзия 1960–1970-х гг., творчество Даниила Андреева, творчество Ольги Седаковой.

E-mail: banasiakdaniel@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8087-8187

Daniel Banasiak, University of Lodz.

PhD in Philology, assistant professor at the Department of Russian literature and culture at the Institute of Russian Studies. Research interests: history of Russian literature of the 20th – 21th centuries, comparing studies of Russian and European literature, 1960s and 1970s underground poetry, Daniil Andreev's works, Olga Sedakova's works.

E-mail: banasiakdaniel@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8087-8187

С.С. Бойко (Москва)

«ПЕГИЙ ПЕС...» И «ЧЕРНАЯ ЛАНЬ...»: ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА XX В. И ТЕОЦЕНТРИЧЕСКАЯ КНИГА XXI В.

Аннотация. Название повести о. Александра (Торика) «Черная лань, бегущая по пене океанского прибоя» (2017) – синтаксическая калька названия повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» (1977). Пространство и время обоих произведений строится по модели «я-здесь-сейчас». Герои свободно пересекают границы между водой и сушей, землей и небом, мироздание целостно в многообразии. Время связано с ситуацией выбора и поступка. Главных героев отличает самоотверженность. Однако смысл заглавий различен. Пегий пес – название прибрежной скалы, она единична и неподвижна. Черная лань – это смуглая бегунья. Она воплощает красоту мира и представлена троекратно: незнакомая женщина, знаменитая спортсменка Памела Джелимо и девочка, перед которой открываются все пути. Общность людей у Айтматова – это род как ценность, сложившаяся в прошлом; современники утрачивают ее, если отказываются от исторической памяти. У о. Александра герои обретают близость по духу, когда оказывают любовь и поддержку. Их общность – это Христова Церковь, вечная и единая не земле и на Небе. Авторы теоцентричной прозы описывают мир изнутри, углубляясь в его устройство. Айтматов наблюдает мир героев извне и объединяет знаки культур нивхов и киргизов. Вследствие распада исходных культурных парадигм мир прозы Айтматова дисгармоничен. Устойчивы мотивы победы зла над добром («Плаха») и саморазрушения («Белый пароход»). В «Пегом псе...» история-прототип о спасении рыбаков превращена в историю самоубийства героев. В теоцентрической прозе смерти нет. В «Черной лани...» герой, перейдя границу земного, продолжает быть, встречает близких людей и Тех, к Кому обращался в молитвах. В произведениях, отражающих языческую картину мира, представители высших сил также участвуют в событиях, с ними взаимодействуют – в жизни и после смерти. Однако в мире, эклектично соединяющем элементы разных культур, человек по смерти перестает быть. Чингиз Айтматов лично был отдален от религиозного мира персонажей. Это делало мир произведения условным, индивидуально вымышленным. Связь между человеком и высшими силами в таком мире омрачена непониманием и отчуждением. С другой стороны, его книга, как и другие произведения русской гуманистической прозы 1960-х – 1980-х гг., во многом предварила теоцентрическую книгу. В ней создан образ пространства, в котором границы преодолимы, земля, море и небо образуют органичное единство. Установлена ценность настоящего времени, в котором герой делает выбор и совершает поступки. Созданы образы героев, которые, выбирая трудный путь, противостоят злу. В мире произведения взаимодействуют видимое и невидимое, и герои пересекают «береговую линию».

Ключевые слова: Протоиерей Александр Торик; Чингиз Айтматов; Владимир Санги; глубинная упорядоченность мира; художественное пространство и время; самоотверженный герой; язычество; эклектика.

S.S. Boyko (Moscow)

“Piebald Dog...” and “Black Doe...”: Humanistic Prose of the 20th Century and the Theocentric Book of the 21st Century

Abstract. The titles of the novels “Black Doe Running on the Foam of the Ocean Surf” (2017) by Protopriest Alexander Torik and “Piebald Dog Running Along the Shore” (1977) by Chingiz Aitmatov are similar. Art space and time of both works are also similar; this is due to the “I–here–now” model. All this provides a basis for comparing the two works. “Piebald dog” is the name of a coastal rock; it is singular and immobile. Black doe is a dark-skinned girl runner. As the embodiment of the beauty of the universe, it appears three times (an unknown runner, the famous athlete Pamela Jelimo and the girl who has all the ways open to her). In Aitmatov’s prose, a valuable community of people is a genus. In Torik’s prose, the valuable community is the Church of Christ. It is eternal and one on earth and in Heaven. The world of Aitmatov’s prose is disharmonious due to the disintegration of the original cultural values. Aitmatov eclectically combines pagan ideas with atheistic ones; and the motifs of the victory of evil over good and self-destruction are invariant in his works. The connection between people and higher forces in his prose is marred by misunderstanding. The world of Torik’s theocentric prose is fundamentally ordered. There is no death here. When the hero crosses the border of earthly life, he meets his loved persons and Those to Whom he addressed his prayers. Aitmatov’s prose and other works of Russian humanistic literature of the 1960s-1980s largely precede the theocentric book. The image of a space in which the earth, the sea and the sky form an organic unity is created. The value of the present time, in which the hero chooses the difficult path and confronts evil, is established. In the artistic world of his novels, the visible and the invisible already interact, and the heroes cross the “coastline”.

Key words: Protopriest Alexander Torik; Chingiz Aitmatov; Vladimir Sangi; fundamentally ordered universe; art space and time; selfless character; paganism; eclecticism.

В 2017 г. протоиерей Александр (Торик), выдающийся автор теоцентрической прозы [Леонов 2010, 91], выпустил три новые книги: «Армагеддон. Флавиан», «Флавиан. Белый корабль: Притча для простодушных» и «Черная лань, бегущая по пене океанского прибоя». Все они связаны с образом Португалии – страны пребывания автора, полюбившейся иммигрантам. Как полагают герои о. Александра, присутствие Божие ощущается здесь сильнее, чем где-либо в Западной Европе.

Три книги 2017 г. разнятся по жанру и композиции. Первые две, подобно более ранней книге «Флавиан. Жизнь продолжается» (2007), – это циклы рассказов, объединенных образами повествователя и персонажей, продолжением событий, а также единством художественного мира, в особенности ориентиром актуальности: «я – здесь – сейчас», – общим для книг о. Александра (Торика) и других авторов теоцентрической прозы.

«Черная лань...», – повесть, сюжет которой охватывает несколько лет и дополняется предысторией героев. Использован прием кольцевой композиции: он подчеркивает значение финального – после замыкания сюжетного кольца – жизненного этапа, когда становление личности совершилось, основные решения приняты и дальнейшие события ведут к апофеозу.

Главный герой парижанин Анри потерял всю семью, погибшую в авиакатастрофе над Атлантикой. Школьница Мариам из Аддис-Абебы, попав в плен к сомалийским работорговцам, сопротивляется покупателю, который, избивая, калечит ребенка, тем избавив от посягательств. Анри, приехав в Сомали как журналист, выкупает парализованную девочку и увозит в Португалию, чтобы лечить и опекать. Основная линия сюжета – поэтапное физическое исцеление ребенка и духовное исцеление ее опекуна. Финал указывает на высшую цель духовного развития.

Заглавие повести «Черная лань, бегущая по пене океанского прибоя» представляет собой синтаксическую кальку заглавия повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» (1977). Это заставляет нас обратиться к сопоставлению двух произведений русской прозы, разделенных четырьмя десятками лет.

Отклики критиков в год публикации «Пегего пса...», а также исследования художественного мира прозы Айтматова помогают увидеть, что сходство повестей не исчерпывается внешним подобием заглавий.

Черты сходства обнаруживаются на некоторых глубинных пластах художественных миров. Важнейшую роль играют художественное пространство и время, поскольку «хронотопическое начало литературных произведений способно придавать им философический характер, “выводить” словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герои и повествователи не склонны к философствованию» [Хализев 1999, 214].

Заглавия произведений указывают на значимый образ береговой линии – границы между землей и морем, землей и Небом.

Анализируя художественное пространство прозы Ч. Айтматова, А. Кофман отмечает: «Главная характеристика этой пространственной модели – отсутствие маркированного образа границы; если он и присутствует, то в качестве открытой границы, которую герой может непринужденно пересекать. Поэтому модель открытого пространства ассоциирована прежде всего со свободой» [Кофман 2018, 298].

Схожую спациальную модель видим в «Черной лани...». Герои совершают ежедневные пробежки вдоль океана и свободно пересекают береговую линию: в океане купаются, катаются на сёрфах.

Пересекают границу и на метафизическом уровне. Анри снится счастливая молодая женщина, которая, стоя на берегу, протягивает к нему руки. Устремившись к ней, он заходит в воду: «<...> его ноги ощутили погружение в прохладную водную стихию, он бежал, все более погружаясь <...>» ([Торик 2017, 213]. Здесь и ниже текст повести цитируется по этому изданию с указанием номера страниц в скобках).

По ходу действия меняется отношение героя к океану. В предыстории Анри беспечный купальщик. В завязке событий океан – злое «божество», которое «забрало у него самых дорогих в его жизни людей, поглотив их в своем бездонном чреве, ненасытном на человеческие жертвы» (127). Но к финальной части герой разделяет чувство девочки, которая сразу ощутила, что океан «“живой, сильный, мудрый и добрый”», как великое творение Бога, как инструмент в Его руках!» (354)

Проблема границы между водой и сушей снимается: мироздание целостно при всем многообразии. Итак, художественное пространство «Черной лани...» схоже с пространством прозы Айтматова, который также «воспринимает небо и землю как органичное всеединство» [Кофман 2018, 292].

Привязка конфликта к ситуации «я – здесь – сейчас» была отмечена в прозе Айтматова, в частности, при появлении «Пегего пса...»: «Здесь именно тот случай, когда важно, **что** происходит и **как** ведут себя люди» [Карпенко 1977, 58]. Отмечена и смысловая связь этого подхода с аксиологией: «Речь идет о вечных ценностях, вечных проблемах, они всегда актуальны» [Карпенко 1977, 58].

Опровергая вынужденные декларации Ч. Айтматова о будто бы связи его прозы с поэтикой социалистического реализма, А. Кофман наблюдает над художественным временем: «Зададимся вопросом: в каком временном измерении обретаются эти герои, носители подлинности?» [Кофман 2018, 303]. Будущее не имеет для них высокой ценности, «ибо оно темно и неясно. Настоящее куда более значимо, поскольку именно *здесь и сейчас* совершается течение жизни с ее радостями и тяготами, бедами и удачами» (Курсив мой. – С.Б.) [Кофман 2018, 306.].

Вопрос о том, «**что** происходит и **как** ведут себя люди», определяет собой и художественное время теоцентрической прозы. В «Черной лани...» актуализация художественного времени достигается по крайней мере двумя путями.

Во-первых, как и в «Пегом псе...», применяются приемы романа приключений. Читатель вместе с участниками ожидает очередных событий. Повороты сюжета связаны с принятием решения, выбором.

Например, Анри неожиданно для себя принимает предложение «ехать туда, где тебя, скорее всего, взорвут или пристрелят» (28). Пользуясь ролью покупателя, неожиданно для всех забирает у работорговцев покалеченную девочку (68).

Во-вторых, неожиданный поворот событий создает эффект обманутого ожидания либо парадокса.

Это обусловлено тем, что теоцентричный мир сопряжен с миром Евангелия. Ведь евангельские события часто противоречат ожиданию участников, евангельская проповедь воспринимается многими как «соблазн» или «безумие» – это закономерно. «Потому что немудрое Божие премудрее человеков, и немощное Божие сильнее человеков» (1Кор.1:25).

Так, Анри неясно, зачем ему посоветовали именно учиться сёрфингу.

Это выяснится позже, когда травма, полученная им по неумелости, внезапным шоком снимет у девочки «блокировку нервно-физиологической деятельности» (157) – обездвиженность ног. Его болезнь приводит к исцелению подопечной.

В Сомали герои, помогавшие Анри в спасении девочки, знали о «понятиях» местного бандитизма. Однако в итоге стали жертвами очередного теракта. Делец (97), как будто преследуя корыстные цели (он оказывал Анри дорогостоящие услуги), положил жизнь, спасая ближнего.

Яркая черта сходства двух произведений – образы самоотверженных героев. Одна из рецензий на «Пегого пса...» так и называлась – «За други своя» [Турбин 1977, 250]. И в других произведениях Айтматова образы альтруистов – важная грань системы персонажей. Они «способны осознать свою неправоту и раскаяться; и при этом они о других заботятся больше, чем о себе» [Кофман 2018, 296].

Главные герои «Черной лани...» посвящают себя заботе о других. Вернувшись к успешным занятиям филологией, Анри в то же время приходит к пониманию, что главное в жизни – это служить ближнему:

– А то! – засмеялся Анри. – Был уже без пяти минут доктором литературоведения! Только, по-моему, Анна Михайловна была гораздо умнее меня, потратив свою жизнь на служение людям, на то, чтобы своей добротой и любовью согреть таких бедолаг, как мы с тобой! (347–348)

В христианской парадигме самоотверженность связана с задачей спасти каждого человека для Вечности:

– Все мы, деточка моя, даны друг другу для того, чтобы помогать один другому идти в Царство Небесное! Тебя Господь Анри поручил, его – тебе, мне – вас обоих, а меня, как видно, – вам! (225)

Указав на черты сходства между произведениями на уровне художественного мира (пространство, время, персонажи), перейдем к чертам различия.

Внешне схожие заглавия произведений различаются по смыслу. Пегий пес у Ч. Айтматова – это название прибрежной скалы, которая воплощает языческое божество и служит маяком, поэтому она статична (вопреки словам «бегущий пес») и единична. Черная лань у о. Александра – это смуглая бегунья – воплощение красоты мира. Она в движении и представлена троекратно: как незнакомая женщина, как знаменитая спортсменка и как девочка, перед которой открываются все пути.

На первой прогулке к берегу сидящая в инвалидном кресле Маша (русское имя Мариам: русский – язык общения между эфиопкой, французом и молдаванкой Анной) обрadowана видом бегущей незнакомки:

Это зрелище летящей по пене прибоя, практически черной на фоне тускло-

серебрящегося вечернего океана, сильной и грациозной фигуры темнокожей бегуньи действительно вызывало близкое к восхищению чувство <...> (168).

Маша вспоминает, как с девочками в Аддис-Абебе болела за первую кенийскую женщину, выигравшую Олимпийские игры (2008) и как красив был бег Памелы Желимо. Образ «лани» дан в достоверных, современных обстоятельствах.

Анри стремится укреплять веру в выздоровление больной и невольно предсказывает недалекое будущее – бег школьной рекордсменки Маши:

– Вот подлечим тебя – и будешь бегать, как твоя Памела Желимо <...>, как эта женщина, про которую ты сказала, что она бежит, как лань. Ты сама будешь как лань! Черная лань, бегущая по океанскому прибюю! (168-169)

Множество воплощений образа «лани» говорит о богатстве, разнообразии, красоте мироздания.

На уровне художественного мира различие между произведениями связано с образом человеческого сообщества, к которому отнесены герои.

Инвариантная особенность мира прозы Ч. Айтматова – образ рода: «То есть человек постоянно тяготеет к возвращению в родовое прошлое, в ту первоначальную точку времени, когда складывался этнос» [Кофман 2018, 308]. Род показан как сложившийся в прошлом, а ныне как ценность, которую современники постепенно утрачивают, если отказываются от исторической памяти и от самобытного уклада.

Образ рода характерен для языческой картины мира. Это косвенно подчеркивает посвящение: «Владимиру Санги». Вл. Санги пересказал собрату-писателю нивхские легенды, вошедшие в «Пегого пса...», написал произведения, из которых Айтматов черпал нивхскую антропониимику.

Владимир Санги сообщил о событиях собственного детства, которые легли в основу сюжета «Пегого пса...» Его история показывает, что нивхи в XX в. поддерживали свой род как основополагающую ценность:

Во время войны старейший нашего рода, не веря, что дождется с фронта охотников-добытчиков, решил вывести на охоту младшего в роду, то есть меня. Старейший боялся, что охотничьи навыки, секреты уйдут с ним в могилу и род перестанет заниматься своим кровным делом, захиреет [Санги, Руденко 1977, 256].

Персонажи «Черной лани...» в предыстории связаны с миром семьи. Образ семьи как ценностной доминанты подчеркнут в посвящении книги: «Моим дорогим детям Роману, Иулии и Петру посвящаю» (4).

В повести описаны три поколения предков Анри (9–14), родители его жены (17), мать и муж врача-сиделки Анны, упомянуты бабушка, родители и дядя Мариам. Герои безвременно лишились близких. Новые заботы делают родными этих трех людей из разных стран. Их близость по духу переживается как не менее ценная, чем родство-свойство.

По мере развития событий круг людей, близких по духу, связанных взаимной поддержкой, расширяется до Церкви – единства во Христе. Анри говорит Тамаре, прихожанке, опытной в духовной жизни:

– Когда отец Василий обращался к народу в храме словами «братья и сестры», я вдруг почувствовал, что это не пустые слова, что между всеми стоявшими там действительно есть некое особое родство! Считайте меня своим братом во Христе – я так правильно выразился? (330)

Образ Церкви как общности людей, соединенных любовью, – яркое выражение христианского миропонимания, которое приобрел герой.

Образ Церкви выходит за рамки земного мира: Церковь едина на земле и на Небе. Маша знает:

– А потом там, в Вечности, мы соберемся все вместе <...> там мы все будем одна большая счастливая семья, и с нами будет Христос... так Он обещал... (378)

Итак, герои произведений о. Александра, как и автор, видят себя во вселенной, пронизанной глубинными связями предметов и явлений. Создается образ «мира в его глубинной упорядоченности и приятя жизни как бесценного дара свыше <...>» [Хализев 1999, 71].

Позиция включенности автора отличает теоцентричную прозу от прозы Ч. Айтматова.

Для «Пегого пса...» Ч. Айтматов берет реалии, знакомые ему по рассказам, и воспроизводит их с искажениями, что отметил сообщивший ему разные сведения Вл. Санги:

Все события повести сосредоточены вокруг тающего запаса пресной воды <...> У нивхов же, плавающих в морском тумане, в холоде Охотского моря, жажды не бывает, бочонка под сиденьем лодки – тоже [Санги, Руденко 1978, 257].

Превратно толкуются религиозные переживания язычников. Мылгун в гневе бранит «шамана ветров». (Схожие инвективы в «Плахе» Ч. Айтматова в отчаянии выкрикивает Бостон). В то время как «нивх не способен так поступить. В его языке нет подобных ругательств в адрес природы, когда-то сказали бы – бога» [Санги, Руденко 1978, 257].

Вместо включенности в мироздание Айтматов рисует богоборческое настроение, чуждое природным язычникам. Богоборческие мотивы вытесняют мотив прямой связи с высшими силами. Предположительно это связано с влиянием европейской и русской культуры Нового времени, в которой небеса опустели и человек остался в одиночестве. Он «с улыбкой превосходства отвернулся от отцовских верований. Взамен он получил сомнения или отчаяние. Но зато он приобрел и огромную свободу. Он как бы вырос до гигантских размеров и оказался один на один, лицом к лицу с вечностью» [Лотман 1997, 215].

Вл. Санги указывает и на спорные трактовки нивхского фольклора в айтматовском пересказе легенды о Рыбе-женщине:

Это использовано предание рода Руйфингун о бедном нивхе, который женился на морской рыбе. Сын человека и рыбы стремится на берег, к отцу. У Айтматова герой возвращается к матери – воде, а это уже, в сущности, идеология матриархата, не свойственная патриархальному нивхскому укладу... [Санги, Руденко 1978, 258].

Санги-рассказчик включен в описанный им мир. Ныне он вождь племени нивхов, призывающий сограждан восстанавливать и беречь свой род и уклад [Санги 2008].

Айтматов изучает мир нивхов извне. Позиция внеположного автора приводит к тому, что «в повести Ч. Айтматова смешано “нивхское” и “среднеазиатское” <...> и место действия, и человеческие характеры, и время действия в повести чрезвычайно условны» [Асаналиев 1989, 22].

Итак, детали быта, заимствования из фольклора и религиозных представлений разных народов выступают у Айтматова как условность, в отрыве от смысла источника. В «Пегом псе...» и в «Плахе» (1986) к тому же соединены элементы разнородных культур (это может объяснить неудачу в создании образа Авдия).

Вследствие распада исходных культурных кодов, мир героев Айтматова дисгармоничен в основе. Это проявляется в устойчивом мотиве гибели, саморазрушения (финал «Белого парохода», «Пегий пес...»), победы зла над добром («Плаха»). В «Пегом псе...» вместо спасения рыбаков – спутников мальчика Санги, которые все вернулись живыми из опасного плаванья, – Айтматов рисует самоубийство всех старших героев.

Поскольку мировоззренческая эклектика широко распространена, перемешивание разнородных составляющих может объяснить успех «Пегого пса...» у читателя и критики.

Отметив черты глубинного различия (на уровне смысла заглавия, образа человеческого сообщества и включенности/невключенности автора в мир героев), обратимся вновь к персонажам в их соотносительности с картиной мира.

Когда писатель, как Ч. Айтматов, черпает образы из фольклора, проникнутого верой в языческие божества (Рыба-женщина), то последние становятся действующими лицами, участвуют в ходе событий.

Когда о. Александр описывает жизнь христиан, то важную роль в ней тоже играют все те, к кому обращаются герои.

В повести «Флавиан» (2003) герой в переломный момент жизни беседует с незнакомым старичком:

– С час назад, я вышел посидеть на скамеечке, размышлял о своём, можно сказать – Господа вопрошал. И, вдруг ясно слышу ответ, произнесённый вслух. Смотрю, а рядом со мной старичок сидит, благообразный такой, и от него доброта

вокруг так и лётся, и вида он какого-то церковного, но не современного. Поговорили мы с ним немного <...> А сейчас подошёл к иконе Сергия преподобного, глянул, а на ней мой старичок изображён, и даже в одежде той же самой... [Торик 2012 а, 189–190].

Затем выясняется, что на приходе этого Храма подобная личная встреча мирянина с угодником Божиим происходила уже дважды.

В повести «Флавиан. Восхождение» (2010) во время восхождения на гору Афон фотограф Эдуард начинает молиться по примеру воцерковленных попутчиков. Когда он садится отдохнуть, мимо проходит Женщина как бы в монашеской одежде, средних лет и очень красивая:

– Она остановилась, посмотрела на меня очень доброжелательно, перекрестила меня рукой, улыбнулась и пошла дальше. В руке у нее был деревянный посох с небольшой перекладиной сверху! [Торик 2012 б, 284].

Попутчик Эдуарда достает из кармана иконку «Игуменья Горы Афонской», на которой герой узнает Ту, которая благословила его путь:

Вы бы видели глаза Эдуарда, когда до него дошло, что же случилось с ним менее часа назад! Впрочем, и у нас, остальных участников этого разговора, лица вряд ли были менее потрясенными [Торик 2012 б, 284].

В финале повести «Черная лань...» герои оказались в Париже 13 ноября 2015 г. и стали жертвами теракта. Последним движением Анри пытался заслонить собою Машу. Последними словами Маши было: «Христос Воскресе!» – в ответ на предложение темнокожей девушке сказать «Аллах Акбар» и уйти живой. В Эпиплоге Анри, открыв глаза в заливающим все вокруг свете, видит счастливо улыбающихся Машу и своих родных, Анну, духовного наставника:

А это Кто – рядом с ним – смотрит на Анри и улыбается ему?
– Простите, мы с вами знакомы? – спросил Его Анри.
– Да! – улыбнулся Он. – Меня зовут Иисус Христос! (397)

В теоцентрической прозе смерти нет. Человеческая душа, перейдя границу земного, продолжает быть, встречает любимых людей, и родных, и близких по духу, и Тех, к Кому обращалась в молитвах.

Схожим образом в прозе, отразившей языческую картину мира, созданы образы представителей высших сил. Они участвуют в событиях, с ними говорят и взаимодействуют, и при жизни, и в посмертии.

Однако в мире, эклектично соединяющем элементы разных культур, человек по смерти перестает быть, от него остается только слово – имя, которое осиротевший мальчик приписывает звезде, волне, ветру.

Чингиз Айтматов лично был отдален от религиозного мира персона-

жей. Это делало мир произведения условным, индивидуально вымышленным. Связь между человеком и высшими силами в таком мире омрачена непониманием и отчуждением.

С другой стороны, его книга, как и другие произведения русской гуманистической прозы 1960-х – 1980-х гг., во многом предварила теоцентрическую книгу. В ней создан образ пространства, в котором границы преодолимы, земля, море и небо образуют «органичное всеединство» [Кофман 2018, 292]. Установлена ценность настоящего времени, в котором герой принимает решение и совершает поступок. Созданы образы героев, которые, выбирая трудный путь, противостоят злу. В мире произведения взаимодействуют видимое и невидимое, и герои пересекают «береговую линию».

ЛИТЕРАТУРА

1. Асаналиев К. Чингиз Айтматов: Поэтика художественного образа: автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.02. Фрунзе, 1989.
2. Карпенко Вл. Продлить себя в сыне // Литературное обозрение. 1977. № 11. С. 58–60.
3. Кофман А.Ф. Художественный мир Чингиза Айтматова // *Studia Litterarum*. 2019. Т. 4. № 2. С. 292–311.
4. Леонов И. Современная духовная проза: Типология и поэтика // Русский язык за рубежом. 2010. № 4. С. 89–95.
5. Лотман Ю. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). СПб.: Искусство – СПб, 1994.
6. Санги Вл., Руденко А. Легенда, созданная заново: Диалог критика и прозаика // Дружба народов. 1978. № 1. С. 256–260.
7. Санги Вл. Обращение вождя нивхского племени Кетнивгун к самосознанию своих соплеменников. 09.04.2008. URL: <http://www.icrap.org/ru/sangi12-1.html> (дата обращения 17.12.2020).
8. (а) Торик Александр, протоиерей. Флавиан. М.: Флавиан – Пресс, 2012.
9. (б) Торик Александр, протоиерей. Флавиан: Восхождение. М.: Флавиан – Пресс, 2012.
10. Торик Александр, протоиерей. Черная лань, бегущая по пене океанского прибоя. М.: Флавиан – Пресс, 2017.
11. Турбин Вл. За други своя // Новый мир. 1977. № 8. С. 250–253.
12. Турсуналиев С. Кыргызский мифопоэтический мотив продолжения рода как фундаментальная проблема // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Амосова. Серия Эпосоведения. 2019. № 2 (14). С. 58–66.
13. Хализев В. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Karpenko V. Prodlit' sebya v syne [To Continue Yourself in Your Son]. *Literaturnoye obozreniye*, 1977, no. 11, pp. 58–60. (In Russian).

2. Kofman A.F. Khudozhestvennyy mir Chingiza Aytmatova [Chingiz Aitmatov's Fictional World]. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no. 2, pp. 292–311. (In Russian).

3. Leonov I. Sovremennaya dukhovnaya proza: Tipologiya i poetika [Modern Spiritual Prose: Typology and Poetics]. *Russkiy yazyk za rubezhom*, 2010, no. 4, pp. 89–95. (In Russian).

4. Sangi V., Rudenko A. Legenda, sozdannaya zanovo: Dialog kritika i prozaika [Created New Legend: The Dialogue between Critic and Prose Writer]. *Druzhba narodov*, 1978, no. 1, pp. 256–260. (In Russian).

5. Turbin V. Za drugi svoya [His Life for His Friends] *Novyy mir*, 1977, no. 8, pp. 250–253. (In Russian).

6. Tursunaliyev S. Kyrgyzskiy mifopicheskiy motiv prodolzheniya roda kak fundamental'naya problema [Kyrgyz Mythopoeic Motif of Procreation as a Fundamental Problem]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Amosova. Seriya Eposovedeniya*, 2019, no. 2 (14), pp. 58–66. (In Russian).

(Monographs)

7. Khalizev V. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1999. (In Russian).

8. Lotman Yu. *Besedy o russkoy kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX v.)* [Conversations on Russian Culture: Life and Traditions of the Russian Nobility (18th – Early 19th Centuries)]. St. Petersburg, Iskustvo – SPb Publ., 1994. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Asanaliyev K. *Chingiz Aytmatov: Poetika khudozhestvennogo obraza* [Chingiz Aytmatov: Poetics of the Artistic Image]. PhD Thesis Abstract. Frunze, 1989. (In Russian).

Бойко Светлана Сергеевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории. Научные интересы: история русской литературы XX в. и новейшего времени.

E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-8870-0113

Svetlana S. Boyko, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor at the New Russian Literary History Department, Institute for Philology and History. Research interests: history of Russian literature of the 20th century and modern times.

E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-8870-0113

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00050

Т.Н. Джаксон (Москва)

ТЕЗКИ В ИСЛАНДСКИХ САГАХ: ОБ ОДНОМ ИЗ МЕХАНИЗМОВ ФОРМИРОВАНИЯ САГОВЫХ ОБРАЗОВ

Аннотация. В этой статье, на основании ряда примеров из исландских королевских саг, автор выясняет, какими путями могли формироваться образы саговых действующих лиц – тех, с кем главные герои пересекались и контактировали в других странах: русских князей, польских и шведских королей, нормандских и саксонских герцогов. Наряду с широко известными правителями, такими, скажем, как Ярослав Мудрый и Олав Шётконунг, в сагах фигурируют персонажи, чьи образы являются собирательными и соединяют в себе черты разных, связанных и несвязанных между собой, исторических лиц. Подобная трансформация образов происходила в сагах не только в процессе долгой устной передачи, но и при одновременном создании письменного текста. Недостаточность информации в источнике и стремление обозначить – в соответствии с саговой традицией – имена и патронимы своих персонажей, добавить характеризующие их детали нередко приводили к тому, что авторы саг «наделяли» своих героев несуществующим родством. Зачастую в заблуждение авторов саг вводило сходство имен исторических личностей. Из двух носителей одного и того же имени (деда и внука, отца и сына, просто тезок) авторы саг, как правило, останавливали свой выбор на более позднем, на том, кто был ближе к ним по времени и мог к моменту сложения/записи саги быть еще на слуху. Они ошибочно переосмыслили дошедшую до них информацию на основании более близкого им хронологически знания, как бы «спрессовывая» историческое время в рамках своего ретроспективного повествования.

Ключевые слова: исландские королевские саги; саговые персонажи; тезки.

T.N. Jackson (Moscow)

Namesakes in Icelandic Sagas: on a Possible Mechanism of Creation of Saga Characters

Abstract. In this paper, using several examples from the Icelandic kings' sagas, the author tries to figure out how the images of saga characters were formed, namely those with whom the main characters intersected and contacted in the other countries, like the Russian princes, Polish and Swedish kings, Norman and Saxon dukes. Along with the well-known rulers, such as, say, Yaroslav the Wise and Olav Skjotkonung, there appear in the sagas characters whose images are collective and represent a combination of fea-

tures of different, related and unrelated, historical persons. This kind of transformation of saga characters took place not only during the long oral transmission, but also in the process of creation of a written text. Lack of information in the source material and a desire to introduce – in accordance with the saga tradition – the names and patronyms of their characters, often led to the fact that saga authors “endowed” their heroes with non-existent kinship. Quite often saga authors were misled by the similarity of names of historical figures. Of the two carriers of the same name (grandfather and grandson, father and son, just namesakes), saga authors, as a rule, opted for a later one, who was closer to them in time and could still be heard at the time when sagas were being created (told or written down). They mistakenly rethought the information that had come down to them on the basis of that knowledge which was closer to them chronologically, as if “pressing” the historical time within the framework of their retrospective narration.

Key words: Icelandic kings' sagas; saga characters; namesakes.

Исландские королевские саги записывались преимущественно с конца XII до конца XIII в., но мы их знаем по еще более поздним рукописям. История сложения саг в том виде, в котором они до нас дошли, неоднозначна: саги представляют собой сложное переплетение прошедшей через несколько поколений рассказчиков устной традиции, информации других письменных источников, несомненного творческого вклада «автора» саги и изменений, внесенных последующими переписчиками [Andersson 1985; Джаксон 2012]. Я хочу предложить вниманию читателей некоторые наблюдения над путями сложения саговых образов. В частности, я остановлюсь на тех случаях, когда авторы саг ошибались в определении родственных связей своих героев и в заблуждение их вводило сходство имен этих персонажей. В литературе по сагам работ, посвященных конкретно данной тематике, нет, хотя этот частный вопрос представляет интерес в рамках более широкой проблемы так называемого «авторского проникновения» в саговое повествование, активно дискутировавшейся в литературе по сагам в конце 60-х и в 70-х гг. прошлого века [обзор см. в: Jackson 1984]. Стилистика саг такова, что неизвестные в большинстве своем «авторы» саг остаются – в противоположность современным авторам – совершенно незаметными. Но это только на первый взгляд. При более тщательном анализе обнаруживаются следы их присутствия и творческого участия, в частности, в создании образов саговых персонажей. Помимо названной проблемы, рассмотренный в статье материал в какой-то степени затрагивает не менее важный вопрос о механизмах формирования и сохранения исторической памяти, который активно исследуется в настоящее время специалистами по сагам [см.: Scandinavian Studies 2013, 85:3; Handbook 2018]. Именам в сагах немало внимания уделили в своих работах А.Ф. Литвина и Ф.Б. Успенский [Литвина, Успенский 2018; Успенский 2001; Успенский 2002], но они говорят прежде всего об именовании саговых персонажей и принципах и законах имянаречения, а вовсе не об ошибках авторов саг, к которым мы сейчас и обратимся.

«Вальдамар, сын конунга Ярицлейва»

В повествованиях саг о событиях в Древней Руси (*Гарды / Гардарик*) и во включенных в саги пространных генеалогиях североευропейских правителей мы не один раз встречаем *Вальдамара, сына конунга Ярицлейва (Valdamarr, sonr Jarizleifs konungs)*. Так, свод королевских саг «Красивая кожа» (ок. 1220 г.) сообщает, что «на Гюде, дочери конунга Харальда, женился конунг Вальдамар, сын конунга Ярицлейва в Хольмгарде (Новгороде. – Т.Д.) и Ингигерд, дочери конунга Олава Свенского» [Fagrskinna 1985, 295]. Речь идет, вне сомнения, о браке Владимира Всеволодовича Мономаха, родившегося в 1053 г., великого князя киевского в 1113–1125 гг., и Гиды, дочери английского короля Харальда, сына Гудини. Принятая в науке датировка этого брака – 1074 / 75 г. – опирается лишь на известную по летописи дату рождения их старшего сына Мстислава – февраль 1076 г. Мстислав тоже известен сагам, только не под своим русским именем, а под именем своего английского деда «Харальд» (которое, вероятно, было его вторым именем). Например, Снорри Стурлусон в «Саге о Магнусе Эрлингссоне» свода саг «Круг земной» (ок. 1230 г.) говорит о том, что Ингибьёрг и Мальмфрид были дочерьми «конунга Харальда с востока из Гардов», а «он был сыном Вальдамара Ярицлейвссона» [Snorri Sturluson 1951, III, 375]. В более раннем своде королевских саг, «Гнилая кожа» (1217–1222 гг.), откуда мог черпать информацию Снорри, сообщается, что Сигурд Крестоносец «взял в жены Мальмфрид, дочь Харальда Вальдамарссона с востока из Хольмгарда. Этот Вальдамар был сыном Ярицлейва Старого и Ингигерд, дочери Олава Свенского» [Morkinskinna 2011, II, 105]. Из всех трех сводов королевских саг следует, что их авторы в первой трети XIII в. знали о Владимире Мономахе и воспринимали его как сына Ярослава Мудрого, а вовсе не как внука этого последнего, кем он являлся в действительности (реальная генеалогическая линия такова: Ярослав → Всеволод → Владимир).

Во всем корпусе исландских саг имеется только один текст, причем он наиболее ранний из дошедших до нас, в котором соответствующее генеалогическое звено не пропущено: это редакция S перевода «Саги об Олаве Трюгвасоне» монаха Одда Сноррасона (латинский оригинал саги возник между 1180 и 1200 гг., список редакции S можно датировать ок. 1300 г. или первой четвертью XIV в., но это не непосредственная обработка латинского текста: исландский перевод был выполнен ок. 1200 г.). О князе Владимире Святославиче здесь говорится следующее: «Этот Вальдамар был отцом Ярицлейва, отца Хольти, отца Вальдамара, отца Харальда, отца Ингибьёрг, матери Вальдамара, конунга данов» [Óláfs saga 2006, 145]. В редакции A (сохранившейся в норвежском списке, сделанном между 1230 и 1250 гг.) избыточная информация опущена и оставлено лишь такое уточнение: «Этот Вальдамар был отцом конунга Ярицлейва» [Ibid.]. Скорее всего, в латинском оригинале (который до нас не дошел) еще присутствовало потерянное в дальнейшем звено этой генеалогической цепочки: между дедом Ярославом Мудрым и внуком Владимиром Мономахом

упоминается (по крайней мере в редакции S) отец Владимира Мономаха, Всеволод Ярославич («Хольти», надо думать, – его скандинавское имя). Значит, к концу XII в. в исландских клерикальных кругах русская составляющая родословной датского короля Вальдемара I (1157–1182) была известна без искажений и ошибок. Но как могла возникнуть интересующая нас ошибка?

Прежде всего надо отметить, что, хотя сагу монаха Одда и относят к числу источников как «Красивой кожи», так и «Круга земного» Снорри Стурлусона, с ней связана в этих сводах лишь «Сага об Олаве Трюггвасоне», так что все упоминания Вальдамара Ярицлейвссона в других сагах всех трех сводов имеют иное происхождение и вполне могут восходить в том числе и к устной традиции. Важную роль в скандинавской истории середины XII в. играли сестры Мальмфрид и Игигерд, дочери Харальда-Мстислава. Первая побывала как на датском (жена Эрика Незабвенного), так и на норвежском (жена Сигурда Крестоносца) троне, а вторая, жена Кнута Лаварда, была матерью датского короля Вальдемара I, получившего имя своего русского прадеда Владимира Мономаха, ставшее впоследствии династическим именем датских королей. Сведения, уходящие глубже в русскую историю, не будучи актуальными для авторов саг и их слушателей (в редких случаях – читателей), могли забыться и подвергнуться искажениям. Но есть один момент, который мог бы объяснить всю ситуацию не стиранием исторической памяти, а соединением в этой памяти одноименных персонажей, что (как будет видно из дальнейшего изложения) нередко встречается в сагах. Дело в том, что у Ярослава Мудрого, кроме внука, был сын по имени Владимир, родившийся в 1020 г. В качестве новгородского князя (1034–1052) Владимир Ярославич имел гораздо больше шансов стать известным в Скандинавии, нежели его брат Всеволод Ярославич, князь переяславский, черниговский, великий князь киевский (1076–1077), устремленный в своей внешней политике в сторону не Скандинавии, а Священной Римской империи. Естественно, мы можем лишь предполагать (но с большой долей вероятности), что появление в сагах вместо Владимира Всеволодовича Мономаха Вальдамара Ярицлейвссона было своеобразной абберрацией памяти, соединением в коллективном историческом сознании одноименных исторических персонажей, а именно сына и внука Ярослава Мудрого.

«Герцог Хейнрек из Брунсвика»

В древнеисландской королевской «Саге о Кнютлингах», написанной, вероятно, Олавом Тордарсоном в середине XIII в., заметную роль играет герцог Хейнрек из Брунсвика (*Heinrekr hertogi í Brúnsvík*). Он принимает активное участие в событиях, описанных в гл. 108–127 саги, а именно в противостоянии и борьбе за власть трех датских правителей, троюродных братьев Кнута Магнуссона (1146–1157), Свейна Эйрикссона (1146–1157) и Вальдамара Кнутссона (1157–1182). «Сага о Кнютлингах» с очевидностью распадается на три части, основанные на разных источниках. Издатель

саги Бьярни Гуднасон указывает, что главам 99–126 соответствует кн. 14 труда Саксона Грамматика «Деяния данов» (нач. XIII в.), описывающая события 1134–1178 гг., а гл. 126–127 саги – кн. 15 (1179–1182 гг.). Он полагает, что третья часть саги в целом представляет собой весьма краткий пересказ Саксона с добавлениями из других источников [Vjarni Guðnason 1982, clxiv]. И хотя в науке выдвигалась теория существования общего источника для труда Саксона и саги [Weibull 1915, 234–235], все же надо отдать предпочтение (по причине убедительности ее аргументации) той точке зрения, что автор «Саги о Кнютлингах» был знаком непосредственно с «Деяниями данов» Саксона Грамматика [Albeck 1946, 304–337; Vjarni Guðnason 1982, clv–clxxiv, clxxvi; Mortensen 2012]. В тексте третьей части саги также прослеживаются некоторые совпадения со «Славянской хроникой» Хельмольда из Бозау (1170-е гг.). На том основании, что в этих случаях нередко расхождение с текстом Саксона, Г. Албек заключил, что автор саги был знаком с традицией Хельмольда не через Саксона, а благодаря каким-то более поздним (промежуточным) источникам, с чем согласен и Бьярни Гуднасон [Albeck 1946, 253–267; Vjarni Guðnason 1982, clxxvi].

Надо сказать, что *Хенрик, герцог Саксонии*, многократно упоминается и у Саксона [Saxo, XIV.5.4, 15.6, 16.2, 17.1, 17.3, 17.5–6, 17.8, 25.4, 25.8–13, 27.2, 28.14, 28.22, 30.1–31.1, 34.4, 35.2–4, 37.4, 42.10, 43.1, 44.15, 46.1–3, 48.1–49.1, 52.1, 54.16, 54.18–22, 57.1, 57.5–6; XV.3.1–3, 5.1–5, 5.10], и у Хельмольда [Helmold, I.35, 56, 59, 62, 68, 84, 87, 90, 93; II.1–14], причем именно в тех ситуациях, которые описаны и в саге. Первое его упоминание у Саксона и в саге одинаково: он появляется в рассказе о том, как проигравший очередное сражение Кнут переезжает от одного правителя к другому в поисках военной помощи и приходит к герцогу. Саксон ни слова не говорит о происхождении герцога Хенрика, но автор саги «наделяет» его родством. «Без роду, без племени» в сагах обычно бывают персонажи вымышленные, а реальный саксонский герцог, о котором автор «Саги о Кнютлингах» узнал из труда Саксона, должен был (по законам жанра) быть представлен «по всей форме». И вот мы читаем в саге, что «Кнут Магнуссон поехал на юг в Бримар (Бремен. – *Т.Д.*) к архиепископу Хардвигу, и тот последовал за ним в Брунsvик (Брауншвейг. – *Т.Д.*) к герцогу Хейнреку, сыну императора Конрада, и тот принял конунга Кнута. К тому времени император Конрад умер, а императором был тогда Фридрек» [Knyttlinga saga 1982, 276]. Снабжая герцога родословной, автор саги нагромождает ошибку на ошибку. По хронологии Саксона и следующей ему саги, речь идет о событиях 1152 г. Фридрих I Барбаросса (Фридрек саги) только что стал королем Германии (1152–1190), но не императором Священной Римской империи (с 1155 г.), его же предшественник на германском троне, Конрад III (1138–1152), императором (как его величает сага) вообще никогда не был. У Конрада и его второй жены Гертруды, действительно, был законный сын по имени «Хейнрек» – Генрих Беренгар, или Генрих IV, пробывший три года коронованным соправителем отца и умерший в 1152 г. в возрасте тринадцати лет. Но совершенно очевидно, что дальше на протя-

жених тридцати лет в саге фигурирует не он. Автор саги вновь совершает ошибку, связанную с совпадением имен, а тот, о ком говорят хронисты, – это *Heinrich der Löwe*, Генрих Лев, сын герцога Саксонского и Баварского Генриха Гордого, герцог Саксонии (1142–1180) и Баварии (1156–1180). Любопытна аналогичная, но не тождественная неточность Хельмольда: его тоже вводит в заблуждение сходство имен – он повествует в основном о Генрихе Льве, но трижды называет его именем-прозвищем его отца, Генриха Гордого.

«Сёрквир Карлссон»

В том же рассказе «Саги о Кнютлингах» о поисках Кнудом военной помощи встречаем еще одну любопытную ошибку автора саги. Он говорит, что Кнут Магнуссон «повстречался в Гаутланде с Сёрквиром Карлссоном, своим отчимом – тот был мужем Рикисы, матери конунга Кнута, – и попросил у него военной помощи» [Knýtlinga saga 1982, 276]. Саксон Грамматик, на чьем известии это сообщение основано, рассказывает, что Кнут посетил своего отчима Сверкона (который после гибели отца Кнута, Магнуса Нильссона, женился на матери Кнута), поначалу был им хорошо принят, а потом бежал от его оскорблений и унижений [Saxo XIV.4.9]. Саксон здесь «теряет» один брак Рикисы. Эта дочь польского князя Болеслава III в действительности была замужем трижды: сначала она была женой датского короля Магнуса Нильссона, затем минского князя Володаря Глебовича и лишь затем шведского короля Сверкера I Старшего (1130–1156). Именно его Саксон называет просто «Сверконом», а автор саги «Сёрквиром Карлссоном» (*Sörkvir Karlsson*), добавляя патроним (так необходимый в соответствии с требованиями жанра саги) и допуская за счет этого очередную ошибку, поскольку это имя (полное имя, с патронимом) носил не Сверкер I, а его внук, шведский король Сверкер II Младший (1196–1208). Что касается деда, то, согласно «Младшему Вестгёталагу», имя его отца – «Cognube», по исландскому «Перечню скальдов» – «Kollr», поскольку там он обозначен как «Сёрквир Колльссон», но никак не «Сёрквир Карлссон». Таким образом, использовав имя, которое, вероятно, было в его время на слуху, Олав заменил деда на внука, которого тогда еще даже не было на свете. Добавление патронима более позднего по времени из двух носителей одного и того же имени изменило картину и внесло ошибку, которую мог совершить автор саги, отталкиваясь от своего источника – текста Саксона Грамматика.

«Рикард, сын Рикарда, сына Вильхьяльма Длинное Копье»

Не все ошибки в именах являются результатом творческого, так сказать, отношения к материалу авторов саг – порой они достаются им из их источников. Яркий пример – родословная нормандских герцогов, называемых в сагах «ярлами Руды», то есть Руана. «Сага о Кнютлингах» повествует о том, как после смерти своего мужа, английского короля Этельреда II, королева Эмма собралась покинуть страну. «Она хотела поехать на запад

в Валланд (во Францию. – Т.Д.) к своим братьям, Вильхьяльму и Родберту. Они были ярлами в Валланде. Их отцом был Рикард, ярл Руды, сын Рикарда, сына Вильхьяльма Длинное Копье» [Knýtlinga saga 1982, 107]. Но *Рикард, ярл Руды, сын Рикарда (Rikarðr Rúðujarl Rikarðsson)*, приходился Эмме и ее братьям не отцом, а братом: все они были детьми Ричарда I Бесстрашного (ум. 996), сына Вильгельма I, а не его сына Ричарда II Доброго (996–1026). Олав Тордарсон, автор «Саги о Кнютлингах», на этот раз генеалогическую ошибку совершает не сам, а переносит ее из своего источника – «Круга земного» Снорри Стурлусона, где говорится, что «тогда было в Валланде два ярла, Вильхьяльм и Родберт, их отцом был Рикард, ярл Руды. Они правили Нормандией. Их сестрой была королева Эмма... Рикард, ярл Руды, был сыном Рикарда, сына Вильхьяльма Длинное Копье» [Snorri Sturluson 1941, II, 26]. Любопытно, что эта ошибка зафиксирована уже в «Истории англо» Генриха Хантингдонского (сер. XII в.), где утверждается, что «на 8-м году правления короля Кнута герцог Нормандии Ричард II, отец королевы Англии Эммы, расстался с жизнью» [Генрих Хантингдонский 2015, 269]. Был ли Снорри знаком с трудом Генриха Хантингдонского, достоверно не известно. Скорее, такое представление бытовало в образованных европейских кругах, и в исторической памяти, зафиксированной источниками, из двух тезок, отца и сына, «на первый план» выдвинулся более поздний по времени. При том что «основная» генеалогическая линия (Рёгнвальд, ярл Мёра → Хрольв Пешеход → Вильхьяльм Длинное Копье → Рикард I → Рикард II) не была искажена, ее «боковые» ветви оказались смещены: отцом Эммы, Вильхьяльма и Родберта был «поставлен» Рикард II. Для нас здесь также важен тот момент, что ошибка вновь была связана с одноименностью иностранных правителей.

«Хлёдвер, конунг франков, который завоевал Дамиад»

Мысль о том, что в памяти остается более поздний носитель имени, подтверждает еще один пример из «Саги о Кнютлингах». В главе, повествующей о смерти датского короля Вальдемара I и перечисляющей его потомков, упоминается его «дочь Энгильборг, которую взял в жены Филиппус, конунг франков, отец Хлёдвера (Людовика. – Т.Д.), конунга франков, который завоевал Дамиад» [Knýtlinga saga 1982, 315]. Имеется в виду дочь Вальдемара и Софии, Ингеборг, жена короля Франции Филиппа II Августа (1180–1223). Брак Филиппа и Ингеборг, заключенный в 1193 г., стал причиной затяжного дипломатического конфликта, ибо Филипп попытался аннулировать брак уже на следующий день после его заключения, мотивируя свой отказ от жены близкородственными связями, что опроверг в написанной по заказу датского короля Кнута VI и архиепископа Абсалона «Генеалогии датских королев» Вильгельм из Эбельхольта [Scriptores minores 1920, I, 176]. Все в саге было бы верно, если бы ее автор не сделал небольшого дополнения. Сообщив широко известные в европейских церковных и властных кругах сведения об этом браке, автор саги «уточнил», что Филипп был отцом того Хлодвера

(Людовика), «который завоевал Дамиад» (*Hlöðver Frakkakonungr, er vann Damiad*). В результате автор допустил очень типичную для саг ошибку, а именно соединение в одном образе двух иностранных правителей-тезок. Дело в том, что «Дамиад», т.е. Дамьетту (соврем. Думьят), в 1249 г. в рамках Седьмого крестового похода захватил не сын Филиппа от первого брака, король Франции Людовик VIII Лев (1223–1226), но внук Филиппа, носящий то же имя, король Франции Людовик IX (1226–1270).

Итак, на нескольких примерах, взятых из исландских королевских саг, я попыталась показать, какими путями формировались образы саговых персонажей. Речь шла в основном о тех случаях, когда одни персонажи в сагах заменяют других, носящих то же самое имя, когда сыновья фигурируют в сагах вместо отцов, а внуки вместо дедов, когда фигура сагового персонажа являет собой соединение двух реальных исторических лиц. Авторы саг заимствовали ошибки из своих источников, а также вносили их сами. Трансформация образов происходила не только в процессе устной передачи саг, но и в момент создания письменного текста. Недостаточность информации в источнике и стремление обозначить – в соответствии с саговой стилистикой – имена и патронимы своих персонажей нередко приводили к тому, что авторы саг «наделяли» своих героев несуществующим родством. Саговый материал предоставил нам возможность увидеть механизм работы исторической памяти: зачастую теряется – так сказать, «выпадает из памяти» – более ранний носитель имени. Мы это видели и в ситуации с русским князем Владимиром Ярославичем (*Вальдамаром Ярицлейвссоном*), и с шведским королем Сверкером (*Сёрквиром Карлссоном*), и с нормандским герцогом Ричардом (*Рикардом, сыном Рикарда*), и с французским королем Людовиком (*Хлёдвером, сыном Филиппуса*). Подобная «спрессованность» исторического времени, вероятнее всего, была следствием того, что описание велось ретроспективно, так сказать «с высоты» более позднего знания.

ИСТОЧНИКИ

1. Генрих Хантингдонский. История Англиков / Пер. с лат., вступ. статья, примеч. С.Г. Мереминского. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2015.
2. *Fagrskinna – Nóregs konunga tal* / Bjarni Einarsson (Íslenzk fornrit 29). Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 1985.
3. *Helmolds Slavenchronik / Dritte Auflage, bearbeitet von B. Schmeidler* (MGH SS rer. Germ. T. 32). Hannover: Hahn, 1937.
4. *Knýtlinga saga // Danakonunga sögur* / Bjarni Guðnason (Íslenzk fornrit 35). Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 1982.
5. *Morkinskinna 1–2 / Ármann Jakobsson, Þórður Ingi Guðjónsson* (Íslenzk fornrit 23–24). Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 2011.
6. *Óláfs saga Tryggvasonar eptir Odd munk Snorrason / Ólafur Halldórsson* (Íslenzk fornrit 25). Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 2006.

7. *Saxonis Gesta Danorum* / J. Olrik, H. Ræder. Hauniae: Levin & Munksgaard, 1931.

8. *Scriptores minores historiae Danicae medii aevi ex codicibus denuo recensuit* 1–2 / M.Cl. Gertz. København: I. Kommission hos G. E. C. Gad, 1917–1920.

9. Snorri Sturluson. *Heimskringla 1–3* / Bjarni Aðalbjarnarson (Íslenzk fornrit 28). Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 1941–1951.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джаксон Т.Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе. Тексты, перевод, комментарий. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2012.

2. Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б. Похвала щедрости, чаша из черепа, золотая луда... Контуры русско-варяжского культурного взаимодействия. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018.

3. Успенский Ф.Б. Имя и власть: выбор имени как инструмент династической борьбы в средневековой Скандинавии. М.: Языки русской культуры, 2001.

4. Успенский Ф.Б. Скандинавы. Варяги. Русь. Историко-филологические очерки. М.: Языки славянской культуры, 2002.

5. Albeck G. *Knýtlinga. Sagaerne om Danmarks Konger*. Kjøbenhavn: Nyt Nordisk Forlag, 1946.

6. Andersson Th.M. *King's Sagas (Konungasögur) // Old Norse-Icelandic Literature: A Critical Guide* / C.J. Clover, J. Lindow (eds.). Ithaca and London: Cornell University Press, 1985. P. 197–238.

7. Bjarni Guðnason. *Formáli // Danakonunga sögur* (Íslenzk fornrit. B. 35). Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 1982. Bls. V–CXIV.

8. *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies Interdisciplinary Approaches Vol. 1* / Glauser J., Hermann P., Mitchell S.A. (eds.). Berlin: de Gruyter, 2018.

9. Jackson T.N. On Snorri Sturluson's Creative Activity: The Problem of Writer Intrusion into the Narrative // *Arkiv för nordisk filologi*. 1984. B. 99. P. 107–125.

10. Mortensen L.B. A thirteenth-century reader of Saxo's *Gesta Danorum* // *The Creation of medieval Northern Europe. Christianisation, social transformations, and historiography. Essays in honour of Sverre Bagge* / L. Melve, S. Sønnesyn. Oslo: Dreyer forlag A/S, 2012. P. 346–355.

11. Weibull C. Saxo. *Kritiska undersökningar i Danmarks historia från Estridsens död till Knut VI* // *Historisk Tidskrift för Skåneland*. 1915. B. VI. P. 1–286.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Jackson T.N. On Snorri Sturluson's Creative Activity: The Problem of Writer Intrusion into the Narrative. *Arkiv för nordisk filologi*, 1984, vol. 99, pp. 107–125. (In English).

2. Weibull C. Saxo. *Kritiska undersökningar i Danmarks historia från Estridsens död till Knut VI*. *Historisk Tidskrift för Skåneland*, 1915, vol. 6, pp. 1–286. (In Swedish).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Andersson Th.M. King's Sagas (Konungasögur). Clover C.J., Lindow J. (eds.). *Old Norse-Icelandic Literature: A Critical Guide*. Ithaca and London, Cornell University Press Publ., 1985, pp. 197–238. (In English).

4. Mortensen L.B. A thirteenth-century reader of Saxo's Gesta Danorum. Melve L., Sønnesyn S. (eds.). *The Creation of medieval Northern Europe. Christianisation, social transformations, and historiography. Essays in honour of Sverre Bagge*. Oslo, Dreyer forlag A/S Publ., 2012, pp. 346–355. (In English).

(Monographs)

5. Albeck G. *Knytlinga. Sagaerne om Danmarks Konger*. Kjøbenhavn: Nyt Nordisk Forlag Publ., 1946. (In Danish).

6. Jackson T.N. *Islandskije korolevskije sagi o Vostochnoy Evrope. Teksty, perevod, kommentarij* [The Icelandic Royal Sagas of Eastern Europe. Texts, Translation, Commentary]. Moscow, Universitet Dmitriya Pozharskogo Publ., 2012. (In Russian).

7. *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies Interdisciplinary Approaches*. Glauser J., Hermann P., Mitchell S.A. (eds.). Berlin, de Gruyter Publ., 2018, Vol. 1. (In English).

8. Litvina A.F., Uspenskiy F.B. *Pokhvala shchedrosti, chasha iz cherepa, zolotaya luda... Kontury russko-varyazhskogo kul'turnogo vzaimodeystviya* [Praise of Generosity, the Skull Bowl, the Golden Luda... Russian-Varangian Cultural Interaction Contexts.]. Moscow, HSE Publishing House, 2018. (In Russian).

9. Uspenskiy F.B. *Imya i vlast': vybor imeni kak instrument dinasticheskoy bor'by v srednevekovoy Skandinavii* [Name and Power: Choosing a Name as an Instrument of Dynastic Struggle in Medieval Scandinavia]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2001. (In Russian).

10. Uspenskiy F.B. *Skandiny. Varyagi. Rus'. Istoriko-filologicheskiye ocherki* [Scandinavians. Varangians. Russia. Historical and Philological Essays]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002. (In Russian).

Джаксон Татьяна Николаевна, Институт всеобщей истории РАН.

Доктор исторических наук. Главный научный сотрудник Отдела истории Византии и Восточной Европы. Научные интересы: древнескандинавская литература, саговедение, картина мира средневековых скандинавов.

E-mail: Tatjana.Jackson@gmail.com

ORCID ID 0000-0001-6302-2061

Tatjana N. Jackson, Institute of World History, Russian Academy of Sciences.

Doctor of History. Chief research fellow at the Department of Byzantine and East European history. Research interests: Old Norse-Icelandic literature, saga studies, world view of medieval Scandinavians.

E-mail: Tatjana.Jackson@gmail.com

ORCID ID 0000-0001-6302-2061

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00051

С.А. Жилюк (Санкт-Петербург)

**ТРАДИЦИОННЫЕ И НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ
ГЕРМАНСКОГО ЭПОСА О НИБЕЛУНГАХ. ЧАСТЬ 1***

Аннотация. Сказание о нибелунгах получило широкое распространение в культуре европейских народов и неоднократно привлекало внимание отечественных (В.Г. Адмони, А.Я. Гуревич, В.М. Жирмунский, М.И. Стеблин-Каменский, Б.И. Ярхо) и зарубежных исследователей (М. Куршманн, Я.Д. Мюллер, Г. Хайнцле, А. Хойслер, У. Шульце). Вместе с тем следует отметить, что большинство современных исследований ограничивается изучением отдельных аспектов, и за последние десятилетия были предложены новые трактовки проблем германского эпоса, которые требуют обобщения и осмысления. Поставив своей задачей представить обзор основных достижений исследователей в деле изучения нибелунгова сказания, автор посвящает первую часть своей статьи обзору его генезиса и его южной (германской) версии. Она представлена в героическом эпосе «Песнь о нибелунгах» (*Nibelungenlied*) (ок. 1200 г. н.э.) и почти не изученном в отечественных научных кругах «Плаче» (*Klage*). Народные версии сказания нашли свое отражение в «Народной книге о роговом Зигфриде» и «Песни о роговом Зейфриде», значительно отличающихся от версии, изложенной в «Песни». Проблемы, связанные с сохранившимися рукописями и соотношением новых и архаичных явлений, нашедших отражение в «Песни о нибелунгах», а также вопрос об устности/письменности ее текста, получили широкое освещение в зарубежной литературе, в то время как вопросы языка исследовались в первую очередь отечественными учеными. Остается ряд областей, которые требуют дополнительных исследований: история создания и записи «Песни о нибелунгах», возможная устная форма передачи нибелунгова сказания в Средние века, а также бытование сказания в XVI–XVII вв. вплоть до обнаружения рукописей в середине XVIII в.

Ключевые слова: сказание о нибелунгах; героический эпос; «Песнь о нибелунгах»; «Песнь о роговом Зигфриде»; «Народная книга о роговом Зейфриде»; германская литературная традиция.

S.A. Zhiliuk (St. Petersburg)

Traditions and Novation in Nibelungen-Studies. Part 1**

Abstract. A rare literature plot has gained so much popularity in Europe as the one about the Nibelungs – old European heroes, whose deeds described by unknown authors are still researched by scholars. Russian philologists (V. Admoni, A. Gurevich, V. Zhirmunsky, M. Steblin-Kamensky, B. Yarkho) contributed to the study in the area

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-11-00001.

** The reported study was funded by RFBR, project number 19-11-00001.

with works about heroic epos and medieval literature and language. The Russian studies focus, however, not on the lay about the Nibelungs, but deal with narrower fields, like a structure, a language or features of an epos. European scholars, like A. Heusler and U. Schulze, undertook a comprehensive study of the topic. The first part of the article presented below discusses genesis of the Nibelungs' story and the version of the Nibelungs lay which was spread in German lands in the Middle Ages and was put down as the *Lay of the Nibelungs* (*Nibelungenlied*) in the late 12th – early 13th centuries. The *Lay* is the most consistent story about the Nibelungs, and it is considered to be a profoundly studied text. Different elements of the Nibelungs' lay can be found in the texts about the horn-skinned Siegfried (*Das Lied vom hürnen Seyfrid*). Though it is widely agreed that the story roots in the events of the 5-6th centuries A.D., there is still more to be investigated to understand the evolution of the plot and its elements. The *Nibelungenlied* has been researched by many experts in the field, yet, some issues, e.g. oral/written basis of the text, archaic features and language peculiarities to name just few, need further investigation.

Key words: Nibelungenlied; Lay of Nibleungs; heroic epos; German literature history; Lied vom hürnen Seyfrid; oral-derived epic text.

Введение

Произведения, содержащие общий для германских народов сюжет о нибелунгах, неоднократно оказывались в центре внимания отечественных и зарубежных ученых; можно говорить о такой отрасли науки, как нибелунговедение. Вопрос изучения сказания о нибелунгах (или нифлунгах) требует изучения его генезиса, эволюции, дециклизации и форм, в которые оно облачается литературной традицией разных народов. Следовательно, настоящая статья посвящена как содержательной, так и формальной стороне нибелунгова сказания (далее – NS), его истории и произведениям, которые его содержат.

Произведения о нибелунгах неоднократно исследовались и переводились, однако занимают в отечественной науке «мемориальное» место: изучаемые на Западе, они выпали из рассмотрения отечественных исследователей более чем на полвека, да и в других странах почти не появилось всеобъемлющих трудов, равных по значению труду А. Хойслера. Вместе с тем накопилось много менее объемных работ, затрагивающих те «мелочи», которые способны поколебать сложившиеся научные теории.

В этой связи становится очевидной необходимость «переучета» накопленных знаний в области NS. Следует оговориться, что настоящая статья не претендует на всестороннее рассмотрение каждой проблемы, ее цель – наметить основные достижения и указать перспективы дальнейших исследований. Мы надеемся вернуть внимание и к незаслуженно забытым трудам, в частности, работам Б.И. Ярхо, которые редко упоминают в настоящее время. Не хватает работ, посвященных культурной и научной рецепции нибелунгова сказания в XIX–XXI вв. (приятным исключением являются труды А.Б. Рыкуновой).

Несмотря на то что в центре нашего внимания стоит NS, рассмотрение связанной с ним проблематики удобно вести по произведениям, в которых оно содержится. Первая часть статьи будет посвящена «Песни о нибелунгах» (NL) как крупнейшему его памятнику, а вторая расскажет об интерпретации сюжета скандинавскими народами.

История формирования сказания

Задачей настоящего раздела является представление очерка основных проблем, связанных с генезисом нибелунгова сказания. Для сколько-нибудь подробного даже не исследования, а описания этого вопроса потребуется многотомная монография, но без этого очерка наша статья была бы неполной.

Письменная фиксация сказания о Зигфриде и Кримхильд относится к XIII в., но формирование цикла NS заняло длительное время. В его основу легли исторические события времен Великого переселения народов [Хойслер 1960, Ярхо 1913, Schulze 2008]. Некоторые ученые с осторожностью говорят о возможных сказочных или мифологических основах NS [Ваева 2017], хотя это и нетипично для героического эпоса. Эти элементы могли стать более поздним приобретением цикла, а в основе его лежат исторические события, например, гибель двух бургундских королевств в V в. и VI вв. н.э. Из сборника законов германского племени бургундов, которое после разгрома переселилось в область нынешнего Лиона, нам известны имена их правителей: *Gibica*, *Gundomaris*, *Gislaharius*, *Gundaharius*, – в которых угадываются имена героев NS. Впрочем, археологи не нашли артефактов, подтверждающих существование на Рейне поселений бургундов [Traub 2013; Wackwitz 196–1965].

Но героический эпос – это не отображение исторических событий, и едва ли мы сможем точно узнать, какие события легли в основу древнегерманских сказаний. В центре каждого из двух крупных сюжетов, входящих в NS, стоит фигура женщины, что было обычно для германцев [Ярхо 1930]. По мнению Ганиной, сюжет спора королей восходит к конфликту между женами готских военачальников во времена Византийско-готской войны 535–554 г. [Ганина 2000]. Поворотным же (или центральным) моментом для NS была гибель героя (Зигфрида), к которому впоследствии притянулись и другие героические сюжеты, такие как змеборчество, отбивание клада, сватовство, добывание невесты. Первый из них засвидетельствован многими произведениями, причем со змеем борется не только Зигфрид. Под влиянием сказания о нем мотив борьбы с змеем переходит и на его отца Сигмунда (ср. «Беовульф»). Мотив клада также носит рудиментарный характер и может восходить к сказочным мотивам. Наконец, добывание невесты и сватовство – два родственных и в то же время противоречащих друг другу мотива – не только попадают в NS, но и создают в нем определенную путаницу. Отчетливо это проявляется в германской версии, где Зигфрид знает о Брюнхильд, но непонятно откуда. В сканди-

нанской «Старшей Эдде» (далее – CR) не хватает тетради с песнями, относящимися к моменту встречи Сигурда и Брюнхильд, поэтому знакомство с эпизодом поездки за ней как за невестой для Гуннара / Гунтера не может не вызывать недоумения.

Единый комплекс сказаний был распространен среди германских народов до VIII в. [Ярхо 1913]. Далее последовали несколько веков изоляции, по окончании которой оказалось, что скандинавская и германская версии довольно далеко отстоят друг от друга. Более того, в них разнились характеристики персонажей, возникли новые мотивы их поведения.

Но и внутри произведений (например, NL) оказалось множество противоречий: образ Хагена во второй части – образ верного и храброго воина короля Гунтера – разительно отличается от образа предателя Хагена первой части сказания; отличаются и образы Гунтера и Кримхильд [Ярхо 1913].

Переходя от поколения к поколению, песни об исторических событиях постепенно становились седой древностью, приближаясь к сказочным временам и приобретая соответствующие детали – многотысячные дружины, драконы, карлики, великаны... Изменялись не только персонажи – менялась и география их деяний. Возможно, так появились в NL «нижние земли» по Рейну, где располагалось королевство Зигфрида со столицей в загадочном Ксантене. Менялся и облик знакомых героев, и Зигфрид NL, рыцарь куртуазного воспитания, не похож на Сигурда из CR. Остаются еще отдельные черты, восходящие к древности, но их все меньше.

Причиной происходивших с сюжетом метаморфоз мог стать характер передачи сказания. До письменной фиксации в начале XIII в. (или немного раньше [Хойслер 1960]) эпос существовал в устной форме. На протяжении длительного времени ученые не могли понять, как такие объемные произведения могли сохраняться без записи. Сторонники устно-формульной теории М. Перри и А. Лорда пробовали применить ее к древнегерманской поэзии [Клейнер 2018]. Обращение к тексту NL не дало однозначного результата, и в настоящее время ученые говорят только «о нюансах и взаимопроникновении “устного” и “письменного”» [Рыкунова 2018, 320]: NL «использует формулы, для которых характерна сильная вариативность, но которые находятся в строгой базисной структуре» [Рыкунова 2015]. Возможно и другое объяснение появления формул. «Автор сознательно использует формулы как особое средство поэтического выражения, создающее эффект устности. Благодаря этой «фиктивной устности» книжный эпос остается в связи со старой эпической традицией» [Рыкунова 2015]. Вопрос формул увязывается с вопросами о стилистике текста NL и его авторстве.

В эддической поэзии формулы присутствуют в большом количестве [Мелетинский 1998], однако многие зарубежные исследователи отвергают применение формульной теории к текстам CR. Вместе с тем до настоящего момента не предпринимались попытки исследовать тексты на предмет наличия в них тем – более крупной, чем формула устной поэтической еди-

ницы [Матюшина 2018]. Кроме того, сохранившиеся исторические свидетельства говорят о том, что эддические песни – это запись устных текстов, пропевавшихся древними исполнителями. Вероятно, и «Сага о Тидреке» (TS), и «Сага о Вельсунгах» (VS) представляют собой продукт устного творчества.

Дальнейшее развитие, а точнее – дециклизация NS, носило в основном устный характер. Такое утверждение применимо к фарерским и датским балладам, а также к балладам норвежским, в которых Сигурд и другие герои первой части NS встречаются как эпизодические персонажи. Германская традиция знает и письменную традицию продолжения эволюции NS (вернее, образов сказания – в произведениях «Розовый сад», «Кудруна» и т.д.; в «Песне о роговом Зейфриде»), и устную (например, зафиксированную в «Народной книге о роговом Зигфриде»). Эволюция сказания в XIV–XVI вв. – это история дегероизации основных персонажей, представление их нередко в виде демонов, злых духов или простых глупцов. Можно предположить, что нечто подобное произошло когда-то и при формировании нибелунгова сказания, т.е. бывшие герои превратились в отрицательных или второстепенных персонажей (ср. генезис образа Хагена [Ярхо 1913]). Аналогичные процессы можно увидеть в постепенном отмирании сюжета о змеборчестве Зигфрида и сражении с нибелунгами, нашедшем свое отражение в тексте NL.

NS в немецкой литературной традиции

Один из наиболее ранних текстов на немецком языке – отрывок «Песни о Хильдебранде» – повествует о событиях, возможно, связанных с нибелунговым сюжетом, хотя в самом тексте об этом не говорится [Lühr 1982; Schumacher 2003]. Можно было бы предположить, что произведение – это один из текстов, который вместе с другими, составил ядро «Песни о нибелунгах» [Хойслер 1960], однако последние исследования ставят такое предположение под сомнение, убедительно доказывая, что «Песнь о Хильдебранде» не может быть отнесена к германскому героическому эпосу [Матюшина 2019].

«Песнь о нибелунгах»

Книжный эпос европейских народов представлен произведениями различными по объему и структуре, и NL выделяется среди них большим размером (более 2000 строф) и цельностью сюжета.

Несмотря на обширную научную библиографию, которая только за последние полвека насчитывает более 3000 работ на немецком и английском языках, остается большое количество вопросов, которые требуют дальнейшего осмысления и исследования [Kragl 2010]. В немецкоязычной литературе «Песнь о нибелунгах» исследуется вместе с «Плачем» (*Klage*, далее KI) – текстом, рассказывающим о событиях, произошедших с оставшимися в живых героями NL.

Известно 37 рукописей, содержащих текст NL, большинство из них – это отрывки из NL, и лишь 11 рукописей представляют полный или почти полный текст [Handschriftencensus]. С 1826 г. вслед за К. Лахманом принято называть рукописи буквами латинского алфавита, первые три рукописи, найденные в XVIII в., получили наименование А, В и С [Schulze 2008].

Рукопись А (*die Hohenems-Münchner Handschrift*) была обнаружена в 1779 г. Она состоит из 2316 строф. К. Лахманн полагал, что именно эта рукопись наиболее полно передает содержание первоначального сюжета (*Urfassung*). Рукопись В (*die St. Galler Handschrift, Cod. Sang. 857*) была найдена в 1768 г. в сборнике, включавшем в себя также К1, «Парцифалья» и «Виллехальма» В. фон Эшенбаха и «Карла» Штрикера. В рукописи 2376 строф. Рукопись В, равно как и рукопись С могли быть созданы тремя переписчиками во второй четверти XIII в. [Heinzle 1991]. В. Брауне и К. Барч отдавали приоритет рукописи В, в 1870–1880 гг. было подготовлено ее комментированное издание. Рукопись С (*die Hohenems-Lafbergische* или *Donaueschinger Handschrift*) содержит 2442 строфы. Эту рукопись в немецкой лингвистике называют *liet-Fassung*, так как последняя строка рукописи звучит следующим образом: *daz ist der Nibelunge liet*; в то время как в рукописях А и В она звучит: *daz ist der Nibelunge nôt*. Некоторые исследователи [Schulze 2008] склонны увязывать разницу в окончаниях с личным отношением переписчиков к личности Кримхильд. Более осторожен в своих оценках В.Г. Адмони, который объясняет отличие рукописи С рационалистическим мышлением беспристрастного автора [Адмони 2004]. *Liet-Fassung* в большей степени отмечена чертами куртуазности.

На протяжении долгого времени исследователи пытались ответить на вопрос, какая рукопись наиболее близка к оригиналу (*Original*) или архетипу (*Archetypus*). Нередко наблюдается противопоставление рукописей А/В и рукописи С [Hoffmann 1974]. Существуют исследования, доказывающие, что наиболее точной являются рукописи А [Fromm 1989] и С [Falk 1985; Lösel-Wieland-Engelmann 1983]. Большинство переписчиков могли быть знакомы с нибелунговым сказанием, имевшим широкое хождение на территории современных Германии и Австрии, и могли вносить собственные изменения в стиль и содержание. По мнению Мюллера, вопрос о «каноническом» тексте вообще не может быть поставлен в отношении NL, так как, не являясь священным текстом, он мог перекраиваться и переписываться в угоду моде, заказчику или другим обстоятельствам [Müller 2016].

Интерес для исследователя представляют рукопись b (Хунденсхагенская рукопись, хранится в Берлине) и отрывок Т. Рукопись b – единственная известная рукопись нибелунгова сказания, украшенная иллюстрациями. Отрывок Т содержит текст «Песни о нибелунгах» на средненидерландском языке.

Зачастую значительные расхождения в сюжете «Песни о нибелунгах» могут подтолкнуть исследователя к гипотезе, что различные редакции были созданы различными авторами. Вопрос об авторстве тесно связан с

вопросом, когда и при каких обстоятельствах была написана NL.

Запись NL относится ко времени пребывания Вольфгера фон Эрла в должности епископа Пассау (1191–1204 гг.). В.Г. Адмони отметил, что имя автора нам неизвестно, а написана NL была около 1200 г. в районе Пассау на Дунае [Адмони 2004]. Допускается, что автором NL был тот же, кто зафиксирован как автор К1 – некто *meister Kuonrât* (мастер Конрад), оставивший о себе сведения в эпилоге К1 – представитель средневекового клира, состоящий в свите высокопоставленного духовного лица [Рыкунова 2018]. В качестве заказчика мог выступать сам епископ Пассау, которого мастер Конрад упоминает в К1 под псевдонимом «епископ Пилигрим» [Хойслер 1960; Heinzle 1999]. Это гипотезы, опирающиеся на трактовку фактов, содержащихся в тексте, однако ни одна из них не может считаться доказанной. «Возможно, это знаковая анонимность... Автор «Песни» сознавал себя как преемника традиции героического эпоса» [Рыкунова 2018, 324].

Некоторые сюжеты и мотивы в NL могут пролить свет на время ее создания: например, мотив нибелунгова клада мог быть актуализирован в конце XII в., когда по Рейну доставляли огромный выкуп за английского короля [Dattenböck]. Создание NL могло быть приурочено к свадьбе Леопольда IV и византийской принцессы Феодоры [Адмони 2004], а в приеме Рюдегером бургундов нашло отражение пребывание Фридриха I у венгерского короля [Panzer 1955].

Так или иначе NL возникает в культуре, уже затронутой куртуазной культурой Франции [Panzer 1955]. В Германии складывается поэзия миннезанга, которая оказала решающее влияние на поэтическую структуру NL. Она написана так называемой кюрнберговской (или нибелунговской) строфой, не характерной для рыцарского романа. Это одна из причин относить NL не к рыцарскому роману, с которым она имеет общие черты, а к эпосу (героическому эпосу или тексту устного происхождения).

Основными аргументами в пользу такого решения служат анонимность сюжета и произведения, поэтическая форма, особенности передачи характеров и сохранение связи с реальностью [Schulze 2008]. Вместе с тем в отдельных исследованиях указываются черты NL, которые свойственны рыцарским романам: воспевание куртуазных идеалов, большое количество сказочных элементов, ярко выраженные любовные линии. Наблюдения над психологией отдельных героев позволили утверждать, что NL – одно из самых современных произведений средневековой немецкой литературы [Haug 1987].

К аргументам в пользу определения жанровой принадлежности как героического эпоса относятся исследования второй половины XX в. доказавшие, что NL могла пропеваться, хотя мы и не знаем, какая мелодия при этом предполагалась [Voetz 2003]. В настоящее время известна только одна рукопись с мелодией – это рукопись k, переложённая строфой «Младшей Песни о Хильдебранде» во второй половине XV в.

Структурно NL делится на 39 глав, которые называются авентюры. Такое обозначение (фр. *aventure* – «приключение со счастливым концом») не

характерно для немецкой средневековой литературы; более того, оно употребляется именно в значении «часть», «глава». Объем авентюр различен: если первая авентюра включает в себя 19 строф, то двадцатая – 146 строф.

С точки зрения макроструктуры NL делится на две части, как и все NS, первая из которых повествует о жизни Зигфрида (1-19 авентюры), а вторая описывает месть Кримхильд (20-39 авентюры). Каждая из частей в свою очередь подразделяется еще на две: сватовство-свадьба и месть. Таким образом, действие нанизывается на жесткий сюжетный каркас [Heinzle 1991]. Обе логические части NL равны по объему, однако это не результат случайного совпадения, а умышленный ход автора: к первой части, изначально меньшей по объему, автор добавил некоторые эпизоды [Адмони 2004], причем внимание читателя сконцентрировал на Кримхильд (она первый персонаж, который упоминается в тексте) [Schulze 2008].

Отличительной чертой NL является соотношение нового и старого как в языке, так и в сюжете. Лингвистические проблемы не получили должного освещения в зарубежной науке [Grosse 2007, 1011–1015], однако некоторые из них (хотя и далеко не все) были достаточно подробно изучены отечественными авторами [Бирр-Цуркан 2007]. Язык NL сохраняет ряд архаичных черт. В частности, используются парные выражения, некоторые из которых сохраняют типичную для древневерхнегерманской поэзии аллитерацию: *liep unde leit, mage unde man, küen unt gemeit*. В тексте встречается и большое количество повторов, что можно объяснить формульностью произведения: *Dô wart im von dem gruoze vil wol gehoehet der muot* (292) – *des wart dô vroun Kriemhilde vil wol gehoehet der muot* (1347), *si schieden vroelîchen dan* (166, 687) – *dô gie er vroelîchen dan* (905). Частью формул являются фиксированные эпитеты, используемые для описания персонажей (*edel, küen, snel, starc, grimme, mordgrimme, übele*), и числительные. Большую долю текста составляют диалоги (например, ссора королей занимает 17 строф непрерывных реплик героинь).

Вместе с тем в тексте активно используется новая для рубежа XII–XIII вв. лексика – заимствования и новообразования, связанные с придворной жизнью (*hofgesinde, hofreise, hofsîte, höveschen*). Реалии куртуазной традиции находят свое отражение в таких сферах, как названия должностей (*kuchenmeister, marscalk, truhsæze, kamarære*), описание королевского двора (*hohgezîte, êre, riterlîchiu, buhurt, palas, burc*), описание любовных чувств (*liebe, meientage, minne, vreuden, der liehe mâne*).

Вопрос о соотношении нового и старого не только в языке, но и в сюжете в целом также является одним из ключевых для понимания места NL в генезисе NS, с одной стороны, и в истории развития немецкой культуры (и немецкого языка), с другой.

К архаичным относят сцену прибытия Зигфрида в Вормс с намерением отобрать престол у Гунтера. Автору NL, по всей видимости, пришлось принаравливать здесь текст более древнего произведения к актуальным на тот момент традициям, что, однако, получилось недостаточно удачно. Ряд авторов пытался объяснить это противоречие психологическими чертами

героя [Nagel 1965; Müller 1998].

В NL сохраняются черты более ранней социальной организации. По прибытии в Изенштейн Зигфрид говорит о Гунтере *mîn herre*, в то время как сам Зигфрид назван *sîn man*. Таким образом, Зигфрид должен считаться вассалом Гунтера. Но какого рода вассалом? В Германии в момент создания NL различали свободных вассалов благородного происхождения и вассалов несвободных, и почему королевич Зигфрид стоит ниже, чем Гунтер?

Убийство Зигфрида автор подвергает актуализации: в NL вопрос приобретает государственное значение. Обстоятельства гибели Зигфрида, вероятно, были сочинены самим автором: автор вводит сюжет придворной охоты с большим количеством описаний охотничьего вооружения (под влиянием куртуазной литературы?). Кроме того, автор подчеркивает незащищенность героя перед коварством и интригами Хагена [Beyschlag 1967].

Архаичен мотив нибелунгова клада. Клад – рудимент более ранних версий нибелунгова сказания, возможно, связанный со змеборчеством или с образом перстня Андваранаут, использовавшимся в VS. Вместе с тем мотив клада играет важную роль в конце NL, когда за отказ выдать местонахождение сокровищ Хаген лишается жизни [Ehrismann 1987; Göhler 1996].

Архаичен мотив мести Кримхильд. Для средневекового христианского сознания этот мотив чужд, поэтому в конце NL автор вводит неоправданное правовыми нормами убийство Кримхильд Хильдебрандом, восстанавливая справедливость [Schulze 2008]. С другой стороны, архаичность этого мотива связана с его эсхатологическим характером и коррелирует с гибелью мира, описанной в CR [Бучилина 2007].

Наряду с архаичными в NL можно отметить приметы новой, куртуазной литературы, связанные с придворной жизнью. Наиболее заметны они в сюжете, связанном с Рюдегером из Бехеларена (возможно, этот образ восходит к недошедшей до нас песни середины XII в. [Splett 1968]).

Прием, который Рюдегер оказывает Кримхильде и ее братьям, отвечает требованиям эпохи. Немаловажную роль играют жена и дочь Рюдегера и придворные дамы: они встречают гостей, приветствуют их, ведут их к столу, дочь Рюдегера целует каждого из бургундов и т.д. Гизельхер, младший брат короля Гунтера, собирается взять в супруги дочь Рюдегера (что возвращает нас к правовому вопросу о статусе действующих лиц и о том, насколько такой брак мог считаться равным с точки зрения автора и читателей NL).

Значительно более современно звучит и мотив раздвоенности Рюдегера, который вынужден принимать решение, на чьей стороне он должен вступить в конфликт между бургундами и Этцелем. Хотя элемент колебаний и был знаком древней эпической традиции (вспомним «Песнь о Хильдебранде»), но все же был реализован не с такой полнотой, как в NL. Автор осовременивает NS посредством включения в него новых сюжетов и персонажей.

Современное звучание NL придают и элементы описания придворной жизни у Гунтера: например, описание торжеств после победы над саксами, в которых участвуют придворные дамы, выполнено в духе миннезанга [Ehrismann 1987], Зигфрид и Кримхильд представлены как благородный рыцарь и его дама и т.д. Куртуазность свойственна описанию взросления Зигфрида во II авентюре (сцены пира, сцена рыцарского турнира).

В непосредственной связи с NL находится текст K1. Автор стремился показать, что гибель бургундов не стала концом всего королевства (что противоречит исторической основе) и что существование христианских народов продолжается [Curschmann 1987]. Если NL ставила перед носителями христианского сознания вопросы (о гибели Зигфрида, о допустимости мести), то автор K1 на эти вопросы отвечал с точки зрения христианской философии, что еще раз подтверждает гипотезу о том, что заказчиком NL выступал кто-то из князей церкви [Gillespie 1969; Günzburger 1983].

Текст K1 отличает германскую традицию от скандинавской, которая этого сюжета не знает, следовательно, K1 является более дополнением, возникшим непосредственно на германской почве.

В последнее время в лингвистике появились новые исследования сопоставительного характера, авторы которых проводят параллели между германским эпосом и эпосами южноевропейских [Миленкевич, Саверченко 2011] и азиатских народов [Серкова 2012, Филочкина 2012]. Указываемые их авторами черты носят единичный характер, но их дальнейшее изучение может уточнить вопросы развития эпоса в целом. Значительно более плодотворным может быть сопоставительный анализ NL с произведениями скандинавской и нижненемецкой традиций, о которых пойдет речь во второй части настоящей статьи.

Заключение

Анализ существующих научных работ демонстрирует внимание большинства исследователей к произведениям, а не к самому сюжету NS, изучение которого фокусируется прежде всего на его генезисе до письменной фиксации. Библиография по вопросу формирования NS насчитывает тысячи наименований, однако реализация NS в тексте NL по-прежнему требует дальнейшего изучения. Налицо сохранение некоторых архаичных элементов, которые, по всей видимости, были присущи NS если не изначально, то с ранних пор его существования (например, знакомство Зигфрида с Брюнхильд, добывание невесты для Гунтера, месть Кримхильд). В NL происходит переосмысление многих из них, автор пытается снять противоречия, которые они могли представлять для современников.

Уже на данном этапе можно прийти к заключению, что вопросы языковых особенностей текста важны для дальнейшего изучения NL и всего сказания в германской традиции. Без их изучения и осмысления невозможен не только более точный перевод текста на современные языки, но и понимание генезиса NL как одной из форм NS. Следует признать, что в

отечественной традиции этим вопросам уделяется больше внимания, чем за рубежом.

Наконец, еще одним немаловажным вопросом является связь NS с другими эпическими произведениями как у европейских, так и у народов других континентов. Работы на эту тему время от времени появляются в России и Европе, но можно утверждать, что мы находимся только в начале долгого и интересного пути. Более подробно изучены связи германской версии со скандинавской, их родство и различия. Вопросам скандинавской версии будет посвящена вторая часть нашей статьи.

СОКРАЩЕНИЯ

CR – Старшая Эдда
 NL – Песнь о нибелунгах
 NS – нибелунгово сказание
 SE – Младшая Эдда
 TS – Сага о Тидреке
 VS – Сага о Вельсунгах

ЛИТЕРАТУРА

1. Адмони В.Г. «Песнь о нибелунгах» – ее истоки и ее художественная структура // Песнь о нибелунгах. СПб: Наука, 2004. С. 305–336.
2. Бирр-Цуркан Л.Ф. Единицы речевого этикета и их функционирование в средневерхненемецком языке: автореф. дис. ... к. филол. н: 10.02.04. СПб., 2007.
3. Бучилина Ю.Н. Архетипическая основа «Песни о нибелунгах» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2007. № 4. С. 183–187.
4. Ганина Н.А. Спор королей (Песнь о Нибелунгах, XIV авентюра): генезис коллизии и синхрония текста // Атлантика: записки по исторической поэтике. Т. 5. М.: Издательство Московского университета, 2005. С. 130–147.
5. Клейнер Ю.А. А.Б. Лорд и древнегерманская устная традиция // Лорд А. Сказитель. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 518–543.
6. Лорд А. Сказитель. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
7. Матюшина И.Г. Нарушение канона типовой сцены в древнегерманском эпосе // Фольклор. Структура, типология, семиотика. 2019. № 1. С. 104–137.
8. Матюшина И.Г. Эддическая поэзия // Памятники книжного эпоса Запада и Востока. М.: Инфра-М, 2018. С. 251–317.
9. Мелетинский Е.М. «Общие места» и другие элементы фольклорного стиля в эддической поэзии // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 1998. С. 382–400.
10. Миленкевич Н.И., Саверченко И.В. «Песнь о нибелунгах» и героические песни косовского цикла. Типологические связи // Весник Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І.П. Шамякіна. 2011. № 3. С. 153–157.

11. Рыкунова А.Б. К вопросу о научной и культурной рецепции «Песни о нибелунгах» // Шаги/Steps. 2015. № 1. С. 131–150.
12. Рыкунова А.Б. Песнь о Нибелунгах // Памятники книжного эпоса Запада и Востока. М.: Инфра-М, 2018. С. 317–337.
13. Серкова О.А. Сравнительно-исторический анализ средневековых героических эпосей. Литературные особенности текстов «Повести о доме Тайра» и «Песни о нибелунгах» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 9. С. 173–177.
14. Филочкина А.В. Вступление в брак эпической героини: сопоставление древнеиндийского эпоса с другими эпосами мира // Вестник СПбГУ. Сер. 13. 2012. № 1. С. 110–117.
15. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах / пер. с английского. М.: Иностранная литература, 1960.
16. Ярхо Б.И. Сказание о Сигурде Фафнисбани и его отражение в русском эпосе // Русский филологический вестник. 1913. Т. 69. № 2. С. 442–466; Т. 70. № 4. С. 385–440; 1914. Т. 71. № 1. С. 196–234; Т. 72. № 3/4. С. 331–379; 1915. Т. 73. № 1. С. 105–115.
17. Beyschlag S. Das Nibelungenlied als aktuelle Dichtung seiner Zeit // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1967. Bd. 48. S. 225–231.
18. Curschmann M. Nibelungenlied und Klage // Die Deutsche Literatur des Mittelalters / Hrsg. von K. Ruh, G. Keil, W. Schröder, B. Wachinger, F.J. Worstbrock. Verfasserlexikon. Berlin, New York: De Gruyter, 1987. S. 926–969.
19. Dattenböck H. König Richard Löwenherz und das Nibelungenlied. URL: <http://www.nibelungenlied-verfasser.at/buecher.html> (дата обращения 06.05.2020).
20. Ehrismann O. Archaisches und Modernes im Nibelungenlied // Hohenemser Studien zum Nibelungenlied: Unter Mitarbeit von Irmtraud Albrecht / Hrsg. von A. Masser. Dornbirn: Vorarlberger Verlagsanstalt, 1981. S. 164–174.
21. Ehrismann O. Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung. München: C.H. Beck, 1987.
22. Falk W. Wer war Volker? // W. Falk. Die Entdeckung der potentialgeschichtlichen Ordnung. Teil 1: Der Weg zur Komponentanalyse. Bern; New York: de Gruyter, 1985. S. 17–201.
23. Gillespie G.T. Die Klage as a Commentary on Das Nibelungenlied // Probleme mittelhochdeutscher Erzählformen / Hrsg. von P. Ganz, W. Schröder. Marburg: Marburger Colloquium, 1969. S. 153–177.
24. Göhler P. Überlegung zur Funktion des Hortes im Nibelungenlied // Hansische Literaturbeziehungen. Das Beispiel der Thidrekssaga und verwandter Literatur. Berlin; New York: de Gruyter, 1996. S. 215–235.
25. Grosse S. Kommentar und Nachwort // Das Nibelungenlied. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 719–1031.
26. Günzburger A. Studien zur Nibelungenklage. Forschungsbericht – Bauform der Klage. Personendarstellung. Frankfurt am Main, Berlin: Lang, 1983.
27. Handschriftencensus. Eine Bestandaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters. URL: <http://www.handschriftencensus.de/> (дата обращения 06.09.2020).

28. Haug W. Montage und Individualität im Nibelungenlied // Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Heidelberg: Winter, 1987. S. 277–293.
29. Heinze J. Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik. Berlin; New York: De Gruyter, 1999.
30. Heinze H. Das Nibelungenlied. Eine Einführung. München: Artemis und Winkler Verlag, 1991.
31. Hoffmann W. Mittelhochdeutsche Heldendichtung. Berlin: Erich Schmidt, 1974.
32. Kragl F. Nibelungenlied und Nibelungensage: Kommentierte Bibliographie 1945–2010. Berlin: Akademie Verlag, 2012.
33. Lösel-Wieland-Engelmann B. Die wichtigsten Verdachtsmomente für eine weibliche Verfasserschaft des Nibelungenlieds // Feminismus. Inspektion der Herrenkultur / Hrsg. von L. Pusch. Frankfurt am Main: Niemeyer, 1983. S. 149–170.
34. Lühr R. Studien zur Sprache des Hildebrandliedes. Frankfurt am Main: Lang, 1982.
35. Müller J.-D. Vulgatafassung? Zur Fassung *C des “Nibelungenliedes” und den sog. kontaminierten Fassungen // Beiträge zur Geschichte Der Deutschen Sprache und Literatur. 2016. Vol. 138. № 2. P. 227–263.
36. Müller J.-D. Spielregeln für den Untergang: Die Welt des Nibelungenlieds. Tübingen: Narr, 1998.
37. Nagel B. Das Nibelungenlied. Stoff – Form – Ethos. Frankfurt am Main: Hirsgraben Verlag, 1965.
38. Panzer F. Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt. Stuttgart: Kohlhammer, 1955.
39. Schulze U. Das Nibelungenlied. Stuttgart: Reclam, 2008.
40. Schumacher M. Wortkampf der Generationen. Zum Dialog zwischen Vater und Sohn im “Hildebrandslied” // Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher / Hrsg. von E. Neuland. Frankfurt am Main: Lang, 2003. S. 183–190.
41. Splett J. Rüdiger von Bechelaren. Studien zum zweiten Teil des Nibelungenlieds. Heidelberg: Winter, 1968.
42. Traub R. Mär von deutschen Recken // Der Spiegel. Geschichte. 2013. № 2. S. 102–107.
43. Voetz L. Die Nibelungenlied-Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts im Überblick. Mit einem Anhang zur Bebilderung des “Hundeshagenschen Codex” (b) // Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos / Hrsg. von J. Heinze, K. Klein, U. Obhof. Wiesbaden: Reichert, 2003. S. 283–305.
44. Wackwitz P. Gab es ein Burgonderreich in Worms? // Beiträge zu den geschichtlichen Grundlagen der Nibelungensage. Bd. 2. Worms: Verlag Stadtbibliothek, 1964–1965. S. 265–294.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Beyschlag S. Das Nibelungenlied als aktuelle Dichtung seiner Zeit. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1967, Bd. 48, pp. 225–231. (In German).
2. Buchilina Yu.N. Arkhetipicheskaya osnova “Pesni o nibelungakh” [Archetypical Base of the Nibelungenlied]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2007, no. 4, pp. 183–187. (In Russian).
3. Filochkina A.V. Vstupleniye v brak epicheskoy geroini: sopolostavlennyye drevneindiyanskogo eposa s drugimi eposami mira [Wedding of an Epic Woman: Comparative Analysis of Old Indian Epic and Epic Texts of Other Peoples]. *Vestnik SPbGU. Ser. 13*, 2012, no. 1, pp. 110–117. (In Russian).
4. Matyushina I.G. Narusheniye kanona tipovoy stseny v drevnegermanskom epose [The Refutation of the Canonical Structure of the Type-Scene in Old High German Heroic Epic]. *Fol'klor. Struktura, tipologiya, semiotika*, 2019, no. 1, pp. 104–137. (In Russian).
5. Milenkevich N.I., Saverchenko I.V. “Pesn’ o nibelungakh” i geroicheskiye pesni kosovskogo tsikla. Tipologicheskiye svyazi [Lay of the Nibelungs and Heroic Lays of Kosovo Cycle]. *Vestnik Mazyrskaya dzyarzhaynaga pedagogichnaya yuniversiteta imya I.P. Shamyakina*, 2011, no. 3, pp. 153–157. (In Russian).
6. Müller J.-D. Vulgatafassung? Zur Fassung *C des “Nibelungenliedes“ und den sog. kontaminierten Fassungen. *Beiträge zur Geschichte Der Deutschen Sprache und Literatur*. 2016, vol. 138, no. 2, pp. 227–263. (In German).
7. Rykunova A.B. K voprosu o nauchnoy i kul’turnoy retseptsii “Pesni o nibelungakh” [On Scholarly and Cultural Reception of Nibelungenlied]. *Shagi/Steps*, 2015, no. 1, pp. 131–150. (In Russian).
8. Serkova O.A. Sravnitel’no-istoricheskiy analiz srednevekovykh geroicheskikh epopey. Literaturnyye osobennosti tekstov “Povesti o dome Tayra” i “Pesni o nibelungakh” [A Comparative Study of the Medieval Heroic Epic. Features of the “Lay of the Nibelungs” and “The Tale of the Heike”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2011, no. 9, pp. 173–177. (In Russian).
9. Traub R. Mär von deutschen Recken. *Der Spiegel. Geschichte*, 2013, no. 2, p. 102–107. (In German).
10. Yarkho B.I. Skazaniye o Sigurde Fafnisbani i ego otrazheniye v russkom epose [Lay of Sigurd the Fafnisbani and Its Ties to the Russian Epic]. *Russkiy filologicheskii vestnik*, 1913, vol. 69, no. 2, pp. 442–466; vol. 70, no. 4, pp. 385–440; 1914, vol. 71, no. 1, pp. 196–234; vol. 72, no. 3/4, pp. 331–379; 1915, vol. 73, no. 1, pp. 105–115. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Admoni V.G. “Pesn’ o nibelungakh” – eye istoki i eye khudozhestvennaya struktura [“The Lay of the Nibelungs” – its Origins and Its Artistic Structure]. *Pesn’ o nibelungakh* [“The Lay of the Nibelungs”]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 305–336. (In Russian).

12. Curschmann M. Nibelungenlied und Klage. *Die Deutsche Literatur des Mittelalters*. Hrsg. von K. Ruh, G. Keil, W. Schröder, B. Wachinger, F.J. Worstbrock. Verfasserlexikon. Berlin; New York, De Gruyter Publ., 1987, pp. 926–969. (In German).
13. Ehrismann O. Archaisches und Modernes im Nibelungenlied. *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied: Unter Mitarbeit von Irmtraud Albrecht*. Hrsg. von A. Masser. Dornbirn, Vorarlberger Verlagsanstalt, 1981, pp. 164–174. (In German).
14. Falk W. Wer war Volker? *W. Falk. Die Entdeckung der potentialgeschichtlichen Ordnung. Teil 1: Der Weg zur Komponentanalyse*. Bern; New York, de Gruyter Publ., 1985, pp. 17–201. (In German).
15. Ganina N.A. Spor korolev (Pesn’ o Nibelungakh, XIV aventyura): genesis kollizii i sinkhroniya teksta [The Queens’ Dispute (Lay of the Nibelungs, Aventure 14): the Genesis of the Collision and the Synchrony of the Text]. *Atlantika: zapiski po istoricheskoy poetike* [Atlantica: Notes on Historical Poetics]. Vol. 5. Moscow, Izdatel’stvo Moskovskogo universiteta Publ., 2005, pp. 130–147. (In Russian).
16. Gillespie G.T. Die Klage as a Commentary on Das Nibelungenlied. *Probleme mittelhochdeutscher Erzählformen*. Hrsg. von P. Ganz, W. Schröder. Marburg, Marburger Colloquium Publ., 1969, pp. 153–177. (In German).
17. Göhler P. Überlegung zur Funktion des Hortes im Nibelungenlied. *Hansische Literaturbeziehungen. Das Beispiel der Thidrekssaga und verwandter Literatur*. Berlin; New York, de Gruyter Publ., 1996, pp. 215–235. (In German).
18. Grosse S. Kommentar und Nachwort. *Das Nibelungenlied*. Stuttgart, Reclam Publ., 2007, pp. 719–1031. (In German).
19. Haug W. Montage und Individualität im Nibelungenlied. *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung*. Heidelberg, Winter Publ., 1987, pp. 277–293. (In German).
20. Kleyner Yu.A. A.B. Lord i drevnegermanskaya ustnaya traditsiya [A.B. Lord and the Old German Oral Tradition]. *Lord A. Skazitel’* [Storyteller]. St. Petersburg, Izdatel’stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2018, pp. 518–543. (In Russian).
21. Lösel-Wieland-Engelmann B. Die wichtigsten Verdachtsmomente für eine weibliche Verfasserschaft des Nibelungenlieds. *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur*. Hrsg. von L. Pusch. Frankfurt am Main, Niemeyer Publ., 1983, pp. 149–170. (In German).
22. Matyushina I.G. Eddicheskaya poeziya [Eddic Poetry]. *Pamyatniki knizhnogo eposa Zapada i Vostoka* [Monuments of the Book Epic of the West and the East]. Moscow, Infra-M Publ., 2018, pp. 251–317. (In Russian).
23. Meletinskiy E.M. “Obshchiye mesta” i drugiye elementy fol’klornogo stilya v eddiche-skoy poezii [“Common Places” and Other Elements of Folk Style in Eddic Poetry]. *Meletinskiy E.M. Izbrannyye stat’i. Vospominaniya* [Meletinskiy E.M. Selected Articles. Memories]. Moscow, RGGU Publ., 1998, pp. 382–400. (In Russian).
24. Rykunova A.B. Pesn’ o Nibelungakh [Lay of the Nibelungs]. *Pamyatniki knizhnogo eposa Zapada i Vostoka* [Monuments of the Book Epic of the West and the East]. Moscow, Infra-M Publ., 2018, pp. 317–337. (In Russian).
25. Schumacher M. Wortkampf der Generationen. Zum Dialog zwischen Vater und Sohn im “Hildebrandslied”. *Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Inter-*

disziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher. Hrsg. von E. Neuland. Frankfurt am Main, Lang Publ., 2003, pp. 183–190. (In German).

26. Voetz L. Die Nibelungenlied-Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts im Überblick. Mit einem Anhang zur Bebilderung des “Hundeshagenschen Codex” (b). *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Hrsg. von J. Heinze, K. Klein, U. Obhof. Wiesbaden, Reichert Publ., 2003, pp. 283–305. (In German).

27. Wackwitz P. Gab es ein Burgonderreich in Worms? *Beiträge zu den Geschichtlichen Grundlagen der Nibelungensage*. Bd. 2. Worms, Verlag Stadtbibliothek, 1964–1965, pp. 265–294. (In German).

(Monographs)

28. Ehrismann O. *Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung*. München, C.H. Beck Publ., 1987. (In German).

29. Günzburger A. *Studien zur Nibelungenklage. Forschungsbericht – Bauform der Klage. Personendarstellung*. Frankfurt am Main, Berlin, Lang Publ., 1983. (In German).

30. Heinze H. *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. München, Artemis und Winkler Verlag, 1991. (In German).

31. Heinze J. *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*. Berlin; New York, De Gruyter Publ., 1999. (In German).

32. Heusler A. *Germanskiy geroicheskiy epos i skazaniye o Nibelungakh* [German Heroic Epic and the Legend of the Nibelungs]. Moscow, Inostrannaya literatura Publ., 1960. (Translated from English into Russian).

33. Hoffmann W. *Mittelhochdeutsche Heldendichtung*. Berlin, Erich Schmidt Publ., 1974. (In German).

34. Kragl F. *Nibelungenlied und Nibelungensage: Kommentierte Bibliographie 1945–2010*. Berlin, Akademie Verlag, 2012. (In German).

35. Lord A. *Skazitel'* [Storyteller]. St. Petersburg, European University at St. Petersburg Publ., 2018. (In Russian).

36. Lühr R. *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*. Frankfurt am Main, Lang Publ., 1982. (In German).

37. Müller J.-D. *Spielregeln für den Untergang: Die Welt des Nibelungenlieds*. Tübingen, Narr Publ., 1998. (In German).

38. Nagel B. *Das Nibelungenlied. Stoff – Form – Ethos*. Frankfurt am Main, Hirschengraben Verlag, 1965. (In German).

39. Panzer F. *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*. Stuttgart, Kohlhammer Publ., 1955. (In German).

40. Schulze U. *Das Nibelungenlied*. Stuttgart, Reclam Publ., 2008. (In German).

41. Splett J. *Rüdiger von Bechelaren. Studien zum zweiten Teil des Nibelungenlieds*. Heidelberg, Winter Publ., 1968. (In German).

(Thesis and Thesis Abstracts)

42. Birr-Tsurkan L.F. *Edinitsy rechevogo etiketa i ikh funkcionirovanie v sredneverkhnenemetskom yazyke*. [Speaking Etiquette Elements in Middle High German and Their Functioning]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2007. (In Russian).

(Electronic Resources)

43. Dattenböck H. *König Richard Löwenherz und das Nibelungenlied*. Available at: <http://www.nibelungenlied-verfasser.at/buecher.html> (accessed 06.05.2020). (In German).

44. *Handschriftencensus. Eine Bestandaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters*. Available at: <http://www.handschriften-census.de/> (дата обращения 06.09.2020). (In German).

Жилуок Сергей Александрович, Санкт-Петербургский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и лингводидактики филологического факультета. Научные интересы: германские языки: история, лексикология, литература; культура и литература германских народов, героический эпос и история его формирования в Европе.

E-mail: s.zhilyuk@spbu.ru, s.a.jiluck@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0090-9068

Sergei A. Zhiliuk, Saint Petersburg State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Didactics in Linguistics and Foreign Languages, Philological Faculty. Research interests: German languages – their history and lexicology, literature and culture of German peoples, heroic epic and its history in Europe.

E-mail: s.zhilyuk@spbu.ru, s.a.jiluck@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0090-9068

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00052

Л.Е. Сабурова (Москва)

«ЛАЧЕРБА»: ФЛОРЕНТИЙСКИЕ ФУТУРИСТЫ ПРОТИВ «МАРИНЕТТИЗМА»

Аннотация. Создатели журнала «Лачерба» стремились разработать оригинальную философию литературы, сквозь призму которой предлагали осмыслить не только другие виды искусства, но и мир в целом. Творец, в их понимании, становился мерилем всех ценностей благодаря парадоксальному мышлению и неприятию традиционной морали. Очень скоро при посредничестве одного из ключевых сотрудников журнала писателя Альдо Палаццески «Лачерба» начала сотрудничать с Филиппо Томмазо Маринетти и превратилась во флорентийское футуристическое издание. Этот творческий союз стал благотворным как для сподвижников Маринетти, так и для сотрудников «Лачербы». Литераторы, группировавшиеся вокруг Маринетти, благодаря поддержке уже снискавших известность флорентийцев наконец были приняты литературной элитой как полноценное литературное объединение, а не группа самозванцев. Флорентийские же писатели, в свою очередь, подняли на щит новые бунтарские идеи, входящие в противоречие с прежними литературными канонами. Самым значительным плодом работы «Лачербы» стал «Очистительный календарь», в котором были воплощены многие аспекты футуристической концепции, однако в наименее радикальной форме и с опорой на существующую традицию. К одним из литературных находок флорентийских футуристов можно отнести содержащуюся в календаре комическую «мальтузианскую поэзию», возродившую некогда популярный ингаррикьянский стих. Но скоро в журнале наметился раскол, выявляющий авторитарный характер итальянского литературного футуризма, названного сотрудниками «Лачербы» «маринеттизмом».

Ключевые слова: футуризм; Филиппо Томмазо Маринетти; Джованни Папини; Арденго Соффичи; Альдо Палаццески; журнал «Лачерба»; «мальтузианская поэзия»; ингаррикьянский стих; литература Италии XX века.

L.E. Saburova (Moscow)

“Lacerba”: Florentine Futurists Against “Marinettism”

Abstract. The creators of “Lacerba” magazine strove to develop an original philosophy of literature, through the prism of which they offer to understand and conceptualize not only other forms of art, but also the world as a whole. The creator, in their understanding, becomes the measure of all values due to paradoxical thinking and rejection of conventional morality. Through the mediation of the writer Aldo Palazzeschi, one of the key employees of the magazine, soon “Lacerba” begins cooperating with Filippo Tommaso Marinetti and turns into a Florentine futurist publication. This creative union will be beneficial for both Marinetti’s associates and Lacerba’s employees. The writers

grouped around Marinetti, thanks to the support of the already famous Florentines, will finally be perceived by the literary elite as a full-fledged literary association, and not as a group of impostors. The Florentine writers, in their turn, will be inspired by the new rebellious ideas that exploded all the literary canons. The most significant result of Lacerba’s work will be the “Cleansing Calendar”, which will embody many aspects of the futurist concept, but in a relaxed based on the existing tradition version. One of the literary finds of the Florentine futurists is the comic “Malthusian poetry” contained in the calendar, which revived the once popular ingarrichian verse. Nevertheless, shortly there will be a split in the magazine, which will largely reveal the authoritarian character of the Italian literary futurism, that was called “marinettism” by the Lacerba staff.

Key words: futurism; Filippo Tommaso Marinetti; Giovanni Papini; Ardengo Soffici; Aldo Palazzeschi; “Lacerba” magazine; “Malthusian poetry”; ingarrichian poem; Italian literature of the 20th century.

В культуре Италии футуризм с самого начала приобрел значение феномена, охватывающего не только литературу, но и пластические искусства, музыку, театр [Бобринская 2000]. В литературе же итальянский футуризм зиждется на одном незыблемом столпе – Филиппо Томмазо Маринетти, все остальные представители направления либо не соразмерны его создателю по масштабу, либо футуристический период в их творчестве нельзя назвать продолжительным. В чем причина столь быстрого разочарования в смелых и нетривиальных футуристических идеях? Как нам представляется, ответ на этот вопрос в значительной степени содержится в истории менее известного ответвления от «официального» футуризма, проповедуемого Маринетти, футуризма флорентийского. Если главным рупором футуристической концепции Маринетти был журнал «Поэзия», то флорентийская группа опиралась на свой собственный орган печати – журнал «Лачерба».

Надо сказать, что роль литературных журналов в Италии начала XX столетия сложно переоценить, именно они становятся лабораторией «новой литературы» [Critici, movimenti 1986]. В конце 1912 г. Джованни Папини и Арденго Соффичи, к тому времени уже известные литераторы, покидают необычайно популярный журнал «Ла Воце» [Prezzolini 1974] для того, чтобы заняться новым проектом под названием «Лачерба», очень скоро превзошедшим коммерческий успех предыдущего. Первый номер «Лачербы» увидел свет 1 января 1913 г. Иконоборческую направленность журнала подчеркивало его название. «Лачерба» – неапострофированный эпитет, который можно перевести как «суровый, резкий», но прежде всего отсылка к заглавию поэмы известного еретика Чекко Д’Асколи, казненного инквизицией в 1327 г., «L’Acerba» (до сих пор смысл заглавия вызывает дискуссии, но по самой распространенной версии исследователей подразумевается жизнь незрелая, или земная) [Secco d’Ascoli 2011]. В поэме собрана вся «научная правда», противопоставленная, согласно ее автору,

расхожим заблуждениям, преимущественно содержащимся в «Божественной комедии» Данте.

В декабре 1912 г. Папини издает открытое письмо другу Соффичи, повествующее о надеждах, возлагаемых на новое издание. Письмо становится своего рода манифестом «Лачербы». Папини не просто хочет высвободить литературу из-под власти культуры, он стремится создать теоретическую базу, философию новой литературы, в основу которой ляжет «парадоксальное, аморальное, дерзкое и свободное мышление» [La cultura italiana 1961, 16]. Мечта о демиурге, сверхчеловеке, согласно Папини, должна воплощаться в фигуре «гения», творца, которому дозволено все. Программа нового журнала проникнута духом провокации. Основатели «Лачербы» отрицают такие традиционные ценности, как семья и церковь, но язык агрессивного иконоборческого дискурса «Лачербы», неизменно изысканный и литературный, заставляет многих видеть в объявленной революции «невинный академичный фарс» [La cultura italiana 1961, 16].

Очень скоро «Лачерба» с радостью открывает двери футуристам. Посредником между основателями журнала и Ф.Т. Маринетти становится уже объявивший себя футуристом писатель Альдо Палаццески. Папини охотно выражает поддержку футуристической доктрине, видя в ней близкий по духу антиидеалистический вызов. Соффичи не так благосклонен к новым союзникам. Еще в 1911 г. в «Ла Воче» он выступает с резкой критикой в адрес футуристов, в «восстании которых видит немалую долю академичности, а в безумии – идиотизма» [La cultura italiana 1961, 17]. В статье, датированной 1912 г., он не отказывается от сказанного, находя в концепции «незрелого» творческого объединения множество изъянов, но встает на его защиту, утверждая: «футуризм – движение, а движение – жизнь» [La cultura italiana 1961, 18].

На момент сотрудничества футуризм – оформившееся авангардное движение со своими сторонниками, представительствами и средствами для проведения акций [Сапрыкина 2016]. Тем не менее проникновение во флорентийский литературный круг благодаря поддержке известных писателей открывает футуристам новые горизонты. Папини старается внести в программу футуристов, больше похожую на агрессивную саморекламу, теоретическую ясность. В письме к Соффичи Папини выражает опасение, что при встрече с рафинированной публикой полемический задор новых союзников может не возыметь желаемого эффекта: «в философии агрессии недостаточно – нужен осмысленный аппарат, на создание которого требуется время и труд» [La cultura italiana 1961, 19]. Папини приступит к разработке теоретической базы футуризма, начиная с «Римской речи» (март 1913 г.). Он провозглашает антихристианскую, антиклассическую, антиидеалистическую направленность нового объединения, выступающего против всего, что осталось в прошлом. Благодаря такой всеобъемлющей нигилистической повестке Папини рассчитывает консолидировать вокруг «Лачербы» молодое поколение, увлеченное литературой авангарда. Страницы журнала быстро заполняются лозунгами в духе футуристической ри-

торики: «любовь к скорости и опасности», «отказ от мудрости», «покорение неведомого», «агрессия поэзии против неподвижности и сна», «власть человека посредством машин», «прекрасные идеи, за которые можно умереть», «разрушительность освободителей» и пр. [Marinetti 1968].

В непродолжительный период увлечения футуристическими идеями Г. Аполлинер вносит вклад в общее дело, публикуя в «Лачербе» 15 сентября 1913 г. свой манифест «Футуристическая антитрадиция» (L'antitradizione futurista). Это скорее не программа, а жест поддержки единомышленников. Вероятно, тем самым Аполлинер рассчитывал возглавить франко-итальянский союз футуризма и кубизма, но очень скоро он сталкивается с сопротивлением итальянских националистов, в частности, теоретика футуризма художника Ум. Боччони, буквально атаковавшего французского поэта. Отныне Аполлинер (поддерживавший отношения лишь с Соффичи) будет выступать с резкой критикой футуризма Маринетти, назвав его не конструктивным, а сугубо полемическим. Настоящими же футуристами он признает только флорентийцев: Соффичи и Папини [La cultura italiana 1961, 55].

Футуристическая революция не знает отдыха: орфография становится все свободнее, звукопись присутствует во всех формах, тексты изобилуют типографическими и иероглифическими экзерсисами. Постепенно литература превращается во второстепенный, сопутствующий другим опытам элемент, функционируя в них в виде нарочито безграмотной разговорной речи [Il Futurismo nelle avanguardie 2010]. 1913 г. отмечен самым тесным сотрудничеством «Лачербы» с футуристами. Но уже в 1914 г. между футуристами и основателями журнала возникают непримиримые разногласия. Создателям «Лачербы» претит стремление футуристов подчинить своим требованиям всех сторонников, добиться незыблемой верности принципам футуристической доктрины: решительного отказа от всей предыдущей литературы и письма только в русле концепции «свободных слов».

15 февраля 1914 г. в статье «Круг замыкается» (Il cerchio si chiude) Папини обвиняет футуристов в «натуралистическом подражательстве» и «бездумном активизме». «Стремясь любой ценой приобщиться к самому новому, – пишет Папини, – они в итоге пришли к такой старине, которая старше самого искусства, т.е. к исходному животному состоянию» [La cultura italiana 1961, 61]. В ответной статье Боччони не удается выстроить конструктивной линии защиты («документальный реализм», в следовании которому обвиняются футуристы, он называет «реализмом футуристическим», посчитав, что этого достаточно), зато он требует от Папини «забрать свои слова обратно» [La cultura italiana 1961, 61], в противном случае критик будет изгнан из рядов футуристов. Реакция Папини следует незамедлительно. Теперь он утверждает свое право на независимое от «футуристической церкви» мнение и указывает футуристам их место гостей. Тем не менее флорентийцы вовсе не торопятся отказываться от самого футуризма. Теперь они делают футуризм на настоящий, практикуемый основателями «Лачербы», и фальшивый, «исповедуемый» Маринетти и

«его паствой». Наконец, в статье «Футуризм и Маринеттизм» (Futurismo e Marinettismo, от 14 февраля 1915 г.) Папини, Палаццески и Соффичи проводят границу между двумя явлениями. Первое – футуризм, направление интеллектуальной мысли, подкрепленное серьезной теоретической базой и имеющее философскую, эстетическую, психологическую и моральную основы. К нему примыкают художники, создающие «оригинальное и чистое экспрессивное искусство, не подчиненное каким-либо навязанным правилам и не теряющее связи с прошлым» [La cultura italiana 1961, 62]. Второе – маринеттизм – авторы статьи определяют как «изолированный феномен», лишенный глубины и перспектив развития. Тем самым создатели журнала «Лачерба» подтверждают ценность самого термина футуризм как основополагающего понятия: «“Лачерба” создана футуристами и продолжает следовать делу футуризма» [La cultura italiana 1961, 64]. По версии «Лачербы», к настоящим футуристам, кроме самих Папини, Соффичи и Палаццески, относятся Карло Карра, Коррадо Говони, Франческо Баллила Прателла, Джино Северини и Итало Таволато, все остальные – адепты фальшивого маринеттизма.

В ходе сотрудничества с «Лачербой» Маринетти по большей части публикует в журнале манифесты и программные статьи, а не художественные тексты, в которых нашли отражение его идеи. Уже достигнув литературной славы ранее, он воспринимает журнал как одну из площадок для саморекламы.

Папини печатает в журнале посвященные новой эстетике статьи, изобилующие аллегориями, гиперболами и парадоксами, позже все они войдут в сборник «Разоблачения» (Stroncatore), 1916 г. Кроме того, Папини ведет в журнале сатирическую рубрику «Каффе» (Caffè), в которой выступает с резкой критикой идей философа Б. Кроче [Castaldini 2006].

А. Соффичи, помимо критических статей на злобу дня, публикует в «Лачербе» и фрагменты из «Бортового журнала» (Giornale di bordo), который целиком увидит свет в 1915 г. В свое сочинение Соффичи без колебаний включает самый разнообразный материал (путевые заметки, письма друзей, ресторанное меню), пользуясь техникой коллажа и следуя принципу – все, что встречаю на пути, находит отражение в моем журнале. По сути, «Бортовой журнал» – футуристический фрагментарный автопортрет писателя, лишенный связующего исповедального начала. В том же году Соффичи издает поэтический сборник под названием «Bif&ZF + 18 = Синхронность – Лирические химизмы» (Bif&ZF + 18 = Simultaneità – Chimismi lirici), воплотивший футуристическую идею письма «аналогиями» и близкий к опытам Аполлинера [Marchetti 1979].

На страницах «Лачербы» 15 января 1914 г. Палаццески размещает свой условно футуристический манифест «Антиболь» (Controdolore) [Ямпольская 2006]. Кроме того, на протяжении 1915 года писатель ведет в журнале сатирическую рубрику «мусор» (spazzatura). В ней он публикует афоризмы, эпиграммы, наброски рассказов, в которых сочетает правду с вымыслом, а мистификации – с серьезными размышлениями. Палаццески

отстаивает право на игру и встает на защиту «трусости и страха невмешивающихся», проявляя себя как литературный антипод Папини [Spagnoletti 1971].

Футуристический период Коррадо Говони начинается со сборника «Электрические стихи» (Poesie elettriche), 1911 г. В «Лачербе» поэт публикует верлибры и идеограммы, которые войдут в футуристические «Разреженности» (Rarefazioni), 1915 г. По своему инстинктивному стремлению к творческой анархии Говони действительно близок футуристам, но вместе с тем в его поэзии присутствуют и отголоски декаданса, и элементы, свойственные народной диалектальной поэзии [Corrado Govoni 1984].

В «Лачербе» появляются первые опыты Джузеппе Унгаретти. Стихи Унгаретти, напечатанные в «Лачербе», уже содержат черты будущей оригинальной манеры поэта, но пока что они перегружены авангардистскими приемами, продиктованными увлечением футуризмом. Отсюда нарочитое внимание к оригинальному построению и форме, эксперименты с пунктуацией, введение «прозаизмов» и просторечий для усиления экспрессивности (в последующих переизданиях поэт заменит их более изысканной лексикой) [Cortellesa 2000].

Пожалуй, самым значимым плодом совместной работы флорентийского объединения становится изданный в 1913 г. «Очистительный календарь» (Almanacco purgativo) на 1914 г., выпуск которого был приурочен к выставке футуристической живописи во Флоренции. Над проектом работали Папини, Соффичи, Палаццески, Таволато и Фольгоре. Обычной практикой того времени было снабжать календари дополнительным материалом: сведениями о жизни святых, астрологическими прогнозами, рецептами блюд и проч. Взяв эту модель за образец, футуристы издают альманах, призванный шокировать публику и установить новые правила игры. Выполненный в технике коллажа «Очистительный календарь» – настоящее свидетельство эпохи и одновременно манифест нового провокационного искусства. В нем нашли отражение такие футуристические тенденции, как особое графическое оформление письма, организация текста в короткие лаконичные высказывания, соединение разных языковых регистров, свободное обращение с цитатами и, наконец, сосуществование в одном произведении плодов разных видов творческой деятельности: поэзии, философии, живописи, рекламы и проч. Главным образом календарь предназначался для предполагаемого «современного человека», так как охватывал все сферы его жизни и интересы. Благодаря девяти ксилографическим гравюрам работы А. Соффичи календарь представлял ценность и с точки зрения оформления.

Календарь вмещал секстины, посвященные грядущему 1914 г., отдельные стихи для каждого времени года, сатирические рассказы. Отдельный раздел авторы посвятили и ежедневному времяпрепровождению читателя, назвав его «Неделя образцового человека». «Образцового человека» знакомят и с внешнеполитической ситуацией в рубрике «Страны мира». Сатирические характеристики стран отражают расхожие стереотипы. Во

Франции самыми распространенными категориями граждан названы финансовые авантюристы и кокетки; в Италии – тенора, безработные, бандиты и иностранцы; в России – казаки, неврастеники и балерины, а основными чертами русского национального характера становятся странность и алкоголизм. А вот Перу, например, представлена и вовсе одной строчкой: «Богатая страна. Продукция: попугаи и их испражнения (гуано)» [Soffici, Papini 1913, 102].

В довершение всего в календаре было размещено и несколько некрологов. Все подразумеваемые усопшие на момент издания, однако, находились в добром здравии, среди них Бенедетто Кроче, «прославившийся, главным образом, своими лакейскими усами» [Soffici, Papini 1913, 140], и Габриэле Д'Аннунцио, все произведения которого посвящены одной теме: «мистически садистскому адюльтерному инцесту» [Soffici, Papini 1913, 141] (стоит сказать, что выдуманное футуристами жизнеописание поэта по масштабу не идет ни в какое сравнение с приключениями, ждавшими его после 1914 г. в настоящей жизни).

Главный же раздел – календарные страницы с числами – неизменно был снабжен цитатами из известных мыслителей и писателей, приуроченными к началу недели. А в конце недели «современного человека» ждала воскресная рубрика – развлекательные «мальтузианские стихи». Сатирическая «мальтузианская поэзия», вероятно, наиболее оригинальная составляющая календаря, проникнута духом провокации и как нельзя лучше вписывается в концепцию аморального искусства, разработанную «Лачербой». С немалой долей иронии «мальтузианскими» свои поэтические опыты писатели из «Лачербы» назвали в честь английского демографа и экономиста Т.Р. Мальтуса. Озабоченный ростом населения в геометрической прогрессии Мальтус рекомендовал осуществлять контроль над рождаемостью посредством *coitus interruptus* (прерванного полового акта). Сотрудники «Лачербы», именовавшие себя мальтузианцами, взяли за образец стих, последнее слово которого непременно должно быть написано не до конца, сокращено, иными словами, прервано. На поверку мальтузианские стихи были написаны в русле так называемой ингаррикьянской поэтики (*I'ingarrichiana*), получившей название по имени создателя, неаполитанского судьи Фердинандо Ингаррика. Особенностью такого стиха была структурная простота: четверостишие с рифмой АВ ВС и укороченным последним словом [De Benedetti 2002].

В такого рода поэзии нашли отражение многие футуристические идеи: увеличение словаря производными, подражание языку улицы, использование полуслов, языковые смещения, нарушающие читательские ожидания. Простота, смелость, использование сниженных образов, площадная стилистика, презрение к поэтическим канонам, воплощенные в «мальтузианском стихе», привлекает многих. Помимо Дж. Папини и А. Соффичи, «мальтузианский стих» практиковали поэт Лучано Фольгоре, писатель-сатирик Этторе Петролини, а вслед за ними и Маринетти. Благодаря футуристам из «Лачербы» «мальтузианские стихи» вошли в моду и имели

последователей в дальнейшем, например, схожие опыты можно найти у Умберто Эко.

Между тем свобода творчества вне каких-либо правил, провозглашенная журналом, очень скоро уступит место «исторической необходимости». В середине 1914 г. основатели «Лачербы» начинают вести активную кампанию в защиту интервенции. Теперь разногласия между настоящими и мнимыми футуристами уходят на второй план. И сторонников Маринетти, и сотрудников «Лачербы» объединяет мечта о величии Италии, которая ставится выше классов, партий и тем более литературных предпочтений.

После войны пути «флорентийских футуристов» разойдутся. Каждый из них пойдет своей дорогой, не претендуя более на роль «настоящего» футуриста. По сути, концептуально «Лачерба» и не стремилась разработать единую поэтику. С идеями Маринетти флорентийских писателей объединяло скорее отрицание общепринятых норм, желание противопоставить себя обывателю, объявить войну стереотипному мышлению, привлечь на свою сторону молодых бунтарей. Тем не менее поначалу оба крыла футуристов объединяла и общая стилистическая направленность. Для них характерно стремление к лаконичности и простоте, смешению разных регистров, коллажная техника, использование метрики и выразительных средств, прежде свойственных лишь сатирической поэзии низких жанров. Флорентийские литераторы в целом поддерживали и предложенную Маринетти концепцию «слов на свободе», и «ассоциативные цепочки». И все же они были не готовы буквально воспринимать умозрительные концепции Маринетти и унифицировать все свои литературные опыты во благо «футуристической революции».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская Е.А. Футуризм. М.: Галарт, 2000.
2. Сапрыкина Е.Ю. Футуризм // История литературы Италии: от классицизма к футуризму. Т. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 602–639.
3. Ямпольская А.В. Манифест против горя и боли (футуристический манифест Альдо Палаццески) // Сборник работ сотрудников кафедры итальянского языка факультета иностранных языков и регионоведения МГУ. Вып. 2. М.: URSS, 2006. С. 163–174.
4. Castaldini A. Giovanni Papini: la relazione alla modernità. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2006.
5. Cecco d'Ascoli. L'Acerba. Milano: Libreria Ecumenica, 2011.
6. Corrado Govoni: atti delle giornate di studio, Ferrara, 5–7 maggio 1983. Bologna: Cappelli, 1984.
7. Cortellessa A. Ungaretti. Torino: Einaudi, 2000.
8. Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano / a cura di G. Luti. Roma: La Nuova Italia, 1986.

9. De Benedetti P. L'Incarriga e le incarrighiane // De Benedetti P. Nonsense e altro. Milano: Libri Scheiwiller, 2002. P. 26-30.

10. Il Futurismo nelle avanguardie. Atti del convegno internazionale in occasione del centenario della nascita del Futurismo (Milano, Palazzo Reale, 4–6 febbraio 2010). Roma: Ponte Sisto, 2010.

11. La cultura italiana del '900 attraverso le riviste: «Lacerba», «La Voce» (1914–1916). Torino: Einaudi, 1961.

12. Marchetti G. *Ardengo Soffici*. Firenze: La Nuova Italia, 1979.

13. Marinetti F.T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: A. Mondadori, 1968.

14. Prezzolini G. *La Voce: 1908–1913: cronaca, antologia e fortuna di una rivista*. Milano: Rusconi, 1974.

15. Soffici A., Papini G. *Almanacco purgativo 1914*. Firenze: Vallecchi, 1913.

16. Spagnoletti G. *Palazzeschi*. Milano: Longanesi, 1971.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. De Benedetti P. L'Incarriga e le incarrighiane. De Benedetti P. *Nonsense e altro*. Milano, Libri Scheiwiller Publ., 2002. pp. 26–30. (In Italian).

2. Saprykina E.Yu. Futurizm [Futurism]. *Istoriya literatury Italii: ot klassitsizma k futurizmu* [The history of the Italian Literature: from Classicism to Futurism]. Vol. 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2016, pp. 602–639. (In Russian).

3. Yampol'skaya A.V. Manifest protiv gorya i boli (futuristicheskiy manifest Al'do Pa-latstseski) [The Manifest against Misery and Pain (Futuristic Manifest of Aldo Palazzeschi)]. *Sbornik rabot sotrudnikov kafedry ital'yanskogo yazyka fakul'teta ino-strannykh yazykov i regionovedeniya MGU*. [The Collection of Works from the Department of the Italian Literature of the Faculty of Foreign Languages and Regional Studies of MSU]. Moscow, URSS Publ., 2006, pp. 163–174. (In Russian).

(Monographs)

4. Bobrinskaya E.A. *Futurizm* [Futurism]. Moscow, Galart Publ., 2000. (In Russian).

5. Castaldini A. *Giovanni Papini: la relazione alla modernità*. Firenze, Leo S. Olschki Publishing House, 2006. (In Italian).

6. *Corrado Govoni: atti delle giornate di studio, Ferrara, 5–7 maggio 1983*. Bologna, Cappelli Publ., 1984. (In Italian).

7. Cortellessa A. *Ungaretti*. Torino, Einaudi Publ., 2000. (In Italian).

8. Luti G. (ed.). *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*. Roma, La Nuova Italia Publ., 1986. (In Italian).

9. *Il Futurismo nelle avanguardie. Atti del convegno internazionale in occasione del centenario della nascita del Futurismo (Milano, Palazzo Reale, 4–6 febbraio 2010)*. Roma, Ponte Sisto Publ., 2010. (In Italian).

10. *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste: "Lacerba", "La Voce" (1914–1916)*. Torino, Einaudi Publ., 1961. (In Italian).

11. Marchetti G. *Ardengo Soffici*. Firenze, La Nuova Italia Publ., 1979. (In Italian).

12. Marinetti F.T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano, A. Mondadori Publ., 1968. (In Italian).

13. Prezzolini G. *La Voce: 1908-1913: cronaca, antologia e fortuna di una rivista*. Milano, Rusconi Publ., 1974. (In Italian).

14. Spagnoletti G. *Palazzeschi*. Milano, Longanesi Publ. 1971. (In Italian).

Сабурова Людмила Евгеньевна, Российский государственный гуманитарный университет; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, доцент Российско-итальянского учебно-научного центра РГГУ. Научные интересы: итальянская литература XIX–XX веков, жанровая диффузия, аутофикшн, автобиографическая проза Т. Ландольфи, Э. Монтале, А. Дельфини, творчество И. Кальвино, проблемы художественного перевода.

E-mail: mila.saburova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7635-6060

Liudmila E. Saburova, Russian State University for the Humanities; M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences.

PhD in Philology, Associated Professor at Russian-Italian Educational-Scientific Centre. Research interests: Italian literature of 19th – 20th centuries, interpenetration of genres, autofiction, autobiographical prose of T. Landolfi, E. Montale, A. Delfini, works of I. Calvino, translation problems.

E-mail: mila.saburova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7635-6060

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00053

В.П. Трыков (Москва)

СВЕТСКИЕ ХРОНИКИ МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Аннотация. В статье рассматривается та часть творческого наследия французского писателя Марселя Пруста (1871–1922), которая до сих пор не становилась предметом научного изучения: светские хроники. Показана связь жанра с искусством светской беседы, с одной стороны, и с журналистской практикой Пруста – с другой. Выявлены «первоэлементы» жанра: салонный портрет XVII в., мемуары Сен-Симона, нравоописательные очерки, парижская хроника, газетные заметки-отчеты о светских мероприятиях. Светские хроники Пруста рассмотрены в контексте нравоописательных очерков, принадлежавших перу предшественников Пруста, французских писателей XIX в. (Виктора де Жуи, Балиссона де Ружмона, Поль де Кока, Дельфины де Жирарден), а также хроник, которые писали для парижских периодических изданий крупные французские писатели рубежа XIX–XX вв. (Мопассан, Франс, Баррес и др.). Вместе с тем выявлены черты, отличающие светские хроники Пруста как от нравоописательных очерков, так и от газетных хроник его предшественников. Описаны важнейшие особенности светских хроник Пруста: сфокусированность на описании светских салонов, структурный лаконизм и камерность, мемуарный характер, наличие «*curriculum hotes*» (перечня гостей), «марионеточность» образов, комплиментарность. Показана связь светских хроник со сборником Пруста «Утехы и дни» (1896) и представленной в нем концепцией светскости как некой универсальной сущности. Сделан вывод о месте светских хроник в творчестве Пруста, которые служили подготовительными материалами и прологом к его роману «В поисках утраченного времени». В статье в переводе ее автора приводится не публиковавшаяся ранее на русском языке хроника Пруста «В свете».

Ключевые слова: жанр; светские хроники; нравоописательный очерк; парижские хроники; салонный портрет.

V.P. Trykov (Moscow)

Secular Chronicles of Marcel Proust

Abstract. The article examines that part of the creative heritage of the French writer Marcel Proust (1871–1922), which until now has not become the subject of scientific study: secular chronicles. The connection between the genre and the art of small talk is shown, on the one hand, and with Proust's journalistic practice on the other. The "original elements" of the genre were revealed: a salon portrait of the 17th century, a memoir of Saint-Simon, moral essays, a Parisian chronicle, newspaper notes-reports on secular events. Proust's secular chronicles are considered in the context of moral essays belonging to the pen of Proust's predecessors, French writers of the 19th century (Victor

de Jouy, Balisson de Rougemont, Paul de Kock, Delphine de Girardin), as well as chronicles that were written for the Parisian periodicals by major French writers of the 19th century (Maupassant, France, Barres et al.). At the same time, traits that distinguish Proust's secular chronicles from both moralistic essays and newspaper chronicles of his predecessors have been revealed. The most important features of Proust's secular chronicles are described: focus on the description of secular salons, structural laconicism and chamber, memoir character, presence of "curriculum hotes" (guest list), "marionetteness" of images, complimentary. The connection of secular chronicles with Proust's collection "Joys and Days" (1896) and the concept of secularism presented in it as a universal entity is shown. The conclusion is made about the place of secular chronicles in the work of Proust, which served as preparatory materials and prologue to his "In Search of Lost Time". The article in its author's translation cites pro-Russian's chronicle "In The Light" which was not published earlier in the Russian language.

Key words: genre; secular chronicles; moral essay; Parisian chronicles; salon portrait.

В 1900 г. сын знаменитого писателя и друг Пруста Леон Доде познакомил его с главным редактором и директором влиятельной парижской газеты «Фигаро» Гастоном Кальметтом. Так началось многолетнее сотрудничество Пруста с «Фигаро». С 1900 по 1919 гг. он напечатал в газете многочисленные статьи, рецензии, очерки, заметки. В 1903–1904 гг. на страницах «Фигаро» появлялись светские хроники Пруста. Первая из них «Исторический салон: Салон принцессы Матильды» была опубликована в «Фигаро» 25 февраля 1903 г. За ней последовали «Салон в сиреневых тонах и мастерская роз: Салон Мадлен Лемер» (11 мая 1903), «Салон принцессы Эдмон де Полиньяк: сегодняшняя музыка, завтрашние отклики» (6 сентября 1903), «Салон графини д'Осонвиль» (4 января 1904), «Парижские салоны: Праздник у Монтестью в Нёйли (Отрывки из «Мемуаров» герцога Сен-Симона)» (18 января 1904), «Салон графини Потока» (13 мая 1904). Все светские хроники были подписаны псевдонимами. Две первые – «Доминик», четыре следующие – «Горацио». Как утверждает Ж.-И. Тадье, Пруст подписывал хроники псевдонимами, опасаясь обвинений в снобизме, а также потому, что светские хроники считались легкомысленным жанром [Tadié 1996, 488]. В романе Мопассана «Милый друг» (1885) циничный репортер Сен-Потен, хорошо знакомый с нравами журналистской среды, отвечая на замечание Жоржа Дюруа, что «быть репортером как будто выгодно», говорит: «Да, но выгоднее всего хроника, это – замаскированная реклама» [Мопассан 1999, 54].

Между тем жанр был необычайно популярен и получил широкое распространение на рубеже XIX–XX вв. Мопассан писал многочисленные хроники для «Голуа» и для «Жиль Блаз». В этом жанре работали такие известные писатели, как Анатолий Франс, Морис Баррес, Жюль Ренар и др. Разделы хроники были во многих парижских периодических изданиях. Характеризуя деятельность основателя одной из самых популярных на рубеже XIX–XX вв. парижских газет «Пти журнал» Полидора

Милло, историк французской журналистики Раймон Маневи писал: «Он принужден был подстраиваться под вкусы читателей той эпохи и печатать многочисленные хроники, эти полулитературные, полупридуманные статьи, которые публиковались почти во всех ежедневных газетах на первых полосах» [Manevy 1955, 125].

С ноября 1886 по ноябрь 1887 г. в Париже выходил ежемесячный журнал «Хроники» («Les Chroniques»), одним из основателей которого был Морис Баррес. Он же вел в журнале постоянную рубрику «Парижская хроника», в которой опубликовал, в частности, свои короткие литературные очерки о Ренане, Александре Дюма-сыне, Масне, Леконте де Лиле, Бенжамене Констане, Огюстене Тьерри, Фелисьене Шамсоре, о французских песнях и т.д.

Как свидетельствовал впоследствии другой основатель журнала Шарль Ле Гоффик, «слово “хроника” в том смысле, в каком оно употребляется в журналистике, – изобретение этого “добряка” г-на де Жуи, который подписывался “Отшельник из квартала Шоссе д’Антен”. В то же время он изобрел и “парижский стиль” (“parisianisme”). С тех пор понятия “парижский стиль” и “хроника” так близки по смыслу, что тот, кто говорит “парижский стиль”, говорит “хроника” и наоборот» [Place, Vasseur 1974, 166]. Речь идет о французском писателе и журналисте, одном из основателей влиятельной парижской газеты «Конститусьонель» Викторе Жозефе Этьенне де Жуи (1764–1846), который с 1812 по 1815 гг. издавал серию очерков под названием «Отшельник из квартала Шоссе д’Антен, или Наблюдения за парижскими нравами и обычаями начала XIX века». Писатель хотел, по его словам, «наполнить альбом свой портретами всех сословий, и так как подлинники для многих из них <...> можно найти только на чердаках, на рынках или в шинках, то там и срисовать их, несмотря на то, что скажут *в свете*» [Якимович 1963, 73]. Жуи создал образ отшельника-наблюдателя парижских нравов, субъективный, но острый и наблюдательный взгляд которого проникает в разные слои парижского общества.

Нравоописательные очерки Жуи пользовались огромной популярностью в первой трети XIX столетия. Читателей пленил «парижский стиль» Жуи, предполагавший отсутствие занудной серьезности и тяжеловесности, остроумие, широту взгляда, «эклетику» и «дилетантизм», умение «коснуться до всего слегка». Этот стиль воспроизводил непринужденную интонацию светской «causerie» (беседы, болтовни).

Традицию продолжили французский прозаик и драматург, барон М.Н. Балиссон де Ружмон (1781–1840) с его книгой «Французский бродяга» (1816) и литератор Шарль-Гийом Этьенн (1777–1845), опубликовавший в 1820 г. книгу «Письма о Париже», Поль де Кок (1794–1871) с его «Картинками нравов» (1825), Дельфина де Жирарден (1804–1855), которая в 1830–1840-е гг. вела еженедельную рубрику «Парижская хроника» в газете «Пресс». Дальнейшая судьба жанра во Франции связана с именем парижского журналиста Лео Леспеса, печатавшего с 1863 по 1869 гг. свои

ежедневные хроники в газете «Пти журнал» под псевдонимом «Тимоти Тримм». Его популярность была огромна. Парижан пленила легкая и остроумная болтовня хроникера о самых, казалось бы, незначительных предметах: о платье императрицы, об оперных певцах, о пятнадцати способах прикуривать сигару. Новое дыхание жанру хроники дал в конце XIX в. писатель и публицист Жюль Валлес (1832–1885), придавший жанру острую критическую, социальную направленность. Хроники Валлеса печатались в «Фигаро» и описывали труд шахтеров, жизнь каторжников или бродячих акробатов, жизнь крестьян, каторгу коллегей. Его хроники по строгости стиля сродни настоящей литературе, своим реализмом они сближаются с репортажем.

Светские хроники Пруста – небольшие по объему (2-3 странички) тексты, в которых рассказывается об одном событии, не претендующем на историческую значительность, – о светском вечере, приеме, рауте, на который съезжаются гости. В жанре светской хроники у Пруста рассказчик выступает как хроникер, живой свидетель, летописец, а иногда и участник описываемых им событий. Все зарисовки сделаны с натуры и представляют собой личные впечатления автора. В этом отношении светские хроники Пруста сближаются с мемуарами и могут рассматриваться как разновидность мемуарной литературы. Не случайно Пруст так часто упоминает в разных хрониках имя любимого им Сен-Симона. Но мемуары Сен-Симона воссоздают широкую картину важнейших событий и нравов эпохи. Светская хроника – жанр камерный, повествующий о событиях и нравах в парижских салонах. Все персонажи светской хроники – не вымышленные, а реальные исторические фигуры, хорошие знакомые автора, люди знаменитые, знатные и богатые. Племяннице Наполеона I, дочери его брата Жерома Бонапарта принцессе Матильде Пруст был представлен в салоне своей хорошей знакомой госпожи Строс. С известной в то время парижской художницей, сделавшей впоследствии иллюстрации к «Утехам и дням» Мадлен Лемер Пруст познакомился у госпожи Арман. Памяти принца Эдмона де Полиньяка Пруст хотел посвятить свой роман «Под сенью девушек в цвету», и только возражение вдовы принца принцессы де Полиньяк не позволило ему это сделать, и посвящение так никогда и не было напечатано. Долгие и непростые личные отношения связывали Пруста с графом Робером де Монтестью, с которым он познакомился в салоне Мадлен Лемер в апреле 1893 г.

С точки зрения тогдашнего этикета между особой, принадлежавшей к императорскому дому, каковой была принцесса Матильда, или отпрыском древнего и знатного аристократического рода Робером де Монтестью, с одной стороны, и модной художницей, хозяйкой артистического салона Мадлен Лемер, с другой – «дистанция огромного размера». Однако всех этих людей, несмотря на различие их социального положения, титулов и рода занятий, объединяла принадлежность к парижскому высшему свету.

Таким образом, объектом изображения в прустовских светских хрониках становится свет. «Светская жизнь, которую он ценил превыше

всего, а критики считали забавой, была сердцевиной цветка его поэзии», – писал хорошо знавший Пруста Жан Кокто [Кокто 2000, 713]. Отношение Пруста к свету было неоднозначным. Даже если Пруст и был какое-то время очарован светом, то совершенно определенно можно сказать, что ко времени написания светских хроник его отношение к свету стало более критичным, о чем свидетельствуют многие новеллы его сборника «Утехи и дни» (1896), в частности новеллы «Виоланта или светская суетность», «Светская суетность и меломания Бувара и Пекюше». Впоследствии критицизм Пруста по отношению к светской жизни будет только усиливаться и достигнет своего апогея в «Поисках».

Пруст видит светскую жизнь как некий спектакль, подчиняющийся воле режиссера, имя которому Светскость (Mondanité). В новелле «Виоланта, или Светскость» Пруст показал, как светская жизнь подчиняет своим законам личность, превращая ее в марионетку, заставляя отказаться от своей истинной сущности.

В опубликованном посмертно фрагменте «Светская жизнь», который явился своеобразным черновым наброском к роману «По направлению к Свану», Пруст писал об этом еще определеннее, трактуя светскость со свойственной ему склонностью обнаруживать за оболочкой эмпирических явлений «алогичные или сверхлогичные сущности» (Ж. Делез) как некий закон, неумолимую, вездесущую и властную силу. Пруст так описывает чувства своего героя во время светских вечеров: «Может быть, именно на этих интимных вечерах он особенно остро ощущал присутствие “светскости”, поскольку никакая пышность, никакая заметная фигура не заслоняли ее, и она предстала здесь наличной и неумолимой сущностью, незримой, но всемогущей, присутствующей в каждой детали, которую она делала частью целого» [Proust 1971, 190].

Светскость превращает жизнь салонов в бесконечный балет, пантомиму из поз, жестов, знаков, мимики, а ее участников – в «балерин», исполняющих заученные па. Именно светскость заставляет близких родственниц виконтессу де Эно и принцессу де Бове, обращаясь друг к другу, непременно и безотчетно называть титулы друг друга. Светскость побуждает дам обнажать плечи и носить в волосах бриллианты. Законы светской жизни безотчетно усваивают и те, кто не принадлежит к свету, но в силу своих служебных обязанностей соприкасается с ним. Так, лакей, встречающий гостей в прихожей виконтессы де Эно, подчиняясь светскости, неизменно сохраняет бесстрастное выражение лица и неподвижность корпуса.

Парижский свет показан как мир марионеток. Этот эффект «марионеточности» создается однотипностью ситуаций (прибытие гостей, их прием хозяевами дома, непременно и длинные перечни прибывших титулованных особ, описание их поз, жестов, коротких реплик, приветствий, комплиментарные, иногда в одних и тех же словах, психологические характеристики, короткие и не менее комплиментарные портреты, почти непременно упоминание о любви к музыке или живописи). Отсутствие

диалогов, фиксация жестов, не сопровождающихся словами, усиливает эффект «марионеточности» образов.

Приведем в качестве примера хронику, напечатанную в газете «Голуа» 18 июня 1896 г. и включенную впоследствии в издание обнаруженных текстов Пруста 1968 г. В примечании, которым составители снабдили издание, этот анонимный текст атрибутируется как принадлежащий Прусту [Proust 1968, 175].

В свете

Мадам Мадлен Лемер, чей недавний вечер представлял собой одну бесконечную овацию в честь маэстро Сен-Санса, который поистине гениально исполнил на пианино свое сочинение, принимала в позавчерашний вторник в последний раз в этом сезоне.

Большой успех мадемуазель Эглон, искусно исполнившей арию из «Орфея» и арию из «Самсона и Далилы». Затем мадемуазель Барте, прочитавшая несколько красивейших стихотворений графа Робера де Монтестье («Служанка», «Лавр», «Пиксиды»), очаровала красотой этой изумительной поэзии и своим исполнительским искусством собравшую избранную публику:

вдовствующую герцогиню д'Юзес, герцогиню д'Юзес-младшую, герцогиню де Бриссак, герцогиню Эмери де Ларошфуко, маркизу де Галифе, графиню д'Оссонвиль, графиню Потока, графиню де Герн, принцессу де Бранкован, принцессу Бибеско, мадам Мередит Хоулэнд, мадам Ламбер де Ротшильд, графиню де Ластейри, графиню де Брей. Графиню де Сен-Леон, графиню де Буа-Ландри, герцога де Льюинь, маркиза дю Ло, графов Эмери и Юбера де Ларошфуко, графа де Сегур, адмирала Дюпере, господ Анатоля Франса и Эредиа, графа д'Оссонвиль, члена Французской Академии, господина Пайлерона; художников Леона Бона, Жерома, Каролоса Дюрана, Жана Бера, Больдини, Эллё, де Лагандара; литераторов А. Фукье, Прево, Анри де Ренье, Жюля Леметра, Этьена Гросклода, Марселя Пруста [Proust 1968, 87].

Эта хроника – один из первых образцов жанра светской хроники у Пруста. Она написана в тот год, когда вышла в свет его небольшая книжечка миниатюр «Утехи и дни» (1896), в которой тема светскости является основной. В вышеприведенном тексте обнаруживают себя два характерных признака жанра светской хроники у Пруста – комплиментарность и непременно наличие в тексте светской хроники структурного элемента, который можно было бы обозначить, как «*curriculum hotes*» (список, перечень гостей). Впоследствии, в более зрелых образцах жанра светской хроники, печатавшихся в 1903–1904 гг. в «Фигаро», еще одним важным структурным компонентом жанра станет портрет. Французская исследовательница Рене Шанталь задается вопросом: «Салонные хроники Пруста, не напоминают ли они в некотором отношении “Портреты” Сент-Бёва? Даже если Пруст и осуждает в них иногда глупость светских людей, он, тем не менее, неоднократно показывает нам, насколько может

быть интересным для писателя посещение светского общества» [Chantal 1967, 117–118]. Соглашаясь с мнением французского исследователя о значимости для Пруста традиции портретного жанра, отметим вместе с тем, что представляется более точным говорить о продуктивности для прустовских светских хроник не литературного портрета Сент-Бёва, а салонного психологического портрета XVII в. В отличие от литературных портретов Сент-Бёва, в прустовских светских хрониках объектом изображения становится не писатель, но парижский свет. Кроме того, Пруст знал и высоко ценил французских моралистов и мемуаристов XVII в. (Ларошфуко, Лабрюйер, Сен-Симон и др.) и их мастерство психологической характеристики и портретирования. Показательно, например, что хроника «Парижские салоны: Праздник у Монтескью в Нёйли» имеет подзаголовок «Отрывки из “Мемуаров” герцога Сен-Симона».

Сравнивая приведенный выше набросок «В свете» с более поздними светскими хрониками Пруста, можно констатировать, что появившиеся в них портретные характеристики становятся важным средством амплификации текста. Некоторые хроники конструируются как серия портретных зарисовок хозяев и гостей салона (например, не опубликованная при жизни Пруста хроника «Салон графини Эмери де Ларошфуко»).

Прустовские хроники отличаются комплиментарным характером. В отличие от Сен-Симона, который мог быть весьма критичным к своим моделям (например, портрет герцогини Берийской или портрет Монсеньера в его «Мемуарах»), Пруст был иногда чрезвычайно комплиментарен. Он с юности отличался умением делать комплименты. Еще в лицее одноклассники Пруста придумают глагол «прустифицировать» («proustifier») для обозначения манеры поведения, слишком уж церемонной, многословной в выражении похвал, которые зачастую казались неискренними. В светских хрониках Пруст нередко ставит своих друзей и светских знакомых в один ряд с великими или соотносит их с известными литературными персонажами. Так, например, графиню Потока он уподобляет графине Пьетранера, персонажу романа Стендаля «Пармская обитель». Такое уподобление не только должно было польстить самолюбию тех, кого описывал Пруст в хрониках, но и создавало эффект вневременности, универсальности некой сущности, которую Пруст называл «Светскостью». Как писал Ж. Делез, у Пруста «не индивидуумы конституируют мир, но свернутые миры, сущности, конституируют индивидуумов» [Делез 1999, 70]. Одной из таких сущностей и является Светскость. Здесь кроется принципиальное отличие прустовских светских хроник от, казалось бы, близкого им жанра нравоописательного очерка, получившего широкое распространение во французской литературе XIX в. Реалистический нравоописательный очерк интересуют нравы как проекция социального целого в сферу общественной психологии и норм общественного поведения, поскольку, согласно принципу детерминизма, частное и единичное обусловлено социальным целым и связано с ним

причинно-следственными связями. Пруста же интересует не только и не столько парижский свет как определенный социальный срез, но феномен Светскости (именно так, с большой буквы пишет Пруст «la Vie Mondaine», «Mondanité»). Точнее было бы сказать, что нравы, быт, психология представителей парижского света интересуют Пруста только как проявление этой вневременной и абсолютной сущности, закона, называемого «Светскостью».

По мнению Пруста, подчинение светскости не зависит от личных качеств участников светского спектакля. Ни ум, ни самостоятельность суждений, ни сильная воля не избавляют даже самых незаурядных представителей света от необходимости подчиняться светскости. Так, например, виконтесса де Бове, выделяющаяся в свете своим незаурядным умом, широким кругозором, независимостью мысли, безразличная, казалось бы, к светским условностям, отнюдь не кичащаяся, в отличие от многих других завсегдаев светских салонов, своим высоким положением в обществе, становится для автора лучшим примером неумолимости и всепобедительности светскости. Светскость определяет уклад жизни в доме виконтессы, выбор нарядов, даже ее мимику: «...Светскость является чем-то внешним по отношению к ней, незримо, но властно присутствующей в ее жизни, и превращающей ее наряды, позы, приемы и визиты в нечто ирреальное, исполняемое наподобие балетных па. Единственной настоящей реальностью оказывается Светскость» [Proust 1971, 191].

Бернар де Фалуа объясняет обращение Пруста к написанию светских хроник неудачей, которая постигла его при написании романа «Жан Сантей»: «Пруст не был более уверен в своем призвании романиста. Он стал переводчиком, критиком, хроникером» [Proust 1954, 19]. Представляется, что у Пруста были и другие, не менее серьезные основания обратиться к этому жанру. Во-первых, светская среда – это сфера, которую Пруст хорошо знал, которую имел возможность наблюдать и изучать. Это был его мир, подробно описанный им впоследствии в «Поисках». Во-вторых, тема парижского света выводила Пруста на более важную для него тематику поиска своего подлинного «я» и исследования тех препятствий, которые встают на пути к обретению утраченного времени, и шире – выявления законов внутренней жизни человека. Свет воспринимался Прустом как одно из таких препятствий на пути к самопознанию: «Светский знак возникает в качестве заместителя действия или мысли. Он занимает место действия или мысли. Это – знак, который не отсылает к чему-либо иному, трансцендентному значению или идеальному содержанию, но узурпирует мнимую ценность своего смысла. Поэтому светскость, оцениваемая с точки зрения действий, оказывается обманчивой и жестокой, а с точки зрения мысли – глупой. Светские люди не думают и не действуют, но производят знак <...> Светский знак опережает действие так же, как и мысль; он аннулирует мысль так же, как и действие; и декларирует самодостаточность. Отсюда его стереотипность, его пустота» [Делез 1999, 31–32].

Впоследствии Пруст покажет, как обаяние «парижского стиля» с его отточенностью, выверенностью жестов и фраз, с его непринужденностью манер, с его пристрастием ко всему изящному, легкому, блестящему, совершенному в формальном отношении, с его отвращением ко всякому напряжению, ко всему глубокому, рождающемуся в муках, ко всякой искренности и спонтанности, ко всякому усилию самопознания приводит человека к отказу от поиска истины, от своего глубинного «я».

Однако в хрониках Пруста парижский свет предстает еще несколько идеализированным, как воплощение парижского стиля, как образец утонченности, элегантности, и т.д. Очевидно, что это кажущееся противоречие между сложившимся у Пруста ко времени написания хроник представлением о свете и приукрашенным его изображением в хрониках объясняется законами жанра светской хроники. Светская жизнь, увиденная «глазами жанра», приукрашивается, становится в некотором смысле предметом «замаскированной рекламы». Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить образы принцессы Матильды в хрониках Пруста и в произведениях Леона Доде, создавшего карикатурный образ «старой, отяжелевшей декольтированной дамы с властным лицом, наполнившей свой салон евреями и еврейками» [Tadié 1996, 160] или в «Дневнике» Гонкуров. Да и в «Поисках» самого Пруста образ принцессы Германтской, одним из прототипов которого стала принцесса Матильда, дан гораздо более критично. В хрониках Пруста принцесса Матильда представлена исторической личностью, «последней из могикан», обломком рушащейся аристократии.

Светские хроники Пруста выросли из коротеньких газетных информационных заметок-отчетов (*compte rendu*) о светских раутах с неизменным перечнем присутствовавших персон. Другими «первозлементами» жанра были салонный портрет XVII в. и парижские хроники. Пруст, несомненно, ориентировался в изображении парижских салонов и на философско-моралистическую традицию «Мемуаров» Сен-Симона, что позволило ему превратить коротенькие газетные заметки не только в зарисовки быта, нравов, жизненной философии парижского света, но и подойти к ответу на вопрос о сущности феномена «Светскости» и его роли в жизни творческой личности. В этом отношении светские хроники Пруста станут подготовительными материалами и прологом к главному делу его жизни: написанию романа «В поисках утраченного времени», в котором тема светской жизни будет вписана в более широкий контекст нравственно-философской и эстетической проблематики «романа о романе», станет одной из определяющих в ответе на вопрос, что мешает «обретению утраченного времени».

ЛИТЕРАТУРА

1. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи. СПб.: Алетейя, 1999.
2. Кокто Ж. Петух и арлекин. СПб.: Изд-во «Кристалл», 2000.

3. Мопассан Ги де. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М.: ТЕРРА, 1999.
4. Якимович Т.К. Французский реалистический очерк 1830–1848 гг. М.: Издательство АН СССР, 1963.
5. Chantal R. de. Marcel Proust critique litteraire: En 2 vols. Vol. 1. Montréal: La Presse de l'Univ. de Montreal, 1967.
6. Manevy R. La Presse de la III-e République. Paris: Foret, 1955.
7. Place J.-M., Vasseur A. Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX et XX siècles. Vol. 2. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1974.
8. Proust M. Contre Sainte-Beuve. Paris: Gallimard, 1954.
9. Proust M. Textes retrouvés. Paris: Gallimard, 1971.
10. Proust M. Textes retrouvés. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1968.
11. Tadié J.-Y. Marcel Proust: Biographie. Paris: Gallimard, 1996.

REFERENCES (Monographs)

1. Chantal R. de. *Marcel Proust critique littéraire: En 2 vol.* Vol. 1. Montréal, La Presse de l'Univ. de Montreal, 1967. (In French).
2. Cocteau J. *Petukh i arlekin* [Rooster and Harlequin]. St. Petersburg, Kristall Publ., 2000. (Translated from French into Russian).
3. Deleuze G. *Marsel' Prust i znaki* [Marcel Proust and the Signs]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1999. (Translated from French into Russian).
4. Manevy R. *La Presse de la III-e République*. Paris, Foret, 1955. (In French).
5. Place J.-M., Vasseur A. *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX et XX siècles*. Vol. 2. Paris, Editions Jean-Michel Place, 1974. (In French).
6. Tadié J.-Y. *Marcel Proust: Biographie*. Paris, Gallimard, 1996. (In French).
7. Yakimovich T.K. *Frantsuzskiy realisticheskiy ocherk 1830–1848 gg.* [French Realistic Essay of 1830–1848]. Moscow, AN SSSR Publ., 1963. (In Russian).

Трыков Валерий Павлович, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы Института филологии. Научные интересы: западноевропейская литература и журналистика, литература non-fiction, образ России в литературном сознании Запада, творчество М. Пруста.

E-mail: v.trykoff@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7825-8381

Valeriy P. Trykov, Moscow Pedagogical State University.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of World Literature, Institute of Philology. Research interests: western European literature and journalism, non-fiction literature, the image of Russia in the literary consciousness of the West, the work of M. Proust.

E-mail: v.trykoff@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7825-8381

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00054

K.N. Mirasova (Kazan)

NOSTALGIA AS A SOURCE OF MYTH-MAKING IN AYN RAND'S NOVEL "ATLAS SHRUGGED"

Abstract. The recent social and political situation in the USA has caused a noticeable rise in interest in Ayn Rand, the Russian-born American writer. She has become especially popular among neoconservatives of president Trump's time due to the problems she raises, like market economy and government controls. But such popularity results also from the techniques Rand uses to render her vision and assessment of these problems, i.e. her ideology. The most evident among them is her masterful, literarily expressive, myth-making. Rand's kind of myth-making is a manifestation of popular literature; therefore, the current article regards Rand's major novel *Atlas Shrugged* as its sample, which due to its nature lets Rand realize her purpose – to bring her ideology home to a considerable number of readers. *Atlas Shrugged* reflects Rand's assessment of the state of things in the US on her arrival after being driven out of Soviet Russia by a hatred of communism. Finding the reality different from the cherished vision of the USA from Soviet Russia, she sets out on creating two diametrically opposite myths – a critical one about the current reality under President Roosevelt and a nostalgic-idyllic one about the "Golden Age" of American history, thus constructing a major popular mythologeme of the struggle of good against evil. As methodology for the analysis *Retrotopia* by Z. Bauman and *Mythologies* by R. Barthes have been taken. In his work, Z. Bauman presents a new vision of nostalgia – as utopia directed backwards to the past, which turns it into "retrotopia". R. Barthes discloses the techniques of creating popular myths resulting in "the ideological abuse". So, the works help to show how Rand creates her myths about the present and the past of the USA by removing certain historical facts from their real-life contexts, and how these deformed images meet the nation's longing for an idyllic life. It is remarkable that a certain similarity that can be traced between Rand's nostalgia for an idyllic free-market America and the historical narrative underlying President Trump's slogan "Make America Great Again" allows regarding the Rand phenomenon in the context of the present-day political situation in the USA.

Key words: A. Rand; nostalgia; myth-making; retrotopia.

К.Н. Мирасова (Казань)

Ностальгия как источник мифотворчества в романе А. Рэнд «Атлант расправил плечи»**

Аннотация. Современная общественно-политическая ситуация в США вызвала новый всплеск интереса к творчеству Айн Рэнд, американской писательницы.

* The report study was funded by RFBR, project number 19-312-6009.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-6009.

це русского происхождения. Особую популярность она снискала среди неоконсерваторов времен президента Трампа, благодаря поднимаемым ею проблемам, таким как рыночная экономика и государственное регулирование. Но популярность Рэнд обусловлена и используемыми ею технологиями в распространении своей идеологии. К таковым можно отнести ее мастерское, литературно-экспрессивное мифотворчество. Мифотворчество Рэнд – одна из манифестаций массовой литературы, что обуславливает рассмотрение ее романа «Атлант расправил плечи» в этом ключе. Использование технологий масслита позволяет Рэнд достичь своей цели – донести свою идеологию до массового читателя. «Атлант» отражает оценку Рэнд положения дел в США по ее прибытии из советской России. Обнаружив, что жизнь в США не соответствует ее представлениям, Рэнд пускается в мифотворчество. Она создает два противоположных мифа – критический об американской действительности времен президента Рузвельта и ностальгически-идиллический о золотом периоде американской истории – XIX веке, выстраивая таким образом популярную мифологему борьбы добра со злом. В качестве методологии для данного исследования были использованы труды Зигмунта Баумана «Ретротопия» и Ролана Барта «Мифологии». Бауман в своей работе представляет новый вид утопии – направленной в прошлое и ставшей поэтому «ретротопией». Барт раскрывает технологии создания мифов массового сознания идеологической направленности. В соответствии с указанными работами, в статье анализируется, как в романе «Атлант расправил плечи» Рэнд создает мифы о настоящем и прошлом США путем изъятия определенных исторических событий из их реального контекста и как эти деформированные образы отвечают ностальгическим устремлениям нации. Примечательно, что определенное сходство между ностальгией Рэнд по идиллической Америке свободного рынка и ностальгически-окрашенным слоганом президента Трампа «Сделаем Америку снова великой» позволяет рассматривать феномен Айн Рэнд в современном контексте.

Ключевые слова: А. Рэнд; ностальгия; мифотворчество; ретротопия.

The recent social and political situation in the USA has caused a considerable increase in interest in Ayn Rand, the Russian-born American writer. Her ideas appeared particularly close to neoconservatives of President Trump's time, who, like her, profess such basic capitalist tenets as market economy along with the least government regulation.

Rand's economic, political and ethical views were arranged as a philosophical system called "objectivism" by her, on which she issued quite a number of books and articles. Though not acknowledged as a philosopher by Academia, her ideologically-influential literary legacy has been studied rather closely, mainly by American researchers. In 2009, two biographies, *Goddess of the Market: Ayn Rand and the American Right* by J. Burns and *Ayn Rand and the world she Made* by A. Heller, appeared. They differ in that that A. Heller focuses more on the details of Rand's biography [Heller 2009], while Burns elicits the evolution of Rand's ideas and their effect on the right political wing [Burns 2009]. Another prominent work is *Ayn Rand: The Russian Radical* by Ch.M. Sciabarra, which dwells on the Russian roots of Rand's radical world vision [Sciabarra 2013].

Though most informative on the essence of Rand's views, their origin and evolution, none of these works closely consider the literary aspect of Rand's novels. And yet, despite Rand's abundant publicism, which enabled her to convey her philosophy most explicitly, "the main written source of her ideas" for her adherents, as the American journalist G. Weiss asserts, is her novel *Atlas Shrugged* [Weiss 2012, 34], which suggests a significant role of the literary component of her writings in popularizing her ideology. The current article is meant to make, to a certain extent, for the shortage of that kind of analysis.

Rand's genuine world vision began to form under the influence of certain historical events in her native country, and namely, the Russian Revolution in 1917 and the hardships of the post-revolutionary era. The revolution deprived Rand's well-to-do parental family, the Rosenbaums, of all their property and that event started Rand's life-long hatred for communism. In 1926, under the pretext of visiting her relatives and continuing her studies she emigrated to the USA and there she began her career of a writer and philosopher.

On arriving in the USA, Rand found America different from what she had expected. To her dismay, the USA was not the stronghold of capitalism she imagined. In the wake of the Great Depression, in the 1930s President Roosevelt instituted economic policies aimed at stimulating the failing economy. Many of those economic policies were similar to those she had witnessed in post-revolutionary Russia and all that made Rand embark on a self-imposed mission of warning her adoptive country of the dangers of communism. In her magnum opus, *Atlas Shrugged*, she condemned the country's present-day loyalty to communism and glorified its past as the time of genuine capitalism.

The plot of the novel centers round a covert strike of the country's most efficient producers against the government, which dictates its irrational laws to them, robs them by means of taxes and encourages the underprivileged part of the population to live at their expense. Stealthily, one by one, they abandon the country and settle down in a hidden gulch in the Colorado mountains. There they build an ideal community ruled only by its inhabitants' minds and industry.

Structurally the novel is divided into two parts: dystopia and utopia. The larger dystopian part is permeated with the nostalgic motif for the country's glorious past; in the utopian part this motif is fantastically materialized. But as is known, nostalgic dreams of the past are not the past "as it really was" [Bauman 2017, 23], which justifies an assertion that the picture Rand presents in both parts of her novel is comprised of myths.

Two classical sociological works, *Retrotopia* by Z. Bauman and *Mythologies* by R. Barthes, serve as the methodological basis for the current study. In *Retrotopia* Bauman analyzes the popular contemporary social tendency of seeking consolation from the unreliable present and the unpredictable future in the memory of the past. With respect to that fact, he states, first, that the recollection of the past as the time of accomplishment and stability is unrealistic; and, second, that those who shape the mass consciousness might be self-interestedly selective when it comes to the historical truth [Bauman 2017, 24]. Barthes's research outlines the contemporary technologies of creating false images –

myths – and instilling them into the mass consciousness by popular culture. Barthes describes myth-making as a process of emptying a certain image (*sign*) of its real meaning and refilling it with a new meaning by removing it from its proper context, resulting, in the long run, in "the ideological abuse" [Barthes 2013, 10]. Both these studies shed light on the process of "retrotopian" myth-making in Rand's novel, which for that reason may be looked upon as a sample of popular literature conditioning the mass consciousness.

The aim of the present study is to show the mythologization of reality in *Atlas Shrugged*, which, as a technique of popular literature, enables the author to convey her ideology to the mass reader. The aim is achieved by means of tackling the following objectives: analyzing Rand's critical mythologization of the US reality of President Roosevelt's time, a source of her retrotopian mood; outlining a nostalgically idyllic presentation of America of the time of the Founding Fathers; and juxtaposing these two myths in the shape of a popular mythologeme of the struggle of good against evil.

The conclusion the present study arrives at is that the reality presented in *Atlas Shrugged* fits in with the phenomenon described by Bauman with respect to the 21st century as retrotopia, and as such it is based on myths aimed at conditioning the mass consciousness, thus matching one of the major functions of popular culture.

Myth about the Present

In *Retrotopia* in the chapter called "Back to Hobbes?" Bauman writes that certain 21st century tendencies, like technological progress, globalization and migration urge people to turn nostalgically back towards the time of strong territorial borders and national states that allegedly provided security to its citizens [Bauman 2017, 13]. Essentially identical (discontent with the present, fear of the future and idealization of the past), Rand's nostalgia was caused, though, by the diametrically opposite reality determined by the state's growing weight under President Roosevelt in the US of the 20th century, which, in Rand's vision, undermined the basics of capitalism laid by the Founding Fathers.

A. Heller in her biography of Ayn Rand writes that in 1932 Rand naively cast her first vote as an American citizen for F.D. Roosevelt but soon after his election she began to strongly disapprove of his economic policy known as the "New Deal" [Heller 2009, 324]. Roosevelt's programs were intended to help the nation out of the Depression by introducing a great deal of government regulation into the economy. To Rand it meant totalitarianism she had suffered in her youth in Russia. Some of Roosevelt's economic measures, such as enacting regulatory codes that restricted industrial production, setting wages and prices, limiting competition, and giving rise to government-backed manufacturing enterprises she would, as Heller puts it, "parody to the verge of surrealism in *Atlas Shrugged*" [Heller 2009, 324].

Rand's parody aimed at ridiculing the "New Deal" programs is performed most masterfully, and in full accordance with V. Propp's description of this lit-

erary device, which runs as follows: parodying consists in imitating the outer features of some object or life phenomenon, which results in obscuring or denying its essence. So, parody is a device which brings out the inner bankruptcy of a parodied object [Propp 2002, 62].

Such kind of parody appears in Rand's description of a government regulation that bears a self-explanatory caricature of a name "Anti-dog-eat-dog Rule" [Rand 1992, 73], correlating with the aphorism "Homo homini lupus est". The rule is adopted at the meeting of the members of the National Alliance of Railroads. Knowing Rand's obsession with individualism, the description of the Alliance as a form of co-operation, in which individual interests of its members are subordinated to those of the whole industry, sounds like a most despicable characteristic. The organizers of such alliances claim that instead of fighting each other they should unite in the fight against their enemies. When asked who they are going to fight against, they get confused but answer "...against shippers or supply manufacturers or anyone who might try to take advantage of us" [Rand 1992, 73]. As a union their concern is allegedly not profit but public welfare, and therefore, younger railroads are expected to give way to large established ones as the collapse of the latter will cause a national catastrophe. In ridiculing this rule Rand goes further exposing the real motives of its initiators. It turns out that under "the looters' slogan 'of public welfare'" [Rand 1992, 77], there lies a simple scheme to help James Taggart, President of the largest net of railroads in the country, beat his competitor, Dan Conway, president of a growing young railroad. At the meeting the proposal is moved by James' pal, Orren Boyle, President of Associated Steel, who actually has nothing to do with the Alliance of Railroads but wants to oblige James. After the meeting Orren brings it home to James that in return for his favor he expects a good turn from him. Thus, the negative charge of the description of the rule itself is doubled by particularizing the mercenary motives of its initiators.

Of similar nature are a number of other regulations, which Rand mercilessly ridicules by specifying their absurdity. Among them are "an Equalization of Opportunity Bill", which limits business people's activity to one enterprise only in order to give all of them equal rights for competition (the thesis reminds of the classics of satire – G. Orwell's aphorisms: "peace is war". "freedom is slavery"); "a Preservation of Livelihood Law", which prescribes to reduce the production of highly needed Rearden metal (named so after its inventor) to an amount equal to the output of any other steel plant of equal capacity; "a Fair Share Law", which guarantees an equal supply of Rearden metal to every customer who needs it; "a Public Stability Law", which forbids companies from the East to move out of their states. In the same way Rand describes the Unification Board, which controls every wage earner and every branch of industry; the Railroad Unification plan, which dictates the speed limit, the length of freight trains, and the number of trains run in different states; the Steel Unification plan, which means to force the producers of steel to deposit their gross earnings into the Steel Unification Pool, and at the end of the year the total amount of it is supposed to be divided and distributed by the number of furnaces owned by the producers.

The surrealistic parody achieves its acme in the description of the procedure of adopting the Directive 10-289. Its necessity is determined by the situation when Fred Kinnan, an influential trade union leader, demands that in the current emergent situation James Taggart should provide more jobs. James cannot do it because as a result of the previously adopted regulations his railroad makes no profit and he has no money to pay new workers. But understanding the urgent necessity of the measure he bargains a permit to double his freight rates, which arouses Orren Boyle's violent objections. But as "need comes first" [Rand 1992, 535], Orren agrees to reconsider his possibilities on condition that he gets a subsidy from the state. The government's source of subsidies is the businesses of Hank Rearden, the inventor and producer of a miraculous alloy that surpasses in quality all the existing ones, and Dagny Taggart, Vice-President of Taggart Transcontinental, who still manages to run her railroad fighting against insurmountable odds. So, in the end, it is Dagny and Hank that turn out to be those who the Directive has been schemed against. The parody extends also to the content of the Directive. It consists of seven points, which forbid employees to leave their jobs and businessmen – to close their enterprises, prescribe inventors to turn over their patents and copyrights to the nation as a patriotic move; new inventions are not allowed after the date of the directive; people are demanded to spend the same amount of money on purchases per year; wages, prices, profits, and interests are frozen. The observance of all these restrictions is under the charge of the Unification Board, a government organization, which, on the contrary, exercises unrestricted authority.

Furthermore, Rand does not confine herself to condemning only the economic aspect of the "New Deal" policy. She exposes its general demoralizing impact on society. In doing so, she sounds more didactic rather than satirical as if she is sharing her own indisputable knowledge with those who are still happily unaware of it. This is reflected in the episode when Kip Chalmers, a politician running for election as Legislator from California, takes an express train to get to the pre-election rally in San Francisco. Quite predictably due to the generally grievous state of the country's economy, the train breaks down. Chalmers imperatively demands a new train, and though the railway high-ranking executives with James Taggart at the top are well aware of the fact that the only substitute they can provide is in a still worse condition, no one dares to object. The orders to arrange a substitute train for Chalmers pass down from top to bottom enabling those at the top to evade responsibility. At the end of the chain is a night dispatcher, a young boy, who is told not to think but do as he is told; and in the long run it is he who is held responsible for the catastrophe.

The description of this particular railway accident acquires a generalizing meaning and sounds like an accusation of not only the authors and the executives of the directive but also those who readily accepted and supported it and eventually became its victims. In the first place, they are intellectuals whom Rand holds responsible for conditioning the public opinion. Among the victims of the accident are a professor of sociology, a professor of economics, a journalist, an elderly school teacher, a newspaper publisher, a businessman, a financier,

and a mother of two children who taught the ideology of collectivism versus individualism.

Thus, by means of parody Rand presents President Roosevelt's policy of federally-regulated economy, which she unhesitatingly brands as a bent to communism. However, Rand's assessment of Roosevelt's economic course at its face value can be defined in Barthes terminology as the "false evident", presenting the "naturalized" (i.e. perceived as natural, as something that *goes without saying*) [Barthes 2013, 141] vision of the situation. Yet F.D. Roosevelt's presidency, viewed "in its deeper meaning, as describing the whole of human relations in their real, social structure, in their power of making the world" [Barthes 2013, 142], is not so simple. As A. Heller observes, the influence of the New Deal's economic policies on any trend towards socialism in America is debatable, and that "by compromising with a mild form of collectivism" President Roosevelt might have been trying to save capitalism. A. Heller concludes that "Rand apparently never considered that one of Roosevelt's accomplishments may have been to stave off a Russian-style insurrection" [Heller 2009, 326].

To sum up, in the dystopian part of the novel Rand draws an excessively negative image of the American reality of President Roosevelt's time in office in full accordance with Barthes's pattern of myth-making by removing this historical fact from its real-life context and refilling it with a new meaning. Though being a popular literature technique simplifying the complex reality, from the literary viewpoint, the myth-making here is performed most masterfully by means of parody, which undoubtedly contributes to the artistic merit of the novel.

Myth about the Past

Rand's myth-making extends still more naturally to recreating the picture of America's glorious past, as it fits in with the major ideologeme of the American Mass Consciousness – the myth of individualism.

Most obviously it is embodied in the life descriptions of the protagonists' ancestors: Nathaniel Taggart and Sebastian d'Anconia, the founders of great businesses, Taggart Transcontinental and d'Anconia mines, which passed on to their present-day descendants. Related jointly on just a few pages of the 1200-page novel, both these stories serve as a symbolic code, in Barthes's semiotic theory terminology, for daring individualism and ownership.

Arriving in the USA at the dawn of the country's history, Nathaniel Taggart, a penniless adventurer, fully realizes the opportunities provided by the American Declaration of Independence (1776). The right to the pursuit of happiness is his chance to get rich. With this ambition in mind, he sets out to build a railroad across the continent. For Rand it is important to highlight the fact that from the very beginning Nat keeps away from the state: he never seeks any government favors, like bonds, loans, subsidies or grants. For financial support he turns to people giving them reasons why they will make big profits on his railroad. One more thing Rand is particular about lies in a crime-related episode of her protagonist's biography. Once he is accused of murdering a state legislator standing

in his way, though the charge is never proven. Nevertheless, Rand determinately presents him as a hero underlining that "no penny of his wealth had been obtained by force or fraud" [Rand 1992, 60].

Of the same kind is a story of Sebastian d'Anconia, a free-thinking Spanish nobleman, who for that reason has to flee from the Inquisition leaving behind his fortune, his estate and his beloved woman. After fifteen years of hard work with a pickaxe in his hand in the rocks in Argentina he restores his former wealth. The following generations continue toiling in the same way increasing the number of the d'Anconia copper mines on both American continents.

Both of the stories are heavily packed with the sweetest of romance. Nat Taggart is married to a Southern belle disinherited by her wealthy family for eloping with him, a ragged adventurer at the time. In a desperate need for funds for his construction, he pledges his beloved wife, on her consent, as security for a loan from a millionaire but manages to repay the loan just on time. Sebastian d'Anconia's beloved woman faithfully waits for him for fifteen years without even knowing whether he is still alive. Her faithfulness is rewarded eventually in the most sentimental way. Sebastian carries her in his arms across the threshold of his newly-built marble palace "as the first Senora d'Anconia of a new world" [Rand 1992, 516].

Both of these stories are also good examples of Barthes' aforementioned "false evident", portraying the common understanding of the possibilities the New World opened to those who wanted to use them. They present the reality of the country's earlier period of cultivating new territories ignoring its complex multifaceted nature. One facet of it is really known to have provided daring and enterprising people with possibilities of making a fortune. But it is also known to have some other sides along. For instance, one of them is captured in Balzac's aphoristic thesis that behind every big fortune lies a big crime [Balzac 1967, 175]. Even though Nat Taggart's story seems to prove this truth, it does not stop Rand from portraying him as an absolute hero. In the struggle between good and evil, as they are seen by Rand, he is on the side of good and, in the long run, his act provides the restoration of moral justice. She makes her position on that issue clear in one of her seven books on the philosophy of objectivism, *The Virtue of Selfishness*. She states that people have the right to use force *only* to fight those who used it first; the underlying ethical principle is simple and clear – it is a difference between murder and self-defense [Rand 1964, 39]. This assertion of hers helps overcome the ambiguity of her character's crime-tinged business success, making it fit for the popular culture pattern of the moral victory of good over evil.

These characters from America's valorous past have, though few, contemporary counterparts. Like their predecessors, they advocate individualism and industry. Due to the moral they profess, they are most efficient producers advancing technological progress: they invent a new method of extracting oil out of shale which men considered impossible, create a new alloy which is tougher and cheaper than steel and outlasts any metal in existence, a motor that transforms static electricity of the atmosphere into the power for its own work. But

extolling their accomplishments Rand does not correlate them with the present, she places them in the context of the past by specifying that their lives and deeds are like “the stories of men who had lived in the days of the country’s youth”, “in school books” [Rand 1992, 9].

The American past that those heroes belong to shapes itself into the myth of Atlantis. A direct allusion to the Greek myth appears in an episode related to the initiator of the strike, John Galt, and the Gulch, the strikers’ hidden settlement. The episode describes a social event at which some narrow-minded woman, a minor unnamed character, tries to impress Dagny by telling her that she knows who the mysterious John Galt is. The subterfuge appears fruitful as Dagny has also been trying to identify the person who people around her have kept mentioning since the time the businessmen started to disappear. The woman informs Dagny that he is said to have found Atlantis, “the Isles of the Blessed. That is what the Greeks called it” [Rand 1992, 153]. Francisco d’Ankonia, who by that time has joined the strikers, confirms that, though unknowingly, the woman tells the truth. So, the Gulch lost in the mountains is equated with Atlantis, a legendary island, which sank into the sea.

Though the general implication of that allusion is self-explanatory, the myth of Atlantis has also a special connection with the specific period of US history which Rand is particular about.

Rand uses this myth as a referential / cultural code since the US of the time of the Founding Fathers is commonly correlated with the social formation invented by Francis Bacon in his utopia *New Atlantis* (1627). In fact, this literary source describes how “after the destruction of a morally corrupt civilization the world is recreated anew as New Atlantis” [Dawkins 2020]. It is generally believed that the Founding Fathers intended to create an ideal society similar to Bacon’s utopia as it is known that Bacon’s views on legislation and Parliament served as a foundation for the constitution created by the Founding Fathers [Dawkins 2020].

Being a cultural code, the myth of Atlantis in the dystopian part of the novel prompts, therefore, an image of the ideal social structure of the time of the Founding Fathers. Yet to full extent, the myth is embodied in the utopian part, where the Gulch is drawn as the restored copy of the country, the USA, which, in Rand’s description, “for one magnificent century <...> redeemed the world” [Rand 1992, 771], and which rebirth, “– and of the world – has to start here” [Rand 1992, 771].

Viewed from the literary angle, Rand presents the Gulch in accordance with the pattern of an “idyllic chronotop” elaborated by M. Bakhtin, the noted Russian scholar. The Gulch bears some of the chronotop’s most essential features. First, the Gulch is an idyll because life in an idyll is inherently affixed to a certain place, the latter being restricted in space and disconnected with the rest of the world. Second, life in the Gulch like life in an idyll is limited to a few realities. As such realities, in the Gulch, people’s interrelations under unfettered capitalism are highlighted, minor things (like performing daily household chores) are disregarded.

Such a nostalgically idyllic presentation of America’s past is a cast-iron myth which is suggestive of what Bauman says with reference to people’s nostalgic feelings for a strong state in the period of globalization. He maintains that the ability of Hobbes’ Leviathan, i.e. a state, to regulate its citizens’ interrelations, to curb “a war of all against all” [Bauman 2017, 55] has turned out to be a fiction, of which the ever-growing scale of violence in people’s community is irrefutable evidence.

To sum up, Rand’s nostalgia caused by her discontent with the present state of things in the US of President Roosevelt’s time embarks her on mythologizing both the present and the past of her adoptive country. The myths, those deformed images of two historical realities, appear in the form of two extremities, which highlights the contrast between the negative present and the positive past. Moreover, the opposition reads like a popular mythologeme of the struggle of good against evil aimed at drawing readers’ sympathies to the side of good. Artistically, the dystopian part is more relevant due to the masterful use of parody. Its excessively idyllic retrotopian counterpart is inferior in that respect. But summarily, they both contribute to the realization of the author’s ideological intention. Thus, a literarily masterful exploitation of nostalgia, which is certain to meet a nation’s longing for an idyllic life, of which Rand’s novel is a sample, may turn out to be very influential, of which President Trump’s recent nostalgiating slogan serves as a proof.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. Пропп В.В. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 2002.
3. Barthes R. Mythologies. New York: Hill & Wang, 2013.
4. Bauman Z. Retrotopia. Cambridge: Polity Press, 2017.
5. Burns J. Goddess of the Market: Ayn Rand and the American Right. Oxford: Oxford University Press, 2009.
6. Dawkins P. FBRT: New Atlantis: Francis Bacon’s Prophetic Utopia. Francis Bacon Research Trust, 15 June 2020. URL: www.fbrt.org.uk/hermes/new-atlantis/ (дата обращения 08.01.2021).
7. Heller A. Ayn Rand and the World She Made. New York: Nan A. Talese, 2009.
8. Sciabarra Ch.M. Ayn Rand: The Russian Radical. University Park: University Park Press, 2013.
9. Weiss G. Ayn Rand Nation: The Hidden Struggle for America’s Soul. New York: St. Martin’s Press, 2012.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy

poetike [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975, pp. 234–407. (In Russian).

(Monographs)

2. Barthes R. *Mythologies*. New York, Hill & Wang, 2013. (In English).
3. Bauman Z. *Retrotopia*. Cambridge, Polity Press, 2017. (In English).
4. Burns J. *Goddess of the Market: Ayn Rand and the American Right*. Oxford, Oxford University Press, 2009. (In English).
5. Heller A. *Ayn Rand and the World She Made*. New York, Nan A. Talese, 2009. (In English).
6. Propp V. *Problemy komizma i smekha* [Problems of Comedy and Laughter]. Moscow, Labirint Publ., 2002. (In Russian).
7. Sciabarra Ch.M. *Ayn Rand: The Russian Radical*. University Park, University Park Press, 2013. (In English).
8. Weiss G. *Ayn Rand Nation: The Hidden Struggle for America's Soul*. New York, St. Martin's Press, 2012. (In English).

(Electronic Resources)

9. Dawkins P. FBRT: New Atlantis: Francis Bacon's Prophetic Utopia. *Francis Bacon Research Trust*, 15 June 2020. Available at: www.fbrt.org.uk/hermes/new-atlantis/ (accessed 08.01.2021) (In English).

Kamila N. Mirasova, Kazan Federal University.

Candidate of Philology, Research Associate. Research interests: Ayn Rand, objectivism, émigré literature, popular literature.

E-mail: kamila88@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1610-6208

Мирасова Камилла Наилевна, Казанский федеральный университет.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник. Научные интересы: Айн Рэнд, объективизм, литература эмиграции, массовая литература.

E-mail: kamila88@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1610-6208

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00055

Т.И. Хоруженко (Екатеринбург)

БИБЛИОТРАВЕЛОГ В НЕМЕЦКОЙ ФАНТАСТИКЕ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М. ГЛЕЙЗЕР)

Аннотация. В статье рассматриваются романы немецкой писательницы Мехтильды Глейзер, относящиеся к литературе для «молодых взрослых» (young adult) с точки зрения интертекстуальных и контекстуальных связей. В качестве основы для анализа используются теории открытого произведения и смерти автора. В статье предлагается определение библиотравелог, впервые использованное М. Черняк, для описания специфики творчества Глейзер. Параллельно в статье анализируются особенности жанра young adult, прослеживается его связь с детской и взрослой литературой. Также в статье делается попытка вписать творчество анализируемого автора в немецкую литературную традицию. Творчество Глейзер сравнивается с произведениями К. Функе, в творчестве которой взаимоотношения читателя и писателя с книгами играют значимую роль. Но если у Функе в «Чернильной трилогии» книжный мир выходит из-под власти автора, то в романах Глейзер «Книжные странники» и «Эмма, фавн и забытая книга» акцент ставится именно на книгах и возможности путешествовать по ним в прямом или переносном смысле. В первом романе героиня путешествует по книжным мирам, во втором – сам роман построен как диалог с произведениями Дж. Остен, а главные герои – Эмма и Дарси – заново разыгрывают известную любовную коллизию. Таким образом, произведения Глейзер очень литературоцентричны, что и позволяет относить их к библиотравелогам. Интертекстуальность для Глейзер – необходимая составляющая творчества, осмысливаемая автором как одна из задач (побудить подростков к чтению). В итоге делается вывод о том, что книги Глейзер через интертекстуальность выполняют просветительскую функцию для читателей. Кроме того, с помощью диалога с Остен романы Глейзер входят в мировой тренд, связанный с культом английской романистки, и через это приобретают дополнительную сложность.

Ключевые слова: фэнтези; фэнтези для подростков; библиотравелог; Джейн Остен.

T.I. Khoruzhenko (Yekaterinburg)

Literary Travelogue in German Young Adult Fantasy (On The Example of M. Gläser's Novels)

Abstract. The given article attempts at investigating M. Gläser's novels, contemporary German writer whose books "The Book Jumpers" (Die Buchspringer) and "Emma, Faun and forgotten Book" (Emma, der Faun und das vergessene Buch) are examples of German young adult literature. For such kind of books, the author proposes a new term – "literary travelogue", first used by Chernyakh to describe the works by M. Gläser.

Besides that, the features of the young adult genre are analyzed, as well as its relation to children and adult literature. The article also tries to place M. Gläser's works within the German literary tradition. M. Gläser's novels are compared to those by K. Funke, another German writer in whose books the reading and writing of books is highly estimated. But if in Funke's "Ink Trilogy" the literary world once created cease to obey its creator and follows the laws of its own, in Gläser's novels the main accent is on the readers' abilities to interfere with the plot and the abilities of the books to change ordinary life. In the first novel, the female protagonist travels across literary worlds, and the second novel is set as a dialogue with Jane Austen's works, the protagonists (Emma and Darcy) reenact the famous love collision. Thus, Gläser's novels are literature-centred which allows to relate them to literary travelogues. Intertextuality is M. Gläser's main creative tool, considered as one of the author's goals – to arouse young adults' interest in reading. The article concludes that M. Gläser's books via their intertextuality perform an educational function for their readers. Moreover, the dialogue with Jane Austen allows M. Gläser's novels be part of a global trend connected with the cults of British novels, thus adding a certain amount of complexity to the works in question.

Key words: literary travelogue; M. Gläser; young adult; fantasy; German literature; Jane Austen.

Литературные произведения для подростков и молодежной аудитории достаточно часто сегодня определяются термином *young adult*. Под данным термином обычно подразумевается литература, ориентированная на определенную целевую аудиторию (читатели от 13 до 21 года) и говорящая об актуальных социальных проблемах. Достаточно часто действие происходит в фантастическом мире. Впервые представление о литературе для «молодых взрослых» было сформулировано в начале XIX века [Eccleshare 1996, 542]. Но сегодня это направление переживает новую популярность. Массово о литературе *young adult* заговорили после выхода последних книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере [Daniels 2006, 79].

Литература, ориентированная на «молодых взрослых», активно начала развиваться со второй половины XX века после Второй мировой войны [Cart 2016, 3]. Синонимом термину *young adult* выступает *teenager*, что задает некоторую возрастную рамку явлению: с 13 до 19 лет. Сегодня границы *young adult* в представлении читателей и критиков расширены почти до бесконечности, о чем свидетельствуют разнообразные опросы [Peterson].

Сложностью в разговоре о *young adult* является определение сути этого явления и его терминологическое описание. Чаще всего исследователи говорят о литературе *young adult*. Несмотря на то что термин «*young adult literature*» в настоящий момент достаточно определен [Cart 2016; Daniels 2006; VanderStaaу 1992], границы его применения остаются спорной областью. Например, Роберт Карлсен считал, что к литературе для «молодых взрослых» относятся произведения, в которых главный герой – подросток или тот, кто рассказывает о проблемах с точки зрения подростка. Такие произведения обычно имеют среднюю длину и написаны от первого лица. Центральной проблемой подобных текстов становится взросление героя

[VanderStaaу 1992, 48]. При этом легко заметить, что это определение сформулировано с точки зрения читателя [VanderStaaу 1992, 48]. Однако более общего литературоведческого понимания пока не представлено ни в зарубежных, ни в русскоязычных исследованиях.

Из-за внешней терминологической (и тематической) размытости внутри литературы *young adult* обнаруживаются известные жанры массовой литературы (триллер, хоррор, фэнтези и т. д.), что связано, в том числе, с ориентацией на коммерческий успех произведения. Таким образом, значимым оказывается, с одной стороны, соотнесенность и обращенность *young adult* к определенной аудитории, с другой – следование установленным жанровым схемам, если понимать жанр как «идеальный» тип или логически сконструированную модель конкретного литературного произведения» [Тамарченко 2008, 69].

Соотнесенность *young adult* с жанрами массовой литературы не противоречит, в целом, близости таких произведений классическому роману воспитания. Это обуславливает некоторые особенности сюжета: в центре повествования чаще всего оказывается процесс становления героя – молодого человека.

Связь любого произведения для «молодых взрослых» с романом воспитания очевиднее всего видна на уровне структуры: герой постепенно взрослеет и осознает свое место в мире. М.М. Бахтин подчеркивал важность для романа воспитания *становящегося героя*. Рассуждая о типах романов воспитания, он выделяет такой, где «становление происходит в биографическом времени, <...> через неповторимые, индивидуальные этапы» [Бахтин 1979, 202]. М.М. Бахтин подчеркивает, что в процессе становления создается судьба героя, а вместе с ней и он сам, его характер.

Отделению *young adult* от собственно романов воспитания способствовало формирование представлений о тинейджерах как об отдельной социальной группе, со своими интересами, музыкой, стилем одежды и т. д. [Eccleshare 1996, 543]. Литература, ориентированная на эту целевую аудиторию, должна была говорить на их языке и о тех проблемах, что их волнуют. О литературе для «молодых взрослых» как новом направлении заговорили после того, как в 1954 г. вышла повесть «Над пропастью во ржи» Д. Селлинджера. «Золотым веком» *young adult* считаются 1970-е гг. Новый всплеск интереса наметился в XXI в. и связан с «фантастическим поворотом»: действие в произведениях для «молодых взрослых» стало происходить в фантастическом антураже, например, книги Дж. Роулинг о Гарри Поттере или «Сумерки» С. Майер [Female Rebellion 2016, 6]. Следует признать, что в настоящее время *young adult* все глубже проникает в фантастику.

Фантастика как целое изучена достаточно подробно, исследовалась ее «природа», структура, специфические характеристики и отдельные жанры ([Чернышева 1977; Тодоров 1999; Бритиков; Козьмина 2017; Ковтун 2008] и др.). Наиболее подходящим для нашего исследования является определение фантастики, предложенное Е.Н. Ковтун. Она понимает фантасти-

ку как «вторичную художественную условность», то есть «произведения, строящиеся на основе фантастической посылки» [Ковтун 2008, 69].

Массовый интерес к литературе, ориентированной на «молодых взрослых», наблюдаемый сегодня, обуславливает необходимость ее серьезного изучения. На сегодняшний день произведения, относимые к young adult, изучаются с точки зрения истории и стиля [Cart 2016], с точки зрения отраженных в них мировоззренческих основ [Tarr 2018; Stratman 2018], с точки зрения проявления гендерной идентичности [Female Rebellion 2016]. В то же время национальные особенности подобного рода произведений пока остаются вне поля зрения исследователей, основное внимание которых сосредоточено на англоязычных текстах.

Целью нашей статьи является анализ книг, которые можно отнести к немецкоязычному young adult. Основой нашего исследования станет анализ романов молодой писательницы Мехтильды Глейзер. Также мы постараемся проследить некоторые тенденции, характерные, с нашей точки зрения, для немецкоязычной детской и подростковой литературы. Наша гипотеза состоит в том, что для немецкой литературы особую роль играет книга о книгах.

Как отмечает Е. Иванова, «любую историю можно продолжать и переплетать с другими до бесконечности, жизнь и текст равно неисчерпаемы, утверждают немецкие авторы» [Иванова 2018, 346]. Можно говорить о формировании в немецкой литературе для детства и юношества библиотравелогов. М. Черняк предлагает использовать этот термин, чтобы называть книги для подростков, в которых главные герои отправляются в странствие по литературным мирам. По ее словам, библиотравелог – «это путешествие по литературному или просто литературоцентричному миру» [Черняк 2014, 98].

Творчество Мехтильды Глейзер ярко проявляет эту тенденцию широкой аудитории: герои ее произведений свободно путешествуют по литературным мирам, а сами произведения могут представлять смесь авторского вымысла и классических текстов. Таким образом, релевантным по отношению к романам «Книжные странники» и «Эмма, фавн и забытая книга» можно считать принципы интертекстуального и контекстуального анализов.

Концепция интертекстуальности восходит к идеям «чужого слова» и диалогичности, сформулированным в работах М.М. Бахтина. В.А. Миловидов уточняет, что можно «считать интертекстом любой текст, содержащий *цитаты, аллюзии* к другим текстам и *реминисценции* из них» [Миловидов 2008, 80]. Отметим, что интертекстуальность детских книг не подвергалась столь же серьезному анализу, как в литературе для взрослой аудитории [Wilkie-Stibbs 2005, 180].

Для произведений современных немецких писателей интертекстуальность играет одну из ключевых ролей. Например, в «Чернильной трилогии» К. Функе цитаты-эпиграфы из классических произведений служат своего рода камертоном глав. Кроме того, постепенно цитаты из произве-

дений ее литературного персонажа Фенолио перемежаются с подлинными текстами, что повышает достоверность рассказываемой истории.

Для анализируемой нами Мехтильды Глейзер важны не столько цитаты, сколько аллюзии и реминисценции. Она выстраивает свои произведения как постоянный диалог-пересоздание классики.

Книга и образ человека, связанного с книгами, играют особую роль в немецкой литературе, начиная с эпохи романтизма. Как отмечает Е.В. Астащенко, книга в немецкой культуре всегда больше, нежели просто «только “die Geschichte”, речь идет скорее о “das Buch”» [Астащенко 2018, 104]. Почти религиозное отношение к книге пронизывает все пласты немецкой литературы.

Акцент на важности чтения или не-чтения возникает уже в произведениях немецких романтиков [Weber 2018]. В немецком романтизме литература оформляет жизнь автора и читателя [Зотова 2015, 43]. Уважение к книгам и художественному слову становится одной из ключевых идей романтизма. Важно, что именно под влиянием поэтики романтизма начала формироваться эстетика «открытого произведения», позволяющая читателю активно участвовать в конструировании текста [Эко 2004, 34].

В детской немецкой литературе тема книг и книжности возникает в конце 1970-х гг. с «Бесконечной книги» (1979) М. Энде. Уже в XXI веке традиция описания читателей и библиотек продолжается в произведениях «Город мечтающих книг» (2004) и «Лабиринт мечтающих книг» (2011) В. Моэrsa, а также в «Чернильной трилогии» (2003–2007) К. Функе. Все названные книги можно отнести к библиотравелогам.

Так, Мортимер, главный герой «Чернильной трилогии» К. Функе, – переплетчик, обладающий даром вычитывать персонажей и предметы из книг в реальный мир. Вокруг приключений Мортимера и Мегги, его дочери, строится повествование. При этом герои попадают в мир книги «Чернильное сердце». Развитие литературного мира, его зависимость и независимость от воли автора, превращение человека в литературного персонажа (Мортимер становится разбойником Перепелом) – проблемы, поднимаемые К. Функе в своей трилогии.

В книгах Моэrsa главный герой – литератор Хиндегунст Мифорез, динозавр. Он приезжает в Книгогород. Переживаемые им приключения также связаны с читательским опытом: он ищет книгу, страницу из которой он прочел и понял, что она гениальна. Проблема творчества – одна из центральных у Моэrsa.

У Мехтильды Глейзер приключения героинь также связаны с их кругом чтения. Именно на чтении построен сюжет «Книжных странников». Эми происходит из клана людей, способных запрыгивать в читаемую книгу. Однако для перемещения в текст ей не нужен специальный портал Porta Litterae, она может попасть в книгу из какого угодно места и странствовать по книжным мирам вместе с другими литературными персонажами. В конце концов окажется, что Эми – дочь человека и литературного персонажа, и этим объясняются ее необычные способности [Gläser 2015, 164].

Отметим, что все читающие герои – носители мифологического, в бартовском смысле слова, сознания. Их представления о мире и о своем месте в нем сформированы по большей части литературой и существующей вокруг нее культурной мифологией. Так, в «Чернильной трилогии» К. Функе огромную роль играет обращение с книгами: положительные герои допрашиваются до них аккуратно, отрицательные – бросают, сжигают, либо, что оценивается как не менее тяжкое преступление, обращаются с ними неаккуратно.

Эми – героиня «Книжных странников» М. Глейзер – противопоставлена злу, пришедшему из сказки в виде Принцессы. Важно, что для Эми чтение – практически единственная подлинная реальность. В финале даже ее возлюбленный станет книжным персонажем, чтобы избежать смерти [Gläser 2015, 377].

Интертекстуальность, понятая как «межтекстовый диалог» [Кристева 2000, 435], – основная черта этого романа Глейзер. Ю. Кристева подчеркивала, что художественные произведения имеют значение только в отношениях с другими текстами, устными или письменными, а также с контекстом и знаниями читателей [Кристева 2004, 135]. Для Эми нет преград между литературой и повседневным миром. В определенном смысле вся ее жизнь – большое литературное приключение.

У Эммы, персонажа книги Глейзер «Эмма, фавн и забытая книга», появляется волшебная хроника, способная влиять на мир. Однако бумага в хронике проклята королевой фей, в итоге все, что пишется в книге, сбывается, но не приносит счастья людям [Глейзер 2018]. В этом произведении с одной стороны исследуется способность письма менять мир, с другой – данный текст является литературной игрой с романами Джейн Остен («Гордость и предубеждение», «Эмма») и Дафны Дюморье («Ребекка»). Главные герои Эмма и Дарси де Винтер невольно разыгрывают известную классическую коллизию – путь от неприятия до любви.

Ключом к интертекстуальности во втором романе М. Глейзер становятся имена героев. В образе Дарси де Винтера сплетены черты двух хорошо известных литературных персонажей – мистера Дарси из романа Дж. Остен «Гордость и предубеждение» и Максимилиана де Винтера из романа Д. Дюморье «Ребекка». Оба персонажа описываются как достаточно холодные и отстраненные от мира. Таким же Глейзер изображает и юношу Дарси: он «казался совсем не таким солнечным [как его друг – Т.Х.], хотя бы из-за того, что с недовольной миной кривил губы... Его темные волосы, расчесанные на аккуратный пробор, были того же цвета, что и глаза» [Глейзер 2018].

В жизни у Дарси произошла трагедия – его сестра бесследно исчезла из школы, где училась вместе с братом. Считается, что она утонула. Эта коллизия также отсылает сразу и к роману Остен (у мистера Дарси едва не похитили сестру) и к роману Дюморье (супруга Макса считается утонувшей). По ходу сюжета Дарси совершит еще ряд поступков, роднящих его в большей степени с персонажем Остен. В частности, он отговорит друга

строить отношения с подругой Эммы вопреки их взаимной симпатии (как и Дарси пытался изолировать Бингли от Джейн Беннет).

Имя главной героини – Эммы – также может быть прочитано как отсылка к одноименному персонажу Остен. Как и свой литературный прототип, Эмма у Глейзер пытается устроить дела всех своих знакомых через магическую хронику. Поддерживает сходство двух героинь и образ отца Эммы – ипохондрика, любящего разбирать лекарства в аптечке.

Отметим, что интертекстуальность подчеркивается и самой М. Глейзер в интервью. По ее словам, она старается популяризовать чтение среди молодежи [Güttler 2017]. Автор полагает, что произведения для «молодых взрослых» должны способствовать их дальнейшему развитию, а не только развлекать.

В романах Глейзер в буквальном смысле воплощается постмодернистская идея об открытости произведения и смерти автора. Согласно Р. Барту, в современном мире центральное место занимает не автор, а читатель. По его словам, литературное произведение обретает целостность и «фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель» [Барт 1989, 390]. У. Эко со своей стороны сформулировал идею «открытого произведения» [Эко 2004, 28], то есть текста, свободного для восприятия.

В романе Глейзер «Книжные странники», как уже говорилось, главные герои могут запрыгивать в художественные произведения. При этом они могут менять художественные тексты в силу случайности / по незнанию или по злому умыслу (например, могут украсть основополагающую идею произведения). Способность вмешиваться в литературный сюжет и переходить из текста в текст без всякой логической связи – это буквальное воплощение идеи открытости произведения и смерти автора.

Как справедливо замечает Е. Иванова, «идея “смерти автора”, активной роли читателя, произведения как динамической, а не статичной системы, оказывается настолько глубоко усвоенной культурой, что транслируется в том числе в ориентированных на подростковую аудиторию произведениях фэнтези» [Иванова 2019, 162].

Данная тенденция выделяет немецкоязычную young adult литературу из мирового контекста. Англоязычная young adult по большей части строится вокруг проблем общества, что ведет к популярности разного рода дистопий (например, «Голодные игры» [Female Rebellion 2016]). В то же время в немецкой литературе важным оказывается обретение себя через книги и чтение.

Важно подчеркнуть, что героини Глейзер сталкиваются с проблемами, знакомыми их читателям. Сама автор в интервью подчеркивает, что ее читатели должны узнать описываемые ситуации [Güttler 2017]. И Эми, и Эмма вырастают в неполных семьях. Эми до определенного возраста вообще не знает, что у нее есть бабушка и дядя. Кроме того, она не сразу принимает отношения матери со своим отцом. Эмма живет с отцом – директором школы на берегу Рейна, где она учится, а с матерью и ее новым

бойфрендом проводит летние каникулы.

У девушек есть проблемы со сверстниками. Эми страдает от травли одноклассников, а Эмма обращает внимание на то, что ее семья не богата, а ее отец – специфический человек, подверженный фобиям.

Как в большинстве young adult произведений, в книгах М. Глейзер повествование ведется от первого лица, таким образом читатель входит в контакт с эмоциональным миром героинь. В ходе повествования обе девушки взрослеют и приходят к необходимости прощать (Эми) и отвечать за свои поступки (Эмма). Также обе они встречают свою первую любовь, что является еще одним важным пунктом для young adult романов. И если Эми не может быть со своим возлюбленным вечно, то Эмма в финале – подруга богатого Дарси де Винтера, наследника владельцев школы.

Становление личности – одна из ключевых характеристик young adult, восходящая, как мы уже говорили, к роману воспитания. В романах Глейзер героини, претерпевая приключения, становятся более опытными и счастливыми. При этом автор, в духе современных общественных тенденций, не ограничивает перспективу девушек свадьбой.

Отметим, что в этом кардинальное различие между «Чернильной трилогией» К. Функе и книгами М. Глейзер. У Функе главным героем, в конце концов, становится переплетчик Мортимер, его дочь отходит на второй план. В финале она становится женой и на этом ее история заканчивается.

В творчестве Глейзер органично переплетаются тенденции немецкой литературы (представление о сверхважной роли книги в жизни человека) и «англомания», в которой сама писательница признается [Güttler 2017]. Библиотравелогии М. Глейзер во многом выполняют просветительскую функцию: в ее романах героини связаны с книгами, а читателям через интертекстуальность предлагается продолжить странствие по книжному миру уже самостоятельно. В итоге ее произведения представляют собой диалог как с мировой классикой, так и с современной литературой для «молодых взрослых».

В то же время обыгрывание сюжетов романов Джейн Остен в творчестве М. Глейзер входит в мировой тренд, связанный с культом британской романистики. Творчество Остен представлено сегодня в большом количестве экранизаций, сети книжных клубов, организованных поклонниками, а также в массовой литературе. «Темы двухвековой давности полифоничны с повседневной жизнью героев, так как их душевные переживания и сердечные страдания подобны реалиям XXI в. <...> Таким образом, романы Д. Остен – связующее звено в разрешении собственных проблем» [Норманская 2020, 39]. Обращение к классическому тексту, с одной стороны, делает романы М. Глейзер более предсказуемыми для читателя, с другой – задает дополнительное пространство смыслов, обусловленное диалогом с классикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асташенко Е.В. Религиозное измерение немецкой «бесконечной книги» в детском фэнтези К. Функе // *Studia Litterarum*. 2018. № 1. С. 102–117.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
4. Бритиков А.Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991 годы). СПб.: Творческий центр Борей-Арт, 2005. URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/B/BRITIKOV_Anatoliy_Fedorovich/_Britikov_A.F.html#005 (дата обращения 20.10.2019).
5. Глейзер М. Эмма, фавн и потерянная книга. М.: РИПОЛ классик, 2018. URL: <https://www.litres.ru/mehtilda-gleyzer/emma-favn-i-poteryannaya-kniga/chitat-onlayn/> (дата обращения 16.10.2020).
6. Зотова Т.А. Немецкий романтизм и массовое чтение: народная книга в драматургии Л. Тика // *Генезис зарубежной массовой литературы и ее судьба в России*. Сборник научных трудов. М.: ИМЛИ, 2015. С. 42–63.
7. Иванова Е.А. Фантастическая реальность и ее автор в «книгах о книгах» немецкого фэнтези // *Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.: коллективная монография*. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. С. 155–162.
8. Иванова Е.А. Книги о книгах в литературе фэнтези // *Известия Саратовского университета*. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2018. № 3. С. 342–346.
9. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
10. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
11. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008.
12. Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. Москва; Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2017.
13. Миловидов В. А. Интертекстуальность // *Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко*. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 80–82.
14. Норманская А.В. Тексты геймификации как тексты массовой культуры // *Вестник Томского государственного университета*. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 37–43.
15. Тмарченко Н.Д. Жанр // *Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко*. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 69–71.
16. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллект. кн., 1999.
17. Черняк М.А. «Библиотравелог» в новейшей прозе для подростков: к вопросу о жанровой трансгрессии в современной литературе // *Уральский филологический вестник*. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2014. № 4. С. 91–105.
18. Чернышева Т. О старой и новой фантастике // *Вопросы литературы*. 1977. № 1. С. 229–248.

19. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.
20. Cart M. Young adult literature: From romance to realism. Chicago: Neal-Schuman Publishers, 2016.
21. Daniels C.L. Literary theory and young adult literature: The open frontier in critical studies // *The ALAN Review*. № 33(2). 2006. P. 78–82.
22. Eccleshare J. Teenage Fiction: realism, romance and contemporary problem novels // Hunt P. (ed.) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London; New York: Routledge. 1996. P. 542–555
23. Day S. (ed.), Green-Barteet M., Montz A. Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction. London; New York: Routledge, 2016.
24. Gläser M. Die Buchspringer. Bindlach: Loewe Verlag, 2015.
25. Güttler R. Im Gespräch mit Mechthild Gläser. Der PAGEturner, 2017. URL: <https://derpageturner.net/2017/04/26/mechthild-glaeser/> (дата обращения: 23.07.20).
26. Peterson V. Young Adult and New Adult Book Markets. URL: https://www.thebalancecareers.com/the-young-adult-book-market-2799954__ (дата обращения: 23.07.20).
27. Posthumanism in Young Adult Fiction: Finding Humanity in a Posthuman World / Ed. by Tarr A. and White D. Jackson: University Press of Mississippi, 2018.
28. Stratman J. Teens and the New Religious Landscape: Essays on Contemporary Young Adult Fiction. Jefferson: McFarland, 2018.
29. VanderStaay S. Young-Adult Literature: A Writer Strikes the Genre // *The English Journal*. 1992. Vol. 81. No. 4. P. 48–52.
30. Weber A.D. Im Schacht des Textes: Diskursive Schichten in E.T.A. Hoffmanns «Die Bergwerke zu Falun» // *Seminar*. 2018. Vol. 54. Issue 1. February. P. 1–22.
31. Wilkie-Stibbs C. Intertextuality and the Child Reader // *Understanding Children's Literature*. London: Routledge. 2005. P. 168–179.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Astashchenko E.V. Religioznoye izmereniye nemetskoj “beskonechnoy knigi” v detskom fentezi K. Funke [The Religious Dimension of German “Unending Book” in the Children’s Fantasy by Cornelia Funke]. *Studia Litterarum*, 2018, no. 1. pp. 102–117. (In Russian).
2. Chernysheva T. O staroy i novoy fantastike [About Old and New Fantastic Fiction]. *Voprosy literatury*, 1977, no. 1, pp. 229–248. (In Russian).
3. Chernyak M.A. “Bibliotavelog” v noveyshey proze dlya podrostkov: k voprosu o zhanrovoy transgressii v sovremennoy literature [“Literary Travelogue” in Modern Fiction for Young Adults: The Issue of Transgression of Genre in Modern Literature]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya literatura 20–21 vekov: napravleniya i techeniya*, 2014, no. 4, pp. 91–105. (In Russian).
4. Daniels C.L. Literary theory and young adult literature: The open frontier in critical studies. *The ALAN Review*, 2006, no. 33 (2), pp. 78–82. (In English).
5. Ivanova E.A. Knigi o knigakh v literature fentezi [Books about Books in Fantasy Literature]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filologiya*.

Zhurnalistika, 2018, no. 3, pp. 342–346. (In Russian).

6. Normanskaya A.V. Teksty geimifikatsii kak teksty massovoy kul'tury [Texts of Gaming as Texts of Mass Culture]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye*, 2020, no. 37, pp. 37–43. (In Russian).
7. VanderStaay S. Young-Adult Literature: A Writer Strikes the Genre. *The English Journal*, 1992, vol. 81, no. 4, pp. 48–52. (In English).
8. Weber A.D. Im Schacht des Textes: Diskursive Schichten in E.T.A. Hoffmanns “Die Bergwerke zu Falun”. *Seminar*, 2018, vol. 54, no. 1, pp. 1–22. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Day S. (ed.), Green-Barteet M., Montz A. Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction. London; New York, Routledge Publ., 2016. (In English).
10. Eccleshare J. Teenage Fiction: realism, romance and contemporary problem novels. *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. London; New York, Routledge Publ., 1996, pp. 542–555. (In English).
11. Ivanova E.A. Fantasticheskaya real'nost' i ejo avtor v “knigakh o knigakh” nemetskogo f-entezi [The Fantastic Reality and its Author in “Books about Books” in German Fantasy] *Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve 19–21 vv.: kollektivnaya monografiya* [The Paradigms of Transitivity and Images of the Fantastic World in the Artistic Space of the 19th – 21th Centuries: A Collective Monograph]. Nizhniy Novgorod, N.I. Lobachevsky National Research University Publ., 2019, pp. 155–162. (In Russian).
12. Kristeva Yu. Bakhtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, World, Dialogue and Novel]. *Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Moscow, IG Progress Publ., 2000, pp. 427–457. (In Russian).
13. Milovidov V.A. Intertekstual'nost' [Intertextuality]. 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. 80–82. (In Russian).
14. Tamarchenko N.D. Zhanr [Genre]. 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. 69–71. (In Russian).
15. Wilkie-Stibbs C. Intertextuality and the Child Reader. *Understanding Children's Literature*. London, Routledge Publ., 2005, pp. 168–179. (In English).
16. Zotova T.A. Nemetskiy romantizm i massovoye chteniye: narodnaya kniga v dramaturgii L. Tika [German Romanticism and Mass Reading: A Folk Book in L. Tieck's Drama]. *Genezis zarubezhnoy massovoy literatury i eye sud'ba v Rossii. Sbornik nauchnykh trudov* [The Genesis of Foreign Mass Literature and its Fate in Russia. Collection of Articles]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. pp. 42–63. (In Russian).

(Monographs)

17. Barthes R. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. (In Russian).
18. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. (In Russian).

19. Britikov A.F. *Otechestvennaya nauchno-fantasticheskaya literatura (1917–1991 gody)* [Russian Science Fiction Literature (1917–1991)]. St. Petersburg, Borey-Art Creative Center Publ., 2005. Available at: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/B/BRI-TIKOV_Anatoliy_Fedorovich_Britikov_A.F.html#005 (accessed 20.10.2019). (In Russian).

20. Cart M. *Young adult literature: From romance to realism*. Chicago, Neal-Schuman Publ., 2016. (In English).

21. Eco U. *Otkrytoye proizvedeniye: Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike* [The Open Work of Literature: Form and Uncertainty in Contemporary Poetics]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 2004. (In Russian).

22. Kristeva Yu. *Izbrannyye trudy: Razrusheniye poetiki* [Selected Works: The Destruction of Poetics]. Moscow, Rossiyskaya Politicheskaya Entsiklopediya Publ., 2004. (In Russian).

23. Kovtun E.N. *Khudozhestvennyy vymysel v literature 20 veka* [Fiction in the Literature of the 20th Century]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2008. (In Russian).

24. Koz'mina E.Yu. *Fantasticheskiy avanturno-istoricheskiy roman: poetika zhanra* [Fantastic Adventure-Historical Novel: Poetics of the Genre]. Moscow; Yekaterinburg, Fabrika komiksov Publ., 2017. (In Russian).

25. Stratman J. *Teens and the New Religious Landscape: Essays on Contemporary Young Adult Fiction*. Jefferson, McFarland Publ., 2018. (In English).

26. Tarr A., White D. (eds.). *Posthumanism in Young Adult Fiction: Finding Humanity in a Posthuman World*. Jackson, University Press of Mississippi, 2018. (In English).

27. Todorov TS. *Vvedeniye v fantasticheskuyu literaturu* [An Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellekt. kn. Publ., 1999. (In Russian).

Хоруженко Татьяна Игоревна, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы. Сфера научных интересов: фэнтези, фантастика, литература для подростков.

E-mail: tkhoruzhenko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0477-7517

Tatyana I. Khoruzhenko, Ural Federal University.

PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: fantasy, fantastic literature, young adult literature.

E-mail: tkhoruzhenko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0477-7517

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00056

D.I. Drozdovskyi (Kyiv, Ukraine)

21ST CENTURY BRITISH FICTION: THE REALISTIC TELEOLOGY OF DAVID MITCHELL AND IAN MCEWAN'S NOVELS

Abstract. In the paper, I have identified and clarified the characteristics of post-postmodern realism outlined previously, manifested in British fiction: maximum details of reality by introducing non-literary and extra-life components, outlining the idea of integrity of the world (developed in the German Romanticism) in Ian McEwan and David Mitchell's fiction of the 21st century. By *extra-life components*, I mean scientific terms to denote organic foundations that are basic in human material, in its biochemical and psycho-neuro-physiological processes. Moreover, the exploitation of such concepts, the medicalized way of understanding the world enhances new realism: rational-metaphysical or positivist-metaphysical, which provides a scientific view of the nature of things around characters as molecules with consciousness. At the same time, such a vision does not deny metaphysical phenomena (God, providence). Typologically, it is similar to the Romantic worldview, which exploits the holistic capture of reality in fantastic, mystical and real (physical) phenomena. The idea of teleology is represented in McEwan's and Mitchell's fiction providing the return of grand narratives as post-postmodern discourses in which the characters seek for the senses that may help to understand the truth and find the explanation for the human and universe nature organization. "Cloud Atlas" is a representation of the metanarrative story that reinforces the German Romanticism concept of the unity between different parts of the work and the human being. In "Saturday", this unity is explained by the post-positivist mind of the protagonist who philosophically explains social and cultural phenomena using his medical knowledge.

Key words: post-postmodernism; contemporary British fiction; realisms; German Romanticism; "Cloud Atlas"; "Saturday"; I. McEwan; D. Mitchell.

Д.И. Дроздовский (Киев, Украина)

Британская проза XXI века: реалистическая телеология романов Дэвида Митчелла и Иэна Макьюэна

Аннотация. В ходе исследования идентифицируются и уточняются характеристики постпостмодернистского реализма, проявленные в британской художественной литературе (прозе, написанной после 2000 г.): максимальная детализация реальности за счет введения нелитературных компонентов, репрезентация идеи целостного и телеологически обусловленного мира (реактуализация философского дискурса немецкого романтизма) в произведениях И. Макьюэна и Д. Митчелла. Под нелитературными компонентами подразумеваются научные термины, описания явлений природы (дискурс точных наук и медицины), лежащих в основе человеческой природы, его биохимических и психо-невро-физиологических процессов. Более того, медицинское понимание мира, присущее персонажам или

нарраторам романов, усиливает экспликацию нового реализма в современной британской прозе, что предполагает определенное философское видение мира: рационально-метафизическое или позитивистско-метафизическое, обеспечивающие научный взгляд на природу вещей вокруг персонажей и на самих персонажей как на молекулы с сознанием. В то же время такое видение не отрицает метафизических явлений (Бог, судьба). Типологически данная телеология постпостмодернистского романа связана с романтическим мировоззрением, которое предполагает целостный обзор реальности в фантастических, мистических и реальных (физических) явлениях. Идея телеологии представлена в романах И. Макьюэна и Д. Митчелла, утверждая, тем самым, возвращение больших нарративов как уже постпостмодернистских дискурсов, в которых персонажи стремятся найти смыслы, способные помочь им понять и объяснить природу человека и Вселенной. «Облачный атлас» является репрезентацией метанарративной истории, в которой реактуализируется концепт единства мира и человека, представленный в немецком романтизме. В «Субботе» данное единство возможно в постпозитивистском сознании главного персонажа, который, философствуя о социальных и культурных явлениях, обращается к медицинскому знанию.

Ключевые слова: постпостмодернизм; современная британская проза; реализмы; немецкий романтизм; «Облачный атлас»; «Суббота»; И. Макьюэн; Д. Митчелл.

Introduction

British fiction provides an outline summary of some new philosophical issues in the 21st century. This literary period, which includes novels written after 2000 [The Contemporary British Novel since 2000 2017; The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction 2018], is defined by literary theorists as post-postmodern, sometimes using alternative names (neofabulism, metamodernism, altermodernism, etc.). In any case, the idea of the transformation of postmodernism into a new philosophical and aesthetic phenomenon is becoming ever more clearly established.

I maintain that the English literary tradition in the postmodern period prevails over external influences, by which I mean the theories of postmodernism and poststructuralism prevalent in, for example, France and the United States. Such theories influenced the establishment of postmodernism as a paradigm (or paradigms). As O. Dzhumaylo states, English literature of this (postmodern) period pays attention to the inner world of the characters, to the measurement of emotions, etc., which are more important for writers than experiments with narrative forms. As Dzhumaylo notes: “Interesting are the confessions of the brightest representatives of English postmodernism. Amis, author of the classic postmodern novel *Money*, which uses probably all 36 of Stovengill’s methods of self-reflexive narrative, says in an interview: “I think we all come from a playful, stunt text. It is like a building with external communications... Now it is clear that this is a dead end”” [Джумайло / Dzhumaylo 2007]. In the first epigraph to the article of 2007, O. Dzhumaylo quotes the words of J.-F. Lyotard,

which show that, the theorists of postmodernism postulated ideas that contradicted the integrity of theories of postmodernism: “Vanity to the face of postmodernism with its words and its pseudo-reality. Yet the futility of everything cannot make us stop asking: how to live and why? <...> You will not cease to exist because, playing, you will write everything down on tricks and tricks...” [Джумайло / Dzhumaylo 2007]. After all, as previously mentioned [Дроздовский / Drozdovs’kyi 2019 b], F. Jameson, who is considered one of the leading theorists of postmodernism, is also one of the first theorists of postmodernism, to substantiate the difference between David Mitchell’s “Cloud Atlas” and postmodern works [Jameson 2015].

In this research, with specific reference to Ian McEwan’s novels “Amsterdam” and “Saturday” I shall highlight the philosophical features that give grounds to justify the idea of a transition from postmodern to post-postmodern novel. In the article “Getting Past the ‘Post-’: History and Time in the Fiction of David Mitchell” (2015), Maria Beville sharing Jameson’s views, considers that the novel “Cloud Atlas” is an example of fiction that does not fit the paradigm of postmodernism. According to the Irish researcher, the postmodern elements of the novel are these: “generic hybridity, a fragmented structure, interrupted narratives, and an emphasis on illusion and simulacrum” (these features the researcher takes from the Helene Machinal’s study “Cloud Atlas: From Postmodernity to the Posthuman”, p. 127), but it is also expedient to define the features that are no longer postmodern. First, Beville refers to the characterization of the worldview parameters of the novel, outlining the philosophical guidelines as a “quasi-positivist attitude to memory” [Beville 2015]. The second important feature analyzed in the work is the philosophy of “new sincerity” (the concept of Adam Kelly). In addition, the researcher draws attention to the general change in theoretical approaches in Western literary criticism for the analysis of novels such as “Cloud Atlas”. Her view provides grounds for talking about new trends in contemporary fiction, in particular those texts that portray “post-postmodern, critical realism, new materialism, and new-millennial fiction” [Beville 2015].

One of the markers of postmodern poetics, according to Beville (and Patricia Waugh in her monograph “Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction”, 1984) is *incompleteness*, according to Lyotard, determined by the general feeling of instability inherent in postmodern texts. Instead, “Cloud Atlas” demonstrates the idea of “metaphysical determinism” [Дроздовский / Drozdovs’kyi 2019 a], which makes it possible to project the consequences of human actions and politics in general. In addition, the novel represents the motif of the search for truth. Beville draws attention to the words in the episode “Sloosha’s Crossing and Ev’rythin”: “true true is diff’rent to the seemin ’true”, “presher’n’rarer’n diamonds” [Mitchell 2004, 287–288].

The idea of *incompleteness* as a factor in the postmodern worldview is presented in a special way in the works of late 20th century authors. However, the explication of the idea of incompleteness in “Cloud Atlas” takes new forms that go beyond postmodernism, offering a theory of symbolic perception of reality and the importance of symbols. I mean the chronotope in “Cloud Atlas”, the

symbolic representation of the sextet that unites the narrative stories and provides interconnections between the characters, their memories, letters from one time to another historical period, etc.). Knowledge of truth in “Cloud Atlas”, according to Beville, is impossible not because truth does not exist, but because of “faith”: “It (truth – *D.D.*) exists, although it can only be accessed in a mediated form. But it is also contingent upon belief. Through comments such as Adam’s, Mitchell’s writing engages what could be considered a guarded epistemological conviction, as opposed to the more radical epistemological uncertainty of postmodernism. His insistence upon the universal and a-temporal nature of meaning, however, does not suggest a monolithic version of truth or reality” [Beville 2015]. The Irish author concludes that the novel largely represents a different comparison to the postmodernism theory of the representation of truth: “‘truth’ is ultimately upheld as an ideal and as a direct consequence of experience in the material world” [Beville 2015].

The integration of “real” is another important feature that determines the post-postmodern nature of the novel. It is an attempt to predict future events based on the analysis of the past and present. Integrating facts with the text was an important element of the history of realism in English literature. Facts incorporated into the fictional narrative subsequently determined the development of realism in English literature [Харитонов / Kharitonov 2020, 254]. These days, as Sophie Vlacos proves to her readers in the indispensable Companion to Twenty-First Century British Literary Fiction, we have a blossoming of realisms that form an essential part of post-postmodern fiction paradigm.

Thus, the space depicted in “Cloud Atlas” as unlimited in time, is still predictable, which does not correspond to postmodern writing. According to Beville: “new sincerity seems to bring to literature offers too tight a closure on issues to do with history and fictionality than Mitchell seems to be comfortable with, as evidenced in the over-arching thematics of his fictions, which suggest circularity and causality, but never finality” [Beville 2015]. For post-postmodernism the past is one aspect of the teleological nature of this fiction (the concept of teleology is explained and discussed in Olexander Shevchenko’s dissertation “Телеологическая лингвосомиотика: эвристика и онтология (на материале англоязычного публицистического дискурса)” / “Teleological linguistic semiotics: heuristics and ontology (based on the English publicistic discourse)”. Thesis for a Doctoral Degree in Philology: Speciality 10.02.04. – Germanic languages. Zaporizhzhya, 2020), which does not reject the idea of a “great narrative”. Mitchell’s novel represents ideology as an immanent factor of civilization combining these categories with the category of progress. The author resorted to the use of a positivist philosophical paradigm, which, however, for Beville, is a quasi-positivist tendency. I assume that the author uses this term in the light of what I call “metaphysical determinism”, because the rational ability to predict events and analyze the present and past is in no way opposed to the ability to believe and find symbolist forms of connection between phenomena in fiction. The symbol appears to be a form of communication in Mitchell’s “Cloud

Atlas”, and, as Beville shows, it is both a connection within one novel (“Cloud Atlas”) and the connection of the novel with other novels (“Cloud Atlas”, 2004, with the novels “Ghostwritten”, 1999 and “The Thousand Autumns of Jacob de Zoet”, 2011).

Olga Dzhumaylo in her research “Outside the Game: English postmodern novel. 1980–2000”, questions the “game for the sake of the game” thesis in English postmodern novels, since they raise philosophical issues, including those related to ethics, understanding of the world, etc.: “English postmodern novels of 1980–1990s successfully exploit a set of game strategies, but neither the philosophical nor the formal games of postmodernism have become self-sufficient for the British fiction. The game for the sake of the game, the total irony in the era of the loss of “grand narratives” only exacerbate the attention to the “small” (narratives – *D.D.*) [Dzhumaylo 2007]. Understanding the phenomenon of “game” as a factor in postmodernism, it is important to emphasize that there are different types of games (as well as different forms and types of carnival): on the horizontal and vertical levels. Games of the “vertical” type represent philosophical explorations of characters and narrators who, through interaction with others, reveal the specific character of world outlook models.

Part 1. Teleology of British fiction: from postmodernism to post-postmodernism

Olga Dzhumaylo discussed the English postmodern novel as a philosophical phenomenon. The researcher cites Christopher Nash’s arguments from *The Unraveling of the Postmodern Mind* (2001), which should convince the reader that there is another vector of postmodernism not limited to game strategies. The words Dzhumaylo quotes from the work of J.-F. Lyotard as the epigraph to her research about the necessity of the human beings to ask despite the simulacra of postmodernism [Dzhumaylo 2007] are similar to what Borys Shalahinov says. The scholar analyzes postmodernism not only through the prism of the “death of the author” theory, but considers the crisis of “grand narratives” to be one that has already occurred in different cultural and historical periods. It is not about the fact that author disappears from the work and the work itself becomes an independent phenomenon, fueled by other, already existing texts. After all, such a situation is inherent not only in recent decades, but also in the entire historical and literary process in Europe. The crisis of “great narratives” (mainly articulated in J.-F. Lyotard’s work on the postmodern condition and knowledge theory) or “the death of the author” (R. Barthes) is a commonly recurring phenomenon in history, and causes the regular devaluation of the author’s mode. Thus, “the uniqueness of postmodernism lies not in this, but in the coexistence of two mainstreams, between which a new division of roles is established. The first introduces us to the author (and hence to the human being!) in the fullness of this concept” [Шалагинов / Shalahinov 2011, 225–226].

Dzhumaylo explains a particular tradition or paradigm of English postmodernism, in which philosophical problems prevailed over experiments with form

and other formal experimental pursuits, which did not satisfy English authors. Dzhumaylo emphasizes that in the postmodern novel, the display of characters' emotions, relationships and heroic actions is actualized, and the sensual is revealed. This tendency to show the sensual together with rational elements of the character's ordinary life is displayed in British post-postmodern novels, for example, in Ian McEwan's work, which stand on the border of the transition of postmodernism into post-postmodernism as mentioned in "The Contemporary British Novel since 2000" (2017). The narrator in "Amsterdam" remarks: "His dreams were just a kaleidoscope of last week's wreckage, a fair response to his themes and emotional challenges, but they bypassed – through the involuntary bias of the unconscious – the strategy, logic that actually made him sane" [McEwan 2017, 224].

Olga Dzhumailo substantiates the existence of philosophical intentions in English postmodern novels, which re-actualize the exploration of epistemology and ethics; in particular, this applies to the novels of Peter Ackroyd, A.S. Byatt, Martin Amis, Ian McEwan, and others. The researcher examines McEwan's works, written before 2000, analyzing them in terms of postmodern poetics and aesthetics. In general, the researcher's conclusion establishes a special style of English postmodernism, in which there is a tendency to realism. Sophie Vlacos in the chapter "Realisms" in "The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction" mentioned earlier, affirms the idea of realisms in British post-postmodern fiction. As Vlacos states, "In present culture, however, the critical or ironic 'edge' associated with postmodernist anti-realist techniques has fallen flat, so much so, that the devices of postmodernist anti-realism (those devices designed to shatter the realist illusion and to foreground the fictive status of the work in question) are now submerged within a new and yet formally quite familiar mode of realism" [The Routledge Companion 2018, 103]. This new mode of realisms is multifaceted in its nature but it reveals the desire or cognitive necessity of characters like Henry Perown ("Saturday") to search for truth in understanding the nature of mind and the principles of the Universe.

In my previous research work, I have already outlined the peculiarities of post-postmodernism in British fiction, outlining the question of its teleological nature (the ability to represent a supreme intention that determines on the macro level the development of human ideas, technologies, etc). Teleology affirms that there is an intention that provides humanity with new experiences that offer the possibility of developing Hegel's notion of civilization which is also exploited in German Romanticism. There are a number of researches drawing on the revelations of German philology (e.g. Nietzsche) in David Mitchells "Cloud Atlas" [Brown 2016; Polanki 2018]. This discussion is represented in Olga Dzhumaylo's studies. The scholar paid attention to the issue of the philosophy of the "thing-in-itself" that is now presented as an important element in the realistic paradigm of the contemporary British novel. "Where Kant had side-lined aesthetic experience to its own distinct realm of appearances and disinterested pleasures, the realist asserted the interconnection of that experience with knowledge of everyday praxis, championing the artwork's participa-

tory role within everyday understanding and historical reality" [The Routledge Companion 2018, 101]. However, I would state and I have already proved this thesis in my previous researches [Дроздовський / Drozdovskyi 2019 b] that in post-postmodern fiction Kant's philosophy is interconnected with the realist searches of the everyday praxis and the understanding of live that the characters encounter each new day is a ground for deeper understanding of the reality. This search for "true reality" problematizes the concept of realism in the contemporary British fiction and outlines the necessity of new term for realistic writing determined by both Kant and positivism.

Deeper understanding of reality in post-postmodern novels is explicated with the help of intertextuality strategies that Mitchell exploits in his texts. In his "Cloud Atlas," there are the fragments what will be presented in writer's future novels, e.g. "The Bone Clocks", "The Thousand Autumns of Jacob de Zoet". As Kathryn Simpson states, in Mitchell's novels, "the narrative works with and through the postmodern towards something meaningful – repeatedly plural, ambiguous, contingent and uncertain, but nonetheless poignant and significant" [The Contemporary British Novel 2017, 31]. Thus, "Mitchell positions himself, in other words, as a self-consciously post-postmodern novelist" [The Contemporary British Novel 2017, 31].

This means the author has a clear vision of the reality he constructs and describes, and the novels are the parts of one meta-textual phenomenon that exploits the idea of supernatural determinism. This determinism unites different characters and their fates in one reality that has no limitations. The main function of this intertextuality bond is to provide a clear vision that the reality in Mitchell's novels explains the mechanisms of human nature, its depth, and its good and evil sides. The author develops the idea that his texts are the fragments of the post-postmodern mosaic oriented to find the deep sense of what has happened, is happening and will happen in the future.

In addition, post-postmodernism in British fiction demonstrates the specifics of the development of English philosophy, in which an important role is played by rational-empirical philosophers like Hume, Locke, etc. Today we see the transformation of one of the most important for the English twentieth-century genre of the intellectual novel. The philosophy of rationalism largely encourages contemporary writers to analytical perception of reality and its representation in a realistic paradigm.

In the English postmodern novel of the 1980s and 1990s, the discourse of multiculturalism became important (transformed into the discourse of transculturalism in post-postmodernism). Dzhumaylo has outlined this tendency: "Perhaps the self-forgetful philosophical and aesthetic discussions about postmodernism, which reached their tension in the 1980s, may be on a par with other, no less important factors that determined the aesthetics and problems of this time. The social consequences of Margaret Thatcher's policy, the multicultural consciousness of the British, the endless search for national identity, its connectedness within the middle class, national and personal history, <...> – all this and much more turned out to be... a little more than simulacra" [Dzhumaylo 2007].

Thus, the scholar concludes that the idea of simulacrum inspired by Lyotard's researches was not active and prolific in English postmodernism and is less interesting for the British post-postmodern fiction of McEwan, Warner, Mitchell or Robertson. Characters of post-postmodern novels comprehend the factors of transformation of reality into a simulacrum and seek to resist forms of manipulation in media (see the discourse of Mitchell's biorobots in "Cloud Atlas" and the rebel or great riot caused by one of them). This issue is discussed in "Amsterdam" when one of the characters draws a line between reality and its fake substitution in the newspapers [McEwan 2017, 136].

Part 2. Post-postmodern rationalistic realism

The British worldview is based on the traditions of empirical philosophy and in the 21st century, the traditions of German philosophy (Kant) had a more influential and creatively inspiring impact. Thus, today in British post-postmodernism, Schelling's and Hegel's concepts of the spiral development of nature ("Cloud Atlas"), of transition from one level to another with the simultaneous improvement of the forms of matter, its *potentiation*, etc., seem important for the philosophy of post-postmodernism, which determines the desire of the characters to move forward in exploring the reality of physics and the *unphysical* (dreams, memories, imagined times, etc.). These features of philosophical thought are exploited, for example, in "Cloud Atlas". In this case, the logic of unfolding events has a linear-spiral character in this novel. On the spiral, there are moments of catastrophes, crises that mark the line of apotheosis of the spirit due to the conflict between the humans and ideology (capitalism, consumerism, populism).

After each collision there is a simultaneous decline (both quantitatively) and elevation (qualitatively), which involves the transition of mind and spirit to a qualitatively higher level. The development of technology does not lead to humans harmonizing with the world of nature (Neo-Seul exploits high technologies but at the same time the new-empire of the future has a slavery system having transformed the citizens into hypertrophied consumers), but leads to disaster due to consumer politics and the production of goods, entertainment, etc.

In "Amsterdam", Vernon Halliday states: "There are things more important than symphonies. They are called people" [McEwan 2017, 151]. These words can be marked as a motto of post-postmodernism, even the novel is written at the point when the line of transformation from post into post-post merges (and one year before the British theorists proclaim the official demarcation line between these two periods of culture).

The narrator in "Amsterdam" reflects on the fact that now "there is no urgent issue that would stress the public, there is no place for the old tricks of blackmailers and complacent informants" [McEwan 2017, 158], but the entire novel is a denial of this thesis. We are talking about the emergence of new technologies and new substitutions in the information environment, which contribute to the

creation of simulacra. One example is the contemporary newspaper office in the UK, as noted by one of the characters "Amsterdam": "It's time for us to write more regular columns. They are cheap, and everyone likes them. You know, we hire someone with a low or medium level of intelligence, maybe a woman who would write about nothing. <...>. One thousand two hundred words" [McEwan 2017, 162].

The formalization of the media format and the use of populist or manipulative technologies lead to a situation in which the media start to work as a tool for spreading ideology, the apotheosis of which is the story of the publisher of "Knuckle Sandwich" in "Cloud Atlas". In the novel Mitchell shows how media became a part of the general policy of a hypertrophied entertainment system, which is part of the ideology of "capitalism". The politics of capitalist relations, according to Mitchell, manifests forms of colonialism, which contribute to the decline of analytic abilities in society. In "Amsterdam", McEwan is ironic about the extremely rapid pace of establishing social dependence on the media: "And now he (Clive Linley – *D.D.*) saw it (civilization – *D.D.*) as it really is: square miles of poor homes, whose main purpose is to support television antennas and plates; factories that produce garbage, which is a disgrace to advertise on TV; pathetic ropes of trucks stuck in line to transport this junk" [McEwan 2017, 79]. In this early novel, McEwan also criticizes the industry of overproduction and hypertrophied consumption, and in "Cloud Atlas", this motif is presented as the apotheosis of the tragic transformation of civilization into slaves of their own pleasures. "Postmodernism has seen a complete change in values and goals. The highest value is now proclaimed as a power-in-itself, power-as-a-kind-of-business; power-as-the-most-reliable-shelter-in-life. In addition, the means of achieving is under the influence of the "instinct of pleasure"" [Shalahinov 2015, 229]. However, from the standpoint of post-postmodernism, these motives are being criticised and rethought. Not without irony, the narrator in "Amsterdam" concludes: "Compared to the existence of any other living form on earth, the human project was not just a failure – it was wrong from the beginning" [McEwan 2017, 80].

Characters in post-postmodern novels represent a rational approach to life; they rely on rationality and seek to curb their own emotions. According to Shalahinov, the theme of "tamed" and targeted affect also "has a social and political significance. It is widely believed that postmodernism questions the possibility of rational and holistic explanation of the world. Instead of one picture of the world, there is a variety of versions and variants of reality in postmodern fiction (e.g. Julian Barnes). And one of the reasons for this is the complexity of the sensory nature of human beings, which can not be a subject to rational understanding" [Шалагинов / Shalahinov 2015, 225].

The strategy for rational comprehension of reality allows post-postmodern characters to harmonize the chaos around them, bringing order to it with the help of their sceptical, positivist minds: "thanks to the implemented rules: to spend no more than five minutes on the posthumous autopsy of the number, because what was, was loud; no jokes, let alone jokes" [McEwan 2017, 46]. In

this example from “Amsterdam”, the author’s irony inherent in the narrator is still expressive. However, there would be less and less irony in McEwan’s later fiction (after 2000, like “Saturday” or “Atonement”). Instead, the discourse of politics, understanding the role of ideology in society and in governing the state is becoming more pronounced: “You see, only terror keeps the nation united, the entire system is based on fear, and no one knows how to stop it. Now the Americans will come, perhaps for the wrong reasons. But Saddam and the Ba’athists will leave” [McEwan 2006, 62]. Examples of the positivist (or, according to Beville, quasi-positivist) worldview portray the narrator’s position in “Saturday”. We have examples of the most accurate, detailed description of everyday situations and events in which the reality around the characters is recorded with scientific accuracy; from the rational, analytical standpoint (Henry’s, the protagonist, scientific mind), the narrator reveals the connection between matter and human nature: “It rises and rinses the waist. At least one molecule of it will fall on him once in the rain, according to a nonsensical article in a magazine in the coffee room. The numbers say so, but the statistical probability is not yet true” [McEwan 2006, 55].

In “Saturday,” McEwan’s narrator tells a story concentrating on the features of the described reality and expecting a deep emotional response from readers. His narration is oriented to reveal the phenomena with all the details described in colours and tunes. The narrator tries to look into the “thing-in-itself” (Kant) explaining what still has not been explained and portraying the reality in general. The main idea is to create an in-depth focus on the subject matter around the characters providing the formalists’ technique of “ostranenie” (“strangeness”) in the visualization of reality: “Perowne’s instant decision at the moment of impact is to accelerate as he swerves right. There are other sounds – the staccato rattle of red car on his left side raking a half-dozen stationary vehicles, and the thwack of concrete against rubber, like an amplified single handclap as the Mercedes mounts the cyclepath kerb. His back wheel hits the kerb too. Then he’s ahead of the intruder and braking. The slewed cars stop yards apart, engines cut, and for moment there’s silence, and no one gets out” [McEwan 2006, 81].

In “Atonement,” the narrator is accurate with descriptions that give a physical visualization of what happens and how the reality is constructed, e.g.: “when they heard behind them a rhythmic thudding, like the ticking of a gigantic clock. They turned to look back. At first sight it seemed that an enormous horizontal door was flying up the road towards them. It was a platoon of Welsh Guards in good order, rifles at the slope, led by a second-lieutenant [McEwan 2002, 240]. These examples demonstrate the realistic tendency in McEwan’s novels that with the help of realistic and post-positivist (pseudo-positivist) strategies give a possibility of feeling a “deep reality” with understanding not only of its surface but also the inner levels and nature of the medial (“Saturday”), physical (“Solar”), social (“Amsterdam”), and psychological (“Atonement”) phenomena.

In post-postmodern novels, the narrators reflect on the scientific (medial) issues, the thinking on the discoveries that have become available to the public: “The banality of fatherhood and modern genetics is that parents have no or very

little influence on the character of their children. <...>. But in reality, the personality that appears to live with you is determined by which molecule of sperm will meet the women cell, how the cards will fall in the two decks, how they will be shuffled, distributed and combined at the time of formation of a new gene structure during fertilization” [McEwan 2006, 28]. Thus, contemporary British fiction exploits the importance of facts and as in the nineteenth century, then in the now, first and foremost the fiction reinforces the necessity in realistic writing and realisms are inherent to post-postmodern narration.

Characters in British post-postmodern novels (Ian McEwan, Mark Haddon, David Mitchell, etc.) have an understanding of reality as a game in which the process of cognition of reality takes place, but I note that this game has a different nature from that in postmodernism. The difference between the post-postmodern game is the *indistinguishability* of fictional and real elements, the blurring of boundaries between *imaginary* (hallucinatory, virtual, etc.) and *real* spheres, the impossibility of epistemological verification of which of the types of reality the character is dealing with is real.

In addition, the categories of *heroic* and *tragic* are exploited in the novel “Cloud Atlas” by David Mitchell, as we have already noted in other researches [Дроздовский / Drozdovskyi 2019 a; 2019 b]. Characters like Louise Ray demonstrate features of the *heroic*, and in general the world of “Cloud Atlas” is characterized by a sense of the *tragic*, which reifies the motif of *tragic apotheosis* as a factor in the *mystery pattern*. The tragic apotheosis is inherent in the analyzed novels of Ian McEwan (Henry’s meeting with Baxter gives the character an opportunity to re-think the values of his own life, the relationship with his wife, etc.) Experiencing a tragic apotheosis is an important element in the functioning of *the mystery* as a meta-genre literary form.

In “Saturday”, Henry paves the way for a deeper understanding of life through day-to-day analysis that reflects on the nature of good and evil, aggression in human beings, what compels individuals to resort to violence, and so on. These thoughts become a factor in self-development, on the way that combines the ability to perceive reality scientifically and aesthetically, and to comprehend phenomena both in physical, biochemical (operations) and aesthetic terms (John Grammaticus, etc.).

In “Saturday”, the entire chronotope of the novel is one day, during which the game with the lives of the characters takes place. Henry, the protagonist, compares fragments of reality with his own original vision, thus exhibiting knowledge of reality and detecting diseases based on observations of the behavior of others. At the same time, Henry’s empirical surgeries do not deny his need for aesthetics.

Thus, it is reasonable to assume that the ideas of German Romanticism have significant heuristic potential for the post-postmodern literary process, particularly in the UK, intensifying the epistemological resources of the novel and identifying a range of themes and problems that allows a new type of consciousness in characters and narrators. Their worldview combines the empirical (positivist, physical) and metaphysical (sublime in the forms of the

transcendent, spiritual) nature.

The general intention of the post-postmodern novel is the tendency to comprehend and depict a holistic, complete reality as a system, the factors of which are both physical components and those not given to the characters in cognition and empirical experiments.

In British post-postmodern fiction, empirical experiments, descriptions of surgical operations, the characters' reflections on evolution, aging, disease, death, etc. go beyond the laws of physics to prove that the human mind is too weak to know all the complexities of the universe, from the evolution of matter to the nature of consciousness. The "logging" mind of post-postmodern characters or narrators demystifies reality (the nature of religious fanaticism, religious differences, etc.), and at the same time mythologizes it, but on the new level: using experiments, surgical operations, and empirical data.

The detailed descriptions of medical protocols during operations in "Saturday", the analysis carried out by the protagonist (Henry) on the genetic and neuralgic diseases of the enemy (Baxter), deepens the understanding of the narrator and readers that the human being cannot be explained as a set of molecules and neurons that control the body.

The discourse of British post-postmodern fiction highlights the problem of "things-in-themselves", which is historically associated with German Romanticism and Kant. Human beings, despite the data of medical experiments, analysis of evolutionary theories, study of neurophysiological processes, etc. remains an unrecognizable phenomenon in the novels.

Thus, the narrator in Ian McEwan's "Saturday", like the Romantics, finds a *unity* in his view on the world, one of the key concepts, according to Shalahinov, that determine the romantic worldview, and its representation in literature in particular. The exposition of realistic philosophical ideas in the discourse of British post-postmodern fiction is noted by British researchers into the contemporary literary process. Thus, in "The Routledge Companion...", Sophie Vlacos in the section "*Realisms*" postulates an opinion on the post-postmodern novels, considering Kant's ideas as promising in the context of the characteristics of the postmodernist worldview [The Routledge Companion 2018, 101, 102, 104, 107].

The difference between Kant's views, their interpretation in literature and the post-postmodern British novel is striking. However, there are also connections that give grounds to witness the transformation of the worldview concepts of German Romanticism in today's British fiction.

The operating principle of the *system unity* is determined by the view of the world as one that in its commonality has the same 'matter', i.e. a common *material ground*.

Common *material ground* is a product of a medicalized view of reality, in which there are no differences between human beings and nature, because basically the same matter develops the specific sort of consciousness. However, consciousness, as Henry and the narrator point out in "Saturday", arises from evolutionary processes in the same molecular material from which inanimate

nature is created. The parameters of the narrator's worldview in "Saturday" demonstrate the ability to see the universe (macroworld), the human world, as well as the microworld (nano-processes, cellular processes, etc.) as interconnected in terms of a common material ground. By the term "material ground", I mean the existence of the same matter, consisting of a certain set of atoms. The ability to embrace the social, economic, political and natural in one perspective is inherent in the post-postmodern narrator, as well as the protagonist, who considers social phenomena (demonstrations and protesters, terrorism, religious fanaticism, etc.) from the standpoint of neurophysiological deviations or specific brain activity.

"Reductionism", inherent in the post-postmodern narrator, in particular in "Saturday", makes it possible to reduce all processes to basics in terms of neurophysiology. At the same time, I note that such reductionism is not a purely positivistic way of thinking. It also presents the metaphysical component inherent in the Romantic worldview of *common material ground*, which is now possible due to an insufficient study of consciousness and its evolutionary emergence from a special combination of molecules.

In "Saturday", the realistic tendency is presented most clearly from the perspective of the protagonist's profession (he is a neurosurgeon). At the same time, the narrator observes the world in the same way as Henry. The narrator calls his scientific worldview *reductionist*. Moreover, we have the characteristics of human beings from the standpoint of biochemistry, the perception of consciousness as an evolutionary phenomenon developed in living matter. At the same time, the process of functioning of consciousness is perceived as one that has not yet been explained completely from the scientific point of view.

Henry's and the narrator's scientific minds do not eliminate the tendencies that are generally antipathetic to the positivist worldview: I mean they still assume the role of God (invariants: chance, fate, etc.) in the evolutionary processes of the universe and the origin of human life on the planet. God appears as an organic part of the metaphysical component of the worldview of the characters, who, like the narrator, use the term without denying the existence of "metaphysical teleology".

One of the variants of post-postmodern realism demonstrates excessive attention to explication in the text of medical terminology, which details the description of the characters, their interaction, and attitude to each other.

However, I would like to note that there is no pure manifestation of the positivist platform in the worldviews of the characters, since they have metaphysical patterns that allow us to think about life as a metaphysical phenomenon. The metaphysical dimension for the narrator in "Atonement" is defined by the fact that biological death is a process of erasure and a certain history that is connected with human life. The inability to reconstruct any life in textual forms gives rise to a strategy of fictionalizing it. For Briony Tallis, the creation of texts deals with both a fiction and a reality, because, according to the protagonist, there are no clear forms of diluting the life of the character and the life of a real person, which is the basis for constructing a biography in the fiction of real forms.

Conclusions

Olga Dzhumaylo's study of English postmodern fiction testifies to the functioning of a range of themes and issues in the discourse of the philosophical novel that have resulted in the development of the intellectual novel as a leading genre. This tendency, however, occurs also in post-postmodern British fiction, for example, in McEwan's novels. His fiction represents and analytically exploits the issues of the conflict between the human being and the ideology (including entertainment policy, cultural industries, etc., as in "Cloud Atlas"). It has been discussed and proved that Dzhumaylo's work became significant in terms of systematizing the views of European and post-Soviet scholars in general, who stressed on the inhomogeneity of postmodernism as a cultural and historical period.

Nowadays, the works of leading postmodernism theorists (Fredric Jameson) inspire literary researches in post-postmodern fiction (e.g. regarding "Cloud Atlas"). However, Dzhumaylo was the first in post-Soviet times to single out a set of philosophical problems and worldviews of postmodern characters, which largely determined the development of post-postmodern British fiction, in which philosophical reflections on the future of civilization, the dangers of economic and social policy, the impact of technology on posthuman society have been discussed taking into account the facts from academic discourse (medicine, sciences).

The analysis of Ian McEwan's novels shows that contemporary British fiction demonstrates the necessity in facts derived from "physical" modes of reality and it uses realistic techniques with increasing precision to create imagined worlds that demonstrate the negative tendencies of contemporary social and economic politics. Contemporary British fiction reinforces German philosophy to problematize the issue of the "thing-in-itself" using knowledge from physical and medial investigations and promoting that knowledge to the readers. British scholars maintain that Kant's philosophy is essential for discussing the anthropological and epistemological paradigm of contemporary fiction.

In addition, Dzhumaylo's works prove other scholars' ideas (Shalahinov) regarding the presence of a wide range of philosophical problems relating to the existential, social, and political motives that are increasingly important for post-postmodernism in the works of the postmodern period.

The protagonists of post-postmodern British fiction combine positivist and Romantic worldviews, i.e., according to the thesis statement, we have the re-actualization of the ideas of German Romanticism in the worldview of the protagonists (narrators) of British novels written by McEwan and Mitchell after 2000. Representation of the world as a space of molecules, atoms, neurons, etc. enables the characters to connect the human being (as a biophysical phenomenon) to other natural phenomena (teleology of the development of matter in the universe and in the human being). Medicalization makes it possible to understand the basic principles of the human body. The characters make assumptions about the functioning of consciousness, brain activity, etc., imposing

the medical results of the study of human consciousness on reasoning of the "reasonableness" of the universe and realizing the explication of the principle of the integrity of the world.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2011.
2. Джумайло О.А. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 // Вопросы литературы. 2007. № 5. С. 7–45.
3. (а) Дроздовський Д.І. Метафізичний детермінізм і постметафізичне мислення в романі «Хмарний атлас» Д. Мітчелла // Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2019. Т. 30 (69). № 3. Ч. 2. С. 160–165.
4. (б) Дроздовський Д.І. Постмодернізм vs постпостмодернізм: світоглядно-філософські відмінності (на матеріалі сучасного британського роману) // Філологічні трактати. 2019. Т. 11. № 3–4. С. 32–40.
5. Харитонов Д.В. Дискурс правды: Новая журналистика и роман // Новый филологический вестник. 2020. № 1(52). С. 250–264.
6. Шалагінов Б. Авангард і літературний мейнстрім ХХІ століття // Всесвіт. 2011. № 9–10. С. 220–226.
7. Шалагінов Б. Про аромат влади і аромат рабства: роздуми до ювілею роману Патріка Зюскінда // Всесвіт. 2015. № 1–2. С. 222–229.
8. Beville M. Getting Past the 'Post-': History and Time in the Fiction of David Mitchell // Časopis za književnost, kulturu i književno prevodenje. 2015. № 12. URL: <https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=353> (дата обращения 14.06.2020).
9. Brown K. Finding Stories to Tell: Metafiction and Narrative in David Mitchell's "Cloud Atlas" // Journal of Language, Literature and Culture. 2016 Vol. 63:1. P. 77–90.
10. Hewitt K. Revealing Humanity: The Flexible Language of Literature // Вестник КемГУ. 2018. № 3(75). С. 231–236.
11. Jameson F. The Antinomies of Realism. London; New York: Verso, 2015.
12. Kelly A. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction // Consider David Foster Wallace: Critical Essays / ed. by Hering D. Austin: SSMG Press, 2010. P. 131–146.
13. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester: Manchester University Press, 1986.
14. McEwan I. Amsterdam. London: Jonathan Cape, 1998.
15. McEwan I. Atonement. London: Vintage, 2002.
16. McEwan I. Saturday. London: Vintage, 2006.
17. Mitchel D. Cloud Atlas: a novel. London: Random House, 2004.
18. Polanki G. The Iterable Messiah: Postmodernist Mythopoeia in Cloud Atlas // C21 Literature: Journal of 21st-century Writings. 2018. № 6(3):9. P. 1–26.
19. The Contemporary British Novel since 2000 / Ed. J. Acheson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
20. The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction / Ed.

D. O’Gorman, R. Eaglestone. London; New York: Routledge, 2018.

21. Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Brown K. Finding Stories to Tell: Metafiction and Narrative in David Mitchell’s “Cloud Atlas”. *Journal of Language, Literature and Culture*, 2016, vol. 63:1, pp. 77–90. (In English).

2. (a) Drozdovs’kiy D.I. Metafizichniy determinizm i postmetafizichne mislennya v romani “Khmarniy atlas” D. Mitchella [Metaphysical Determinism and Postmetaphysical Thinking in the Novel “Cloud Atlas” by D. Mitchell]. *Vcheni zapiski TNU imeni V.I. Vernads’kogo. Seriya: Filologiya. Sotsial’ni komunikatsii*, 2019, vol. 30 (69), no. 3, part 2, pp. 160–165. (In Ukrainian).

3. (b) Drozdovs’kiy D.I. Postmodernizm vs postpostmodernizm: svitoglyadno-filosofs’ki vidminnosti (na materialy suchasnogo britans’kogo romanu) [Postmodernism vs Postpostmodernism: Ideological and Philosophical Differences (Based on the Material of a Modern British Novel)]. *Filologichni traktati*, 2019, vol. 11, no. 3–4, pp. 32–40. (In Ukrainian).

4. Dzhumaylo O.A. Za granitsami igry: angliyskiy postmodernistskiy roman. 1980–2000 [Beyond the Frontiers of Game: English Postmodern Novel. 1980–2000]. *Voprosy literatury*, 2007, no. 5, pp. 7–45. (In Russian).

5. Hewitt K. Revealing Humanity: The Flexible Language of Literature. *Vestnik KemGU*, 2018, no. 3(75), pp. 231–236. (In English).

6. Kharitonov D.V. Diskurs pravdy: Novaya zhurnalistika i roman [The Discourse of Truth: New Journalism and Novels]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 1(52), pp. 250–264. (In Russian).

7. Polanki G. The Iterable Messiah: Postmodernist Mythopoeia in Cloud Atlas. *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings*, 2018, 6(3):9, pp. 1–26. (In English).

8. Shalahinov B. Avanhard i literaturnyi meinstrim 21 stolittia [Avant-Garde and Literary Mainstream of the 21st Century]. *Vsesvit*, 2011, № 9–10, pp. 220–226. (in Ukrainian).

9. Shalahinov B. Pro aromat vldy i aromat rabstva: rozdumy do yuvileiu romanu Patrika Ziuskinda [About Perfume of Power and Perfume of Slavery: Reflections of P. Süskind’s Anniversary]. *Vsesvit*, 2015, № 1–2, pp. 222–229. (In Ukrainian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Kelly A. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Hering D. (ed.). *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Austin, SSMG Press, 2010, pp. 131–146. (In English).

(Monographs)

11. Acheson J. (ed.). *The Contemporary British Novel since 2000*. Edinburgh, Ed-

inburgh University Press, 2017. (In English).

12. Dzhumaylo O.A. *Angliyskiy ispovedal’no-filosofskiy roman 1980–2000* [English Confessional Philosophical Novel 1980–2000]. Rostov-na-Donu, Southern Federal University Press, 2011. (In Russian).

13. Jameson F. *The Antinomies of Realism*. London, New York, Verso Publ., 2015. (In English).

14. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester, Manchester University Press, 1986. (In English).

15. O’Gorman D., Eaglestone R. (eds.). *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*. London, New York: Routledge, 2018. (In English).

16. Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, Routledge, 1984. (In English).

(Electronic Resources)

17. Beville M. Getting Past the ‘Post-’: History and Time in the Fiction of David Mitchell. *Časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, 2015, no. 12. Available at: <https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=353> (accessed 14.06.2020). (In English).

Dmytro I. Drozdovskiy, T. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine.

Researcher at the Department of Western and Slavic Literatures. Research interests: comparative literature, British fiction of the 21st century, theory of the post-postmodern novel.

E-mail: drozdovskiy@ukr.net

ORCID ID: 0000-0002-2838-6086

Дроздовский Дмитрий Игоревич, Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины.

Научный сотрудник отдела западных и славянских литератур. Научные интересы: сравнительное литературоведение, английская литература XXI века, теория постпостмодернистского романа.

E-mail: drozdovskiy@ukr.net

ORCID ID: 0000-0002-2838-6086

Компаративистика Comparative Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00057

Нахид АКБАРЗАДЕХ (Москва)

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ В ИРАНЕ

Аннотация. Сравнительная литература – относительно новая отрасль истории литературы, которая за два столетия своего существования пережила множество кризисов. Сравнительная литература носит межкультурный и междисциплинарный характер и пытается пересечь географические границы и может быть мостом между различными культурами и нациями. В эпоху глобализации важность компиляции литературы уже очевидна. Статья посвящена сравнительной литературе в Иране и представляет обзор истории и происхождения сравнительной литературы в Иране и ее текущего состояния. Также исследуются сравнительные темы в статьях и книгах иранских исследователей. Сравнительная мифология – одна из наиболее популярных сфер компаративного исследования. Сравнительная литература в Иране пережила взлеты и падения. История сравнительной литературы в Иране восходит к 1938 г., но этот новый тип литературных исследований не преподается постоянно в иранских университетах и редко имеет независимый академический отдел, научную ассоциацию и специализированный журнал. Понятие «мировая литература» в Иране, как и в более общем контексте научного спора, вызывает полемическое противопоставление мирового и национального. Одни ученые рассматривают компаративистику как инструмент для развития национальной литературы, становления ее роли на мировой арене в атмосфере культурного многообразия и уважения к каждой национальной культуре. Другие скорее видят в мировой литературе опасность «культурного империализма», порождающего «кризис идентичности и нелегитимности», к чему может привести европейская ориентация восточных культур. В этом плане судьбу литературы в Иране уже давно сравнивают с арабской. Несмотря на достаточно бурное развитие и применение сравнительного метода в современном Иране, эта дисциплина обещает процветать в Иранской академии.

Ключевые слова: сравнительная литература; глобализация; Иран; мифология; культурный империализм.

Nakhid AKBARZADEKH (Moscow)

Formation and Development of Comparative Literature Studies in Iran

Abstract. Comparative literature studies are relatively new branch of the field of literary history studies. It has gone through many crises during last two centuries.

Comparative literature studies are intercultural and interdisciplinary field that attempts to cross geographic boundaries and can build a bridge between different cultures and nations. The article deals with comparative literature studies in Iran and also provides an overview about the history and origins of comparative literature and its current situation. Some Iranian researchers' articles and books are discussed in the article. Comparative mythology is one of the most popular areas in comparative research. Comparative literature studies in Iran have experienced lots of ups and downs. Its history in Iran dates back to 1938, but this new type of literary research is not taught frequently in Iranian universities and has rarely an independent academic department, scientific association, and specialized journal. The concept of "World Literature" in Iran evoked a polemical opposition between the concepts of "world" and "national" literature. Some scholars consider comparative studies as a tool for the development of national literature, the formation of its role in the world arena in an atmosphere of cultural diversity and respect for each national culture. Others rather see in world literature the danger of "cultural imperialism", which generates a "crisis of identity and illegitimacy", which can lead to the European orientation of Eastern cultures. In this regard, the fate of literature in Iran has long been compared to that of Arabic. In despite of rather rapid development and application of the comparative method in modern Iran, this field promises to flourish in the Iranian Academy.

Key words: comparative literature; globalization; Iran; mythology; cultural imperialism.

В Каджарский период (с 1781 по 1925 гг.) в условиях развивающихся взаимоотношений Ирана с европейскими странами традиционные школы и Мактабхане были заменены современными. Так было положено начало системе современного иранского образования. В 1851 г. открылась Академия Дар ул-Фунун (Дом наук), «здесь рождались первые переводы художественных произведений западноевропейской и русской литературы («История Петра Великого», «Карл XII», «Александр Македонский» и др.)» [Комиссаров 1989, 699–702], а в 1855 г. – Министерство науки Ирана. Французский, английский, русский язык были общими курсами независимо от выбора основной специализации. Мировая литература становится доступной в переводе с европейских языков с конца XIX в., сначала французская и русская, с начала XX в. – литература США. В 1917 г. был основан факультет литературы и гуманитарных наук. В 1932 г. открылась специализация «Иностранный язык», где курс мировой литературы становится обязательным. Надо отметить, что в начале XX в. в городе Тебериз открылась русская школа, где преподавали русский язык. Учителя этой школы перевели некоторые рассказы Л.Н. Толстого, легенду «Ассирийский царь Ассархадон» и рассказ «Чем люди живы» в 1906 г.

С 1941 по 1951 гг. большинство художественных переводов в Иране было посвящено русской реалистической литературе. Еще в 1900 г. появился перевод комедии Грибоедова «Горе от ума». По словам А.З. Розенфельда, «многие проблемы, оказавшиеся в центре внимания русской классики XIX–XX вв., нашли благоприятную почву в Иране и в той или иной форме

легли в основу ряда оригинальных и самобытных произведений национальной литературы» [Розенфельд 1999, 382].

Первым иранским профессором, специализировавшимся в области сравнительного литературоведения, была Фатеме Сайях (1902–1947). Она родилась и получила образование в Москве, окончила Московский университет и защитила диссертацию «Анатоль Франс во французской литературе». Сайях свободно говорила на русском, французском, знала английский, немецкий и итальянский языки. В 1933 г. она вернулась в Иран и «начала преподавать сравнительную литературу в Тегеранском университете в 1938 г.» [Сайях 1975, 75].

У себя на родине она стала первым профессором, преподававшим мировую литературу на основе современной теории, однако большинство написанных Сайях статей не относятся к области сравнительной литературы. После ее ранней смерти кафедра сравнительной и русской литературы в Тегеранском университете была закрыта. Сайях внимательно анализировала работы французских компаративистов и их методику исследования сравнительной литературы. В центре ее собственных компаративных исследований было влияние персидской литературы (особенно Фирдоуси «Шахнаме») на средневековую европейскую, в частности французскую, словесность. Среди тех, чье влияние на современную иранскую литературу она рассматривала, были В. Нуго, Н. Таине, Г. Лансон, П. Назард, А. Пушкин, Ф. Достоевский, А. Чехов, М. Шолохов.

В 1944 г. «появилась первая книга в области сравнительного изучения литератур – “Иранская культура и ее влияние на исламскую и арабскую цивилизацию”» [Салехбек, Назари Моназам 2008, 9–28]. Ее автор – тогдашний заведующий кафедрой персидского языка и литературы в Бейрутском университете и заведующий теологическим факультетом в Тегеранском университете М. Мохаммади.

Одной из первых попыток систематического осмысления компаративных проблем явилась в 1953 г. небольшая статья С.Ф. Шадмана о литературных отношениях и влияниях [Шадман 1953, 129–135]. В том же году была обозначена важная веха в преподавании и изучении сравнительного литературоведения в Иране: книга Дж. Бехнама «Сравнительная литература» представляет собой краткое переложение монографии видного французского компаративиста Мари-Франсуа Гийяра [Алавизадех 2013, 143–148]. Эта книга, а точнее, предисловие к ней, дали повод для международной полемики, известной как «кризис компаративистики», но именно она будет переведена в Иране и почти полвека спустя (перевод Ханмохамади, 1995).

В 1959 г. увидела свет двухтомная «Литературная критика» А. Зарринкуба. Следуя прежней традиции французской компаративистики, автор полагает, что «компаратист интересуется не самим литературным произведением, а скорее тем, каковы его истоки или аналогии для сравнения в другой национальной литературе» [Зарринкуб 1959, 125–128]. Помимо книги, А. Зарринкуб был автором ряда статей, одна из ко-

торых – «Гете и иранская литература», посвященная изучению «Западно-Восточного Дивана» Гете и влиянию на него персидской литературы, «сыграла важную роль в росте и распространении этой науки в указанное десятилетие» [Бозоргчами 2008, 151].

Французские научные связи оставались в данный период приоритетными для становления иранской компаративистики. Известный ученый Дж. Хадиди защитил в Сорбонне докторскую диссертацию «Ислам с точки зрения Волтера» (1960). «Опубликованная во Франции в 1974 году, работа была удостоена награды Французской ассоциации писателей в 1976 г.» [Салехбек, Назари Моназам 2008, 9–28]. Работы Хадиди остаются основополагающими для сравнительного литературоведения в Иране.

Преподавание сравнительной литературы, спустя 20 лет после закрытия первой кафедры, было возобновлено в 1967 г. в Тегеранском университете и начато в университетах Исфахана и Мешхеда. Идеи компаративистики получают распространение, в этой области работают М. Минави, А. Наджаф, А. Самии, Х. Хонарманд, А. Зарринкуб, М.А. Ислами Нодушан, М.Р. Шафии Кадкани, Х. Фаршидвар, К. Саффари, Дж. Хадиди.

Франция продолжает превалировать в выборе контактов с западными культурами. Преподававший сравнительное литературоведение в Тегеранском университете (с 1968 г.) Х. Хонарманди защищает в Сорбонне диссертацию по теме «Влияние персидской литературы на произведения Андре Жида». В предисловии к своему переводу на персидский язык романа Андре Жида «Земные яства» Хонарманди исследует иранские источники, послужившие французскому писателю.

Традиционный для компаративистики вопрос «Что такое сравнительное изучение литературы?», дающий повод для научной рефлексии, прозвучал в названии статьи А. Наджафи в 1972 году и имел большой резонанс. В духе времени автор сожалеет о преобладании фактографичности и о недостатке теоретического осмысления проблем: «Увлеченные практическим сравнением, особенно при изучении связей иранской литературы с европейской, авторы избегали теоретического описания принципов, так что можно сказать, что ни основания этой науки, ни сфера ее применения не были определены» [Наджафи 1972, 435].

Подводя итог этому периоду развития компаративистики в Иране, можно сделать вывод о преобладании интереса к контактам с Европой, в первую очередь с Францией, где получали образование большинство иранских ученых. Среди проблем развития самой компаративистики на первом месте было осмысление того, как она складывалась во Франции и США, а также и становление ее традиции в Иране, где каждый хотел обнаружить своих предшественников, отсылая к их работам.

Происшедшие в 1970-х гг. политические события, известные как Исламская революция, имели важные социокультурные последствия. За идеологическим отделением от Запада последовало исключение из университетских программ сравнительного литературоведения. Лишь с середины 1990-х гг. в университет постепенно возвращаются лекционные

курсы и магистерские спецкурсы; появляются журналы и ежеквартальные издания по сравнительному литературоведению; проводятся международные конференции. В 2002 и 2006 гг. прошли два международных конгресса по сравнительному литературоведению.

С начала XXI века активно заработала индустрия перевода, имевшая свои последствия и в области компаративистики. С европейских языков переводятся основные университетские пособия и монографии. С 2001 по 2014 гг. в переводе были опубликованы следующие книги: R. Wellek, A. Warren «Theory of Literature» (1972), Y. Chevrel «La littérature compare» (2007), S. Bassnett «Comparative Literature: A Critical Introduction» (2008), F. Werner, D. Malone «Outline of Comparative Literature: From Dante to Eugene O'Neill» (2009), S. Jeune «Littérature générale et littérature compare» (2011), P. Casanova «The World Republic of Letters» (2014), F. Jost «Introduction to comparative literature» (2018), D. Damrosch «How to read world literature» (2018), а также статья Н.Н. Remak «Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis» (2012).

Ученые нового поколения активно работают в области компаративистики, расширяя круг тем. М.А. Ислами Нодушан включает в сборник своих работ («Джаме джахан бин», 2003) компаративные статьи: «Вейс и Изольда», «Судабе и Федра», «Влияние Европы на иранскую современность» и т.п. Рассматривая женские образы в «Шахнаме» Фирдоуси, Ислами Нодушан находит черты сходства иранских женских образов с индийскими и европейскими, в том числе в статье «Ромео и Джульетта и Зал и Рудабе». Автор задается вопросом, почему, хотя трагедии «Отелло» и «Гамлет» были переведены еще раньше, именно эта пьеса привлекает внимание в Иране. По его мнению, сюжет пьесы «Ромео и Джульетта» в большей мере отвечает духу и традиции легендарной персидской литературы.

Саджади Тахморс в книге «От сравнительной литературы до литературной критики» (2008) обсуждает историю литературы в свете проблем мировой литературы и компаративистики, обращая внимание на направления и школы. Однако организующий центр этой книги – фигура Ролана Барта, его место в постструктуралистской критике, его влияние.

Разработка конкретных компаративных сюжетов вовлекает классические произведения персидской литературы. Книга Бахмана Намвара Мотлага «Миф о межкультурном тексте: присутствие Шахнаме в мировых культурах и языках» составлена из восьми статей. Свою задачу ученый сформулировал в предисловии как изучение «Шахнаме» в качестве «текстового мифа», продуктивного на всем протяжении иранской литературы и искусства, а также в мировом культурном пространстве.

Все более настойчиво заявляет о себе обращение к связям с русской литературой. В библиографии магистерских работ, защищенных в период 2006–2016 гг., составители (А. Голкар, М.Р. Мохаммади, З. Садеги Сахлабад) в статье под названием «Тематический обзор магистерских работ иранских студентов по взаимоотношениям русской и персидской литератур» представляют достаточно широкий спектр имен русских пи-

сателей, разделяя исследования на две группы. Первая объединяет темы, выявляющие влияние восточного, исламского мира на творчество русских писателей, таких как Л.Н. Толстой, И.А. Бунин, В.Я. Брюсов, Н.С. Гумилев и С.А. Есенин; вторая – «сравнение различных жанров фольклора <...> реже встречаются исследования, осуществленные на основе рецептивных теорий в компаративистике» [Голкар, Мохаммади, Садеги Сахлабад 2018, 342–354].

Привлекает внимание и проблема восприятия русской классики в современной иранской литературе, чему посвящена статья М. Хосейни «Сравнительный анализ: “Похоронен заживо” С. Хедаята, “Сетар” Дж. Але-Ахмада и “Шинель”, “Записки сумасшедшего” Н. Гоголя». М. Хосейни объясняет влияние Гоголя на персидскую литературу, опираясь на теорию интертекстуальности. Ф. Тахмасби и М.С. Соджуди в статье «Сравнительный взгляд на писание Ф.М. Достоевского и Г.Х. Саеди» приходят к выводу, что современные иранские писатели больше внимания уделяли русским литературным произведениям в свете их политических и идеологических тенденций. Психология и стилевая манера скорее свидетельствуют о различии национальных традиций.

Сравнительная мифология – одна из наиболее популярных сфер компаративного исследования. Детоубийство, отцеубийство и братоубийство, бой отца с сыном являются наиболее частыми мотивами для сравнения и поиска аналогий в персидской традиции. Восходящие к древности культурные отношения между Ираном, Индией, арабами и странами Центральной Азии привели к созданию общих мифологических сюжетов. Внимание привлекает и соотношение с европейской, в том числе русской эпической традицией. Было выполнено сравнительное изучение героического образа в «Шахнаме» Фирдоуси и в «Илиаде» Гомера (Ростам, Сохраб, Эсфандиар в сравнении с Ахиллом и Одиссеем) в статье «Последняя стрела: сравнительное изучение мифов об Араше и Филоктете»: и в персидском, и в греческом мифе главный герой, пуская стрелу, заканчивает длительную войну, ведущуюся на истощение сил [Ходаяр, Эмами 1982, 61–86].

А. Голкар в статье «Противостояние храбреца и правителя в русских былинах и “Шахнаме” Фирдоуси» представляет эпический жанр русской словесности. Исследуя былинку «Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром» и сюжеты противостояния в «Шахнаме», Голкар следует теории архетипов, ссылаясь на К. Юнга, именно этим объясняя черты сходства, а не возможностью влияния. Аналогичным образом Дж. Халеки Мотлак сделал предмет сопоставления отношения Ростам и Сохраба в «Шахнаме» и «Бой Ильи Муромца с сыном». По его словам, «сходство между субъектом и мотивацией, а также структурой и деталями событий гораздо больше, чтобы счесть его случайным» [Халеки Мотлак 1982, 164–205].

Несмотря на достаточно бурное развитие и применение сравнительного метода в современном Иране, в последние годы ощущается потребность в теоретических разработках в условиях «игнорирования как теоре-

тических оснований, так и социокультурного контекста» [Ануширавани 2010, 32–55]. Понятие «мировая литература» в Иране, как и в более общем контексте научного спора, вызывает полемическое противопоставление мирового и национального. Одни ученые рассматривают компаративистику как инструмент для развития национальной литературы, становления ее роли на мировой арене в атмосфере культурного многообразия и уважения к каждой национальной культуре. Другие скорее видят в мировой литературе опасность «культурного империализма», порождающего «кризис идентичности и нелегитимности», к чему может привести европейская ориентация восточных культур. В этом плане судьбу литературы в Иране уже давно сравнивают с арабской.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голкар А., Мохаммади М., Садеги Сахлабад З. Тематический обзор магистерских работ иранских студентов по теме взаимоотношений русской и персидской литературы // Научный диалог. 2018. № 9. С. 342–354.
2. Комиссаров Д.С. Персидская литература [первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: в 8 т. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 699–702. URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl6/vl6-6992.htm> (дата обращения 10.11.2020).
3. Розенфельд А.З. Проза Пушкина на персидском языке (переводы «Капитанской дочки») // Пушкин и мир Востока / сост. и общ. ред. Е.П. Чельшева. М.: Наука, 1999.
4. Alavizadeh F. Moa'refi va naqd-e ketâb: Adabiyât-e tatbiqi (J. Behnam) // Farhangestân-e adabiyât vâ zabân-e fârsi. 2013. № 8. P. 143–148.
5. Anushiravani A. Âsibshenâsi-ye adabiyât-e tatbiqi dar Irân // Farhangestân-e adabiyât vâ zabân-e fârsi. 2010. № 2. P. 32–55.
6. Bozorgchami V. Koliyyât adabiyât-e tatbiqi // Faslnâme-ye nameh Anjoman. 2008. № 30. P. 141–156.
7. Khaleqi Motlaq J. Yeki dâstân âst por âb chashm // Irân-nâmeh. 1982. № 2. P. 164–205.
8. Khodayar E., Emami S. Âkharin tir «Barrasi tatbiqi osture-ye Ârash va Philoctetes» // Faslnâme-ye Pazhuheshhâ-ye zabân va adabiyât-e tatbiqi. 1982. № 3. P. 61–86.
9. Najafi A. Adabiyât-e tatbiqi chist? // Mâhnâme-ye Âmuzesh va parvâresh. 1972. № 7. Vol. 41. P. 435–448.
10. Salehbeq M., Nazari Monazam H. Adabiyât-e tatbiqi dar Irân: peydâyesh va châleshhâ // Faslnâme-ye Zabân va adab-e pârsi. 2008. № 38. P. 9–8.
11. Sayyah F. Naqd va Sayyâhat (Barrasi adabiyât-e Irân va Orupâ bâ majmu'e ahvâl va âsâr). Tehran, Toos, 1975.
12. Shadman F. Ravâbet va tasirât adabi // Yaghmâ. 1953. № 5. P. 129–135.
13. Zarrinkoob A. Naqd-e adabi. Tehran, Amirkabir, 1959.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Alavizadeh F. Moa'refi va naqd-e ketâb: Adabiyât-e tatbiqi (J. Behnam) [Presentation and Criticism of the book “Comparative Literature” by J. Behnam]. *Academy of Persian Literature and Language*, 2013, no. 8, pp. 143–148. (In Persian).
2. Anushiravani A. Âsibshenâsi-ye adabiyât-e tatbiqi dar Irân [Pathology of Comparative Literature in Iran]. *Academy of Persian Literature and Language*, 2010, no. 2, pp. 32–55. (In Persian).
3. Bozorgchami V. Koliyyât adabiyât-e tatbiqi [The Totality of Comparative Literature]. *Quarterly Journal of Associations*, 2008, no. 30, pp. 141–156. (In Persian).
4. Golkar A., Mokhammad M., Sadegi Sakhlabad Z. Tematicheskij obzor magistrskikh rabot iranskikh studentov po teme vzaimootnosheniy russkoy i persidskoy literatur [Thematic Review of Master's Studies of Iranian Students on the Topic of Relations Between Russian and Persian Literature]. *Nauchnyy dialog*, 2018, no. 9, pp. 342–354. (In Russian).
5. Khaleki Motlak Dzh. Yeki dastan ast por ab chashm [A Story Full of Sadness and Tears]. *Iran-nameh*, 1982, no. 2, pp. 164–205. (In Persian).
6. Khodayar E., Emami S. Âkharin tir “Barrasi tatbiqi osture-ye Ârash va Philoctetes” [The Last Arrow “A Comparative Study of the Myth of Arash and Philoctetes”]. *Quarterly Journal of Comparative Language and Literary Research*, 1982, no. 3, pp. 61–86. (In Persian).
7. Najafi A. Adabiyât-e tatbiqi chist? [What is Comparative Literature?]. *Monthly Education Journal*, 1972, no. 7, vol. 41, pp. 435–448. (In Persian).
8. Salehbeq M., Nazari Monazam H. Adabiyât-e tatbiqi dar Irân: peydâyesh va châleshhâ [Comparative Literature in Iran: Emergence and Challenges]. *Quarterly Journal of Persian Literature and Language*, 2008, no. 38, pp. 9–8. (In Persian).
9. Shadman F. Ravâbet va tasirât adabi [Literary Relations and Influences]. *Yaghma*, 1953, no. 5, pp. 129–135. (In Persian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Rozenfel'd A.Z. Proza Pushkina na persidskom yazyke (pervody «Kapitanskoy dochki») [Pushkin's Prose in the Persian Language (Translations of the “Captain's Daughter”)]. Chelysheva E.P. (comp., ed.). *Pushkin i mir Vostoka* [Pushkin and the World of the East]. Moscow, Nauka Publ., 1999. (In Russian).
11. Komissarov D.S. Persidskaya literatura (pervoy poloviny 19 v.) [Persian Literature (of the First Half of the 19th Century)]. *Istoriya vsemirnoy literatury* [History of World literature] in 8 vols. Vol. 6. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 699–702. Available at: <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl6/vl6-6992.htm> (accessed 10.11.2020). (In Russian).

(Monographs)

12. Zarrinkoob A. *Naqd-e adabi* [Literary Criticism]. Tehran, Amirkabir Publ., 1959. (In Persian).

13. Sayyah F. *Naqd va Sayyâhat (Barrasi adabiyât-e Irân va Orupâ bâ majmu'e ahvâl va âsâr)* [Criticism and Research (Review of Iranian and European Literature with a Collection of Works)]. Tehran, Toos Publ., 1975. (In Persian).

АКБАРЗАДЕХ Нахид, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории. Научные интересы: сравнительное литературоведение, мифология, эстетика перевода, семиотика.

E-mail: nadomado94@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5478-7011

Nakhid AKBARZADEKH, Russian State University for the Humanities.
Post-graduate student of the Department of Comparative History of Literature at the Institute of Philology and History. Research interests: comparative literature, mythology, aesthetics of translation, semiotics.

E-mail: nadomado94@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5478-7011

ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Материалы раздела предоставлены Калмыцким научным центром РАН

Problems of Kalmyk Philology

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

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00058

В.В. Куканова (Элиста)

АРХАИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ВЕТРЕ В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД*

Аннотация. Данная работа посвящена исследованию архаических представлений калмыцкого народа и его предков о ветре, являющихся одним из главных фрагментов картины мира во фрейме «погода», и конструированию смыслов и коннотаций, составляющих этот концепт. Актуальным представляется реконструкция данного фрагмента в архаичной картине мира, поскольку эти представления отражают древние верования калмыков и их предков. Материалом исследования выступили разножанровые фольклорные тексты, как опубликованные, так и не изданные на калмыцком и в переводе на русский язык. В результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы. Внутренняя форма слова *салькн* 'ветер' отражает семантику свободы, что присуще природе ветра. Важными характеристиками слова выступают влажность, температура, интенсивность. В структуре данного концепта, одного из фрагментов архаичной картины мира, наличествуют компоненты научной картины мира. Данное природное явление в некоторых мифах и сказочных текстах предстает как живое существо, наделяется действиями человека, но не эмоциями. Ветер в фольклорных произведениях выступает как положительная, так и разрушительная сила, причем во многих текстах устного народного творчества сохранилась эта амбивалентная структура концепта. В пространственной модели устройства мира ветер занимает не срединное положение, а происходит из Нижнего мира. С течением времени ветер стал восприниматься не только как сила, стоящая на службе как положительных, так и отрицательных героев, но и как самостоятельная стихия, способная дарить пропитание и, следовательно, жизнь.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого (проект № 075-15-2019-1879 «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

Ключевые слова: калмыцкий фольклор; ветер; концепт; мифология; верования; междисциплинарный подход; Нижний мир.

V.V. Kukanova (Elista)

The Archaic Beliefs about Wind in the Kalmyk Folklore: An Interdisciplinary Approach **

Abstract. The paper deals with the archaic beliefs of the Kalmyk people and their ancestors about wind being one of the main fragments of the worldview within the 'weather' frame. The author provides insight into the shaping of meanings and connotations that constitute the very concept of 'wind'. Reconstructing this fragment in an archaic worldview seems to be crucial, since these ideas reflect the ancient beliefs of the Kalmyks and their ancestors. The investigated materials are multi-genre folklore texts, both published and unpublished ones. The study comes to a number of conclusions. So, the inner form of the lexeme *салъкн* 'wind' mirrors the evident semantics of wind. The important characteristics of the word are humidity, temperature, and intensity, indicating that the archaic worldview contained certain scientific elements. Some myths and folktale texts depict this natural phenomenon as a living being characterized by human deeds (but not emotions). Wind acts as both a positive and destructive figure in folklore narratives, quite a share of oral lore texts retaining this ambivalent structure of the concept. According to the spatial universe model, wind comes not from the Middle world but rather from the Lower one. Gradually, wind started being perceived not only as a powerful tool in the service of positive or negative characters but as an independent force capable of bringing in food and, consequently, sustaining life.

Key words: Kalmyk folklore; wind; concept; mythology; beliefs; interdisciplinary approach; Lower world.

1. Введение

Погода всегда являлась важной составляющей жизни людей, в особенности для человека в прошлом (и даже в настоящее время в некоторых регионах), жизнь которого напрямую зависела от нее. В силу этого метеорология занимает значительное место в культуре и, следовательно, является важным структурным элементом картины мира (понимаемой как «совокупность знаний о действительности, сформировавшаяся в общественном сознании» [Попова, Стернин 2007, 4]), отображая национально-культурную специфику. Представления о природных явлениях отражают различные уровни разных картин мира того или иного народа, в их числе обыденной, наивной, мифологической, религиозной и даже научной.

Для калмыцкой науки весьма актуально рассмотрение национальной

картины мира в фольклорных произведениях, поскольку в таких текстах отражены исторический опыт народа, особенности занимаемой территории, верования, ценности, образ жизни и многое другое. В данной работе нам бы хотелось рассмотреть такое природное явление, как ветер, поскольку он занимает важное место в осмыслении концепта «погода». Поток воздушных масс является причиной, с научной точки зрения, других природных явлений (прежде всего, дождя). Думается, что в культуре монгольязычных народов можно выделить два главнейших природных явления: ветер и дождь. Остальные, на наш взгляд, не столь многогранны в восприятии и не имеют сложной концептуальной структуры, что требует отдельного исследования и пока на данный момент является только гипотезой. Целью данной работы является реконструкция архаических представлений о ветре у калмыков, принадлежащих по своему происхождению к монгольским народам, и выявление структуры этих представлений в архаичной картине мира на материале фольклорных произведений.

2. Материалы

Материалом для данной работы послужили эпические песни «Джангара», сказочные тексты, мифы, легенды, подготовленные для публикации фольклористами Калмыцкого научного центра РАН, причем часть из которых уже издана; см., например: [Калмыцкий героический эпос 2020; Калмыцкие богатырские сказки 2017; Калмыцкие волшебные сказки 2020; Мифы, легенды и предания калмыков 2017], – а также рукописи будущих изданий, например калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные сказки и небылицы и эпические репертуары. Кроме того, в работе использовались и другие издания фольклорных текстов, вышедшие в советское и постсоветское время. Среди эпических песен «Джангар» представлены все известные тексты. Исследователи эпоса «Джангар» насчитывают 28 известных песен, записанных в XIX–XX вв. у джангарчи той или иной исполнительской школы и объединенных в репертуарные циклы: Малодербетовский цикл (3 песни) (см. подробно: [Манджиева 1999]), Багацохуровский цикл (3 песни) (см. подробно: [Убушиева 2009]), репертуар Ээлян Овла (10 песен) (см. подробно: [Кичиков 1969]), Мукебюн Басангов (6 песен) (см. подробно: [Сангаджиева 1971; Убушиева 2011 б]), Дава Шавалиев (5 песен) (см. подробно: [Басангова, Манджиева 2004]), Насанка Балдыров (1 песня) (см. подробно: [Сангаджиева 1967, 31–32]), Бадма Обушинов (1 песня) (см. подробно: [Убушиева 2011 а]).

Нерешенным является вопрос об используемых терминах *цикл*, *версия*, *вариант*, а также об их соотношении. Вопреки традиции, которая сложилась в академических кругах КНР, занимающихся изучением эпоса «Джангар», в отечественной фольклористике принято использовать, наряду с общим определением типа эпоса – циклизированного – и более в узком смысле, когда к циклу относят эпические песни, цельные по своей структуре, исполняющиеся в одной манере и бытующие на одной территории проживания. Чао Геджин, исследователь из КНР, относит

** 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” (No. 075-15-2019-1879).

эпос «Джангар» к циклу, поскольку он состоит из множества песен с закрытыми взаимными связями (причем каждая песня – это независимая история о одном или нескольких героических поступках) [Chao Gejin 2001, 403], которые связаны друг с другом только появлением хана Джангара в каждой из них [Chao Gejin 1997, 326]. Кроме того, ученый считает, что в монгольском эпосе можно выделить различные эпические традиции (калмыцкую, синьцзянскую и т.д.), те или иные эпические центры [Chao Gejin 1997, 326]. А.Ш. Кичиков называл эпос «Джангар» также циклизированным произведением устного народного творчества [Кичиков 1997, 177], но в то же время выделял малодербетовский и багацохуровский циклы или версии [Кичиков 1990, 89; Кичиков 1997, 165]. На наш взгляд, необходимо разграничивать эти понятия. Версия – это цикл эпических песен или отдельные песни, которые имеют национальный характер и, следовательно, исполняются на одной территории и на одном языке. В нашем случае уместно говорить о калмыцкой, синьцзянской, монгольской и других версиях эпоса «Джангар». Неоправданно, по нашему мнению, наделять статусом версий отдельные внутринациональные традиции, как, например, малодербетовская версия, багацохуровская версия. Данные традиции функционируют на одной территории (речь идет о территории проживания народа в целом) и исполняются они на одном языке (в нашем случае – калмыцком), различаясь только в части диалектных особенностей в большей степени на лексическом и в меньшей степени на грамматическом уровнях. Более сложно в определении понятие «варианта», ведь варианты могут сосуществовать как в разных версиях, так и в рамках одной традиции. Следовательно, под вариантом мы понимаем изменение трансформантных элементов фольклорного текста и сохранение константных элементов [Зарипов 1983, 18].

Все песни уникальны, так как записаны в разное время, у различных сказителей, принадлежавших разным школам исполнительского искусства и проживавших на различных территориях Калмыцкой степи. Следует отметить, что это только известная ученым часть эпического наследия калмыцкого народа, неясно, какая часть осталась скрытой от исследователей XIX–XX вв. Калмыцкой степи, которую они не смогли зафиксировать в силу разных причин. Возможно, что они не имели сведений о бытовании эпических песен в других калмыцких хотонах, которые кочевали на протяжении всего года.

Сказочные тексты представлены наиболее репрезентативными вариантами, которые были отобраны для публикации в Своде калмыцкого фольклора (см. подробнее: [Басангова, Манджиева 2007]). Тома составлены в зависимости от жанра, объема текстов: так, например, в первый том сказок вошли богатырские сказки, во второй – волшебные сказки, в третий – сказки о животных, бытовые, кумулятивные сказки и небылицы. Другими словами, в качестве материала исследования выступают все виды сказок.

Кроме того, в материал исследования вошли и калмыцкие мифы, легенды как тексты, содержащие наиболее архаичные элементы мифоло-

гического мировосприятия. Среди них особое место занимают мифы о сотворении мира, природных явлениях и небесных телах. При проведении исследования привлекались разные этнографические издания, в которых содержатся фольклорные тексты (например, [Смирнов 1999; Душан 2016]).

3. Результаты

Предки калмыков, ойраты, долгое время проживали на степных территориях Центральной Азии, именно этот факт обусловил ряд особенностей в структурировании архаических представлений о ветре. Предки же ойратов и – шире – других монгольских народов, по одной из гипотез, относятся к «лесным» народам [Дашибалов, Рассадин 2004]. Напомним, что существуют две гипотезы о происхождении монголов: автохтонная (монголы – исконные обитатели степей) и миграционная (монголы – пришлый в Центральной Азии народ) [Дашибалов, Рассадин 2004, 34]. Ойраты чаще и плотнее контактировали с тюркскими племенами, что отражается в мифологии ойратов и калмыков в большей степени, чем у других монголоязычных народов [Неклюдов 1988]. Думается, что фольклорные произведения сохранили те или иные «элементы древней монгольской культуры, не затронутые масштабными историческими событиями, неоднократно менявшими этническую и политическую карту собственно Монголии» [Дашибалов, Рассадин 2004, 35]. В качестве прародины ученые называют южную часть дальневосточного региона [Дашибалов, Рассадин 2004, 34].

Особое географическое положение территории проживания ойратов и ее природно-климатические условия, образ жизни, степень зависимости благополучия от данного природного явления обусловили отсутствие многообразия номинаций ветра в калмыцком языке: в эпических текстах используется только лексема *салькн* ‘ветер’, которая, как известно, имеет праалтайское происхождение [Этимологический словарь 2003, 194; Starostin, Dybo, Mudrak 2003, 1206–1207]. Лексема *салькн* восходит к *saí(b)í ‘свободный, несвязанный’ [Starostin, Dybo, Mudrak 2003, 1206–1207], что впоследствии получило разные значения и производные, среди которых можно назвать и анализируемую лексему. В тюркских языках данная лексема приобрела значения ‘холодный, прохладный’, а в монгольских языках сформировалось значение ‘прохладный / холодный / сильный / освежающий ветер’ [Этимологический словарь 2003, 195], которое затем было заимствовано в соседние тюркские языки: уйг. диал. – ‘прохладный ветерок’, тув. – ‘легкий ветерок’, тоф. – ‘тихий освежающий ветерок’, як. – ‘ветерок’, чаг. – ‘холодный ветер в жаркий день’, сюг. – ‘холодный ветер’ [Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков 2001, 41].

В отличие от других культур, как, например, древнегреческой мифологии, где Зефир являлся богом западного ветра, а Борей – богом северного ветра, ветер в монгольской мифологии не различается по сторонам света, отсутствуют боги или повелители ветров. Интересно, что в фольклорных текстах содержатся народные наблюдения, что дождь идет после того,

как ветер «нагонит» тучи, что соответствует элементам научной картины мира, когда ветер является причиной других атмосферных явлений:

С обеих сторон сочится,
Хонгор увидел.
«Что же это?» – так подумав,
[На скаку] из-под ног [скакуна]
Пригоршню песка выхватив,
К чтимого *богдо** стране,
К верховным *бурханам*** взывая,
К любимым матери и отцу взывая,
Вверх подбросил её –
Драгоценный благодатный дождь
Тут же пролился,
Ветер, что несёт драгоценный дождь,
Тут же поднялся***.
[НА КалмНЦ РАН. Рукопись тома «Цикл песен джангарчи Давы Шавалиева»]

* Богдо – 1) одно из высших званий в иерархии буддийской церкви; 2) святой, божественный; 3) повелитель, властитель.

** Бурхан – 1) Будда; 2) божества буддийского происхождения; 3) божества добуддийского происхождения.

*** Здесь и далее приводится перевод, осуществленный научным сотрудником КалмНЦ РАН Т.А. Михалевой.

В фольклорных текстах концепт ветра выступает в двух когнитивных признаках: с одной стороны, ветер появляется, когда его вызывают те или иные сверхъестественные персонажи, богатыри; с другой стороны, ветер сам определяет погодные условия.

3.1. Виды ветра

Несмотря на первичное значение лексемы, в фольклорных текстах ветер бывает разный: свежий, прохладный – холодный – знойный, сильный. Если свежий, прохладный и холодный имеют положительную коннотацию, то знойный и сильный – отрицательную, ср.:

В его, гордого орла, стране покой воцарился, Державу свою, как скалу, он укрепил, <i>Бурханов</i> веру, как солнце [свои лучи], распространил. Порывистый холодный ветер	Обжигаяще знойным был ветер, Ни глотка воды не находилось, У Бурал Галзана его На загривке жира не стало, В трубчатых костях костного мозга не стало,
--	--

В вечные четыре времени [года] прохладу нести заставил,
Ароматы мускуса и благовоний
В вечные четыре времени [года]
По всему *Замбатию** распространяя.
[НА КалмНЦ РАН. Рукопись тома «Багацохуровский цикл»]

* *Замбатию* – Тибет.

Четыре ноги раскорячив,
В землю уткнулся он.
Зной нестерпимым был,
Не находилось травы, чтобы пожевать,
Не находилось воды, чтобы губы намочить.
Солнце его обжигало,
Встречным ветром его обдавало,
Золотистое боевое жёлто-пёстрое
копьё
Поперёк держа,
Тихим галопом,
Теряя сознание, подъехал.
[НА КалмНЦ РАН. Рукопись тома «Цикл песен джангарчи Ээлян Овла»]

Из приведенных отрывков видно, как в эпических песнях «Джангар» отражено отношение человека к анализируемому природному явлению: с одной стороны, это прохлада, которая крайне важна для кочевника Центральной Азии, а с другой – знойный ветер может быть опасным для жизни человека. Легкий ветерок приносит облегчение и путникам-богатырям, и верным их коням, подобных примеров можно найти множество по фольклорным текстам. Однако следует отметить, что чаще всего, на наш взгляд, описывается прохладный ветер, который является поистине спасением в знойных степях как в Центральной Азии, так и в Нижнем Поволжье. Так, например, в эпосе «Джангар» в описание идеальной погоды включается и ветер, приносящий свежесть:

Страна, где смерти не зная, вечно жили,
Где все двадцатипятилетними всегда были,
Где не было зим, где всегда весна была,
Где не было лета, где осень всегда была,
Где не было стужи,
Где не было зноя,
Где свежий ветер дул,
Где дождь моросил –
Такой Бумба страна была.
[НА КалмНЦ РАН. Рукопись тома «Эпический цикл джангарчи Ээлян Овлы»]

На основе анализа фольклорных материалов важными при характеристике ветра выступают такие характеристики, как влажность, температура, интенсивность, не имеют значения его направление, сезонность, про-

должительность и т.д. При этом характеристики влажности и температуры выражены имплицитно, то есть названы не прямо, а через другие номинации, где одной из сем является указание на них. Именно эти признаки являются доминирующими для носителей данной культуры.

3.2. Антропоморфизация ветра

Калмыки, как и другие народы мира, наделяли природные силы, небесные тела антропоморфными свойствами (физическими и/или эмоциональными). Нами был обнаружен только один калмыцкий миф, в котором ветер предстает как живое существо:

[Говорят, что] ветер живёт в огромной красной яме, заткнутой войлоком. За этой ямой следит какая-то старуха. Верх ямы старуха всё время накрывает войлоком от дымохода.

Иногда ветер, сильно задув, сбрасывает войлок и устремляется на волю. В таком случае говорят, что настало время дуть ветру. Тогда старуха берёт из дома войлок и затыкает эту яму. Так она заставляет ветер утихнуть. Некоторые люди так говорят. [Мифы, легенды и предания калмыков 2017, 53–55]

Здесь в тексте ветер предстает как живое существо, на которое переносятся действия человека – жить, сбрасывать, устремляться на волю. Если быть точнее, то как существо, лишённое свободы. Этот момент очень знаменательный в архаичных представлениях, содержащихся в фольклорных текстах. Здесь прямая связь с первичным значением корневой лексемы в праалтайском языке, напомним: *sal(b)i ‘свободный, несвязанный’ [Starostin, Dybo, Mudrak 2003, 1206–1207]. Однако в мифе не описывается внешний облик ветра, что, скорее всего, связано с его невидимостью. В тексте представлена частичная изначальная антропоморфизация на уровне мироустройства [Альшеевская 2019, 22]: у ветра есть «дом» – яма, которая имеет ограниченное пространство и которая накрыта войлоком. Здесь представлен весьма интересный этнографический момент: племена, которые населяли юг Дальнего Востока, на основе археологических данных, проживали в жилищах полуподземного типа [Деревянко 1981, 75–110]. Вероятно, что в мифе отражен архаичный элемент материальной культуры предков калмыцкого народа. Е.И. Деревянко в своей монографии сопоставляет жилища калмыков и мохэ, приводя цитату из работы В.П. Дарбаковой: «...полуврытое в землю жилище строилось следующим образом: рыли углубление в 1,5 м, затем воздвигались стены (из деревянных брусков или досок), высота которых достигала 0,5–1 м выше уровня земли. Основание стен присыпали землей. Изнутри стены обмазывали глиной, пол также был глиняным. Крышу делали обычно двускатную, земляную» (цит. из работы В.П. Дарбаковой [Дарбакова 1968, 40] по: [Деревянко 1981, 100–101]).

В этом отрывке антропоморфность ветра предстает как данность, так как она не приобретена в ходе каких-либо действий, ветер очеловечивается на уровне плана выражения, то есть на уровне действий, он не наделяется

свойственными для людей чувствами и мыслями, и, следовательно, персонаж не проявляет себя в плане содержания. Человек «делает ближе то, что было для человека чуждым, внешним, “овнешненным”» [Титова 2013, 3], так происходит и с этим природным явлением, когда человек пытался объяснить этиологию ветра, приближая его тем самым к себе и познавая как явление одного и того же толка, что и сам человек. Антропоморфизацию можно рассматривать как прием познания человеком мира, являющимся неотъемлемой частью природы. И ветер, и человек принадлежат природе, хотя нет еще четкого и определенного противопоставления (вербально выраженного), когда человек осознает, что он особенный в этом мире.

Существует и другая интерпретация ямы, в которой живет ветер, согласно мифу. Остановимся подробнее на ней.

Ветер в этом мифе предстает как антропоморфная стихия иного мира. Для тюрко-монгольской мифологии характерно представление о мире, который делится как по вертикали, так и по горизонтали. В вертикальном членении мир состоит из верхнего, срединного и нижнего миров. На первый взгляд, кажется, что ветер – это создание верхнего мира, хотя не совсем ясно, почему он тогда живет в красной яме, традиционно считающейся входом в Нижний мир, через который в него могли попадать сказочные персонажи [Содномпилова 2009, 37]. Красный цвет ямы – это вход в огненный Нижний мир. Яма во многом напоминает могилу: нет входа, нет дымохода, яма накрыта войлоком (аналогичный мотив можно встретить и в эпосе «Джангар» [Кичиков 1994, 229–230]). У племени мохэ, которое проживало на территории юга Дальнего Востока, было распространено несколько обычаев хоронить своих сородичей: 1) погребение в земле сразу после смерти; 2) погребение в помостах, укрепленных в лесу, а затем перезахоронение в земле; 3) кремация [Деревянко 1981, 216–217]. Причем в результате археологических изысканий ученые сталкивались со случаями, когда перед погребением могилы были обожжены, стенки их прокалены докрасна. Такие могилы датируются тюркским временем в Сибири [Деревянко 1981, 220]. Тип захоронения, скорее всего, зависел от социального положения, которое умерший занимал при жизни, а также от половозрастных различий [Деревянко 1981, 219]. Е.И. Деревянко сравнивает это с обычаями, которые практиковались у калмыцкого народа, и приводит цитату из «Сборника обычного права сибирских инородцев»: «В случае кому смерти, делают разные похороны, разбирают людей правых от несправедливых, а также богатых от бедных; первых, как недостойного или бедного человека, в том же самом платье, в коем смерть случится, закапывают в неглубокие ямы, в землю, и кладут вверх лицом на полдень; покрывают войлоками, но землю не засыпают, а покрывают досками и потом уже насыпают землю; богатых же или весьма почетных или достойных поведением сжигают на огне или вешают на лесину обще с оставшеюся его лошадью, на которой он более любил ездить» [Сборник обычного права... 1876, 2].

Поэтому мы склоняемся ко второй интерпретации, что яма – это моги-

ла, которая может выступать входом в Нижний мир. И неслучайно старуха прикрывает войлоком эту яму, где живет ветер, чтобы вход в иной мир оставался закрытым и чтобы ветер не покидал эту яму на долгое время. Получается, что ветер происходит из Нижнего мира и является, согласно некоторым представлениям, причиной атмосферных явлений, например, дождя, как и у древних тюрков [Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков 2006, 366]. Так, в одном из мифов говорится, что изначально была пустота, неведомую силою со всех сторон подул ветер, в результате чего образовалась туча и пошел дождь.

До сотворения нашей планеты превыше воздушной сферы существовало неизмеримое пространство, пустота (хоосун). В этом неизмеримом пространстве творческой силою с десяти сторон (то есть с востока, запада, севера, юга, северо-востока, северо-запада, юго-востока, юго-запада, сверху и снизу) **подул сильный ветер** (выделение автора статьи. – В.К.), который нагнал множество облаков, сплотившихся в громаднейшую тучу. Туча испустила сильнейший дождь, от которого образовалось величайшее бездонное море, носившееся в воздухе и только им поддерживаемое. Море имело форму сердца, почему и вода в нем называлась златосердечною (алтын дзюркэ туусун) [Смирнов 1999, 57].

В калмыцкой богатырской сказке «Нальхан Цаган Эджи Богатырь Найхал» к богатырю приходит мус (многоголовое чудовище, оборотень), при этом его приход сопровождается атмосферными явлениями – ветром, который, в свою очередь, вызывает дождь:

Пришли [они] домой. [Оказалось] большая чёрная кибитка с четырёх сторон с подпорками. Семь человек ведя за собой, вошёл он.

– Это и есть Нальхан Цаган эджи трёхлетний Найхал! – так говоря, головами с растрепанными чёрными волосами миллион и восемь поклонов отвесили, набожными чёрными головами сто тысяч и восемь поклонов отвесили они.

Наступило утро следующего дня.

– Если Нальхан Цаган эджи трёхлетний Найхал явился, не выходите, если не явился, в рот ко мне по одному заходите! – так говоря, сильный ветер поднимая, проливной дождь вызывая, приближался [мус]. [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 269].

Мус из Нижнего мира обладает магией управлять атмосферными явлениями, как, например, богатырь эпоса «Джангар» – Хонгор, который связан своим происхождением, по одной из песен, через мать *Шилтэ Моха хатн* («ханша Шилтэ Змея») также с Нижним миром, обитателями которого являются змеи [Бакаева 2003, 83].

В интерпретации мифа о ветре возможны две гипотезы: с одной стороны, ветер происходит из Нижнего мира, то есть из «земли как прародительницы всего, что имеется в солнечном мире» [Бакаева 2003, 136]; с другой стороны, в Нижнем мире находится источник создания ветра или управления им. Пока однозначный ответ этому дать невозможно в силу

ограниченности фольклорного материала, который был доступен автору данной работы. В пользу первой гипотезы говорит предостережение, которое нам часто приходилось слышать в детстве: *ху сальк шулм көөжээнэ* «шулма вихрь нагоняет».

Здесь можно привести в доказательство еще один калмыцкий миф:

В тихие ясные дни в самый зной вдруг поднимается вихрь. Пыль окутывает землю, словно дым, столбом поднимается. Люди пугаются, считая, что в этот момент пробегает шулма, плюют и молятся. [Мифы, легенды и предания калмыков 2017, 55].

Ветер в этом мифе предстает в образе антропоморфного существа, которое нужно контролировать, ограничивать его действие, что делает старуха, которая предстает здесь как сила, которая упорядочивает пространство, позволяя время от времени вырываться этой стихии в срединный мир, что еще раз подчеркивает, что человек осознает свою особость во вселенной.

В некоторых сказках проявляется уже не примитивная модель мышления, а более сложный процесс понимания особого места человека в природе, когда он видит себя более сложным созданием, качественно отличным от других субъектов природы. Так, например, в калмыцкой бытовой «Сказке о селезенке» ветер также антропоморфен (опять на уровне плана выражения, без описания внешнего вида, но в отличие от первого мифа, который приведен выше, ветер здесь отвечает на вопросы персонажа). Человек в этой сказке превосходит других персонажей, что уже говорит о том, что в сказке описано его особое положение и место в природе:

Селезенка, переваливаясь, до тучи добралась.

– Туча, ты сильнее или я сильнее? – спросила. Туча:

– Я сильнее, – ответила.

– Почему ветер, задув, угоняет вас?

– Ветер сильнее, – ответила.

Селезенка, переваливаясь, добралась до ветра.

– Ветер, ты сильнее или я сильнее? – спросила.

Ветер:

– Я сильнее, – ответил.

– Если ты такой сильный, почему не выветришь воду, которая помалу собирается в ложбине?

– Значит, вода, помалу собирающаяся в ложбине, сильнее, – ответил [Бардаев, Кирюхаев 1993, 148].

Существует еще один калмыцкий миф, в котором дается описание причины появления ветра:

В степи живёт одна хромоногая старуха с дочерью, оказывается. Когда стару-

ха выходит [из дома] – ветер поднимается.

А стихает ветер только тогда, когда старуха устанет [Мифы, легенды и предания калмыков 2017, 55].

В этом тексте появление ветра связано с выходом старухи из дома, то есть из освоенного ею пространства, скорее всего, из Нижнего мира. Телесная инаковость обычно рассматривается в фольклорных текстах как визуальный маркер принадлежности персонажа Нижнему миру или избранничества, но при этом дефекты опорно-двигательной системы могут являться признаком «сверхъестественных существ, которые живут в ином пространстве-времени» [Сподина 2016, 129]. Из мифа неясно, сама ли старуха является ветром или она вызывает ветер, когда покидает Нижний мир и появляется в Среднем мире. Однако, скорее всего, старуха живет в Нижнем мире, что еще раз подтверждает точку зрения о том, что ветер – явление Нижнего мира.

3.3. Ветер-помощник

Ветер выступает как помощник и у сил зла, и у сил добра. Нет четкого противопоставления в вопросе, кто может управлять ветром. Выше приведен пример, когда ветер вызывался мусом. Также ветер может выступать в качестве помощника и у добрых сил – богатырей, обладающих большой физической силой. Так, например, богатырь Хонгор вызывает дождь не только в момент непосредственной угрозы его жизни, например, сжигания на костре, но и для облегчения преодоления пути:

[Опять] поднимали они его
И, когда, костёр огромный разведя,
Крепко-накрепко связанным
Бросали его туда,
Над ним с войлочное покрывало юрты,
Как лепестки, сложившись, синяя туча появлялась,
[Из неё] дождь, град и ветер
Разом налетали и гасили пламя.
[НА КалмНЦ РАН. Рукопись тома «Багацохуровский цикл»]

Кроме того, ветер может быть помощником и у животных. Так, например, в богатырской сказке верный конь будит своего хозяина легким ветерком и небольшим дождем: «Услышав это, его косматый буланый скакун подумал: “Как же мне его разбудить? Если ляганием будить, можно убить, если ржанием будить, можно испугать”, – и, напустив лёгкий ветерок, вызвав мелкий дождик, разбудил его» [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 279].

Образ ветра в мифах и сказках, которые возникли на территории Центральной Азии, отличается от его образа в легендах, которые появились уже на территории Нижнего Поволжья. Здесь ветер уже понимается как

помощник, дающий пропитание. Это уже ветер морской по происхождению, а именно – дующий с Каспийского моря.

В конце 1920-х годов из нашего села Бексюды вышли в море двое рыбаков – пожилой и средних лет. Стояла середина осени. Считается, что ветер с моря приносит рыбу. Поэтому у двоих [этих] мужчин было радостно на душе.

С Каспийского моря дул свежий ветер, покачивая их маленькую лодку с парусом. Рыбаки, придя на берег моря, окинули взором водное пространство, всматриваясь в него, пытались понять, какая будет погода, и, наметив направление движения, поплыли. [Мифы, легенды и предания калмыков 2017, 129].

Здесь уже в этой легенде отражена конкретизация пространственных представлений о ветре, это не просто ветер, а морской. Возможно, что в Центральной Азии, территории проживания ойратов, пространственная конкретизация не имела большого значения в силу удаленности от водных источников, ландшафтного разнообразия, создающих области низкого давления, являющихся причиной появления мира.

3.4. Ветер-опасность

Ветер может представляться в фольклорных произведениях (вне зависимости от жанра: в мифах, волшебных, богатырских, бытовых сказках, сказках о животных) как опасность, смертельная угроза. Так, например, в «Сказке о семнадцатилетнем, [сыне] богатого человека» хан Лусов грозит, что на сына богача он найдет сильный ветер:

Тот посыльный эрлик доехал и вернулся с ханом Лусов. Когда хан Лусов прибыл, Эрлик Номин-хан: «Семнадцатилетнего, сына богача, непременно должны были доставить в этот мир. Четыре посланца не смогли это сделать. Похоже, не под силу это эрлика. Может, у тебя получится?» – сказал. Хан Лусов ответил: «Что сложного в этом? Я приведу его». Эрлик-хан: «Как ты его достанешь?» – спросил. Хан Лусов ответил: «Я устрою ему большие трудности, нагоню сильный ветер, ударю громом и приведу». «Ну, хорошо, непременно приведи [его]», – сказал и отправил. [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 363].

Или ветер может быть такой силы, что может выступать как реальная угроза жизни человека: «Как раз в этот момент, кружась, как веретено, налетел на *хотоны* [калмыков] ураганной силы ветер и опрокинул войлочную кибитку того человека» [Мифы, легенды и предания калмыков 2017, 105].

Интересно, что двойственность природы ветра осознавалась калмыцким народом: так, в одном тексте он мог выступать и как помощник, приносящий пользу, и как сила, способная разрушить, лишит жизни. В легенде, которая появилась на территории Нижнего Поволжья и которая приведена выше, говорится о том, что ветер, «сменив направление, стал холоднее <...> их уносит все дальше и дальше в Каспийское море» [Мифы,

легенды и предания калмыков 2017, 131].

3.5. Ветер как метафора

В ходе анализа фольклорных произведений нам встретились две метафоры с ветром, которые очень интересны сами по себе. Так, например, в сказке «Бёргин Бёкин Цаган» Харада Мерген, Шарада Мерген, Улада Мерген при виде их убитых птиц и собак вызывают морозящий дождь и сильный ветер, два стихийных явления, которые выражают степень гнева и горя героев [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 272–285]. Существует и другая точка зрения, что дождь и ветер являются животворящими, возвращающими из мира мертвых [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 524]. Однако анализируя этот фрагмент, мы больше склоняемся к интерпретации дождя и ветра как метафорического изображения горя и гнева. При этом эмоциональное состояние героев (в этой сказке – антагонистов главного героя) не описывается прямыми номинациями, что в принципе не характерно для восточной культуры, которая в эмоциональном плане всегда сдержана в плане проявления тех или иных чувств. Однако через образы природных явлений показываются чувства горя и гнева: через капли дождя создается образ плача по умершим животным-друзьям, а через образ ветра выражается чувство гнева как реакции на неправильный (несправедливый), согласно их мнению, поступок. Психическое равновесие героев можно восстановить через наказание и совершение акта возмездия, как это и происходит в сказке. Неслучайно сразу же после вызывания дождя и ветра три брата требуют, чтобы виновник гибели животных появился перед ними.

Ветер выступает также метафорой скорости в фольклорных текстах («Словно ветер, я буду быстрым, последовав за мной, во-первых, не поспеете...» [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 40]; «Поклявшись так, словно пуля, выпущенная из ружья, словно горячий весенний ветер [помчался], там, где ступал [конь], словно старые колодцы, [ямы] оставались, комья земли из-под копыт позади, словно горы, оставались, пар из носа и рта черным шлейфом тянулся за ним, словно тушканчик, бегущий по дороге, помчался он» [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 461] и т.д.). Однако в сказках показывается преимущество человека над ветром, быстрее ветра только мысль человека, поскольку ветер дует в одном направлении, в мысль может двигаться в четырех направлениях [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 218–221]. Интересно, что между ветром и мыслью человека обнаруживается сходство не только в скорости, но и в отсутствии как таковой материальной формы, однако они все же воспринимаются разными органами чувств, позволяющими человеку «сопоставлять несопоставимое и соизмерять несоизмеримое» [Арутюнова 1990, 19].

Интересно, что эпосе имеется два варианта этой гиперболизированной метафоры, один из которых схож со сказочным вариантом. В более ранних записях, которые традиционно считаются содержащими наиболее архаичные мотивы и сюжеты, кобылица богатыря Тяжелорукого Савара

опережает мысль на полсажени, а ветер на сажень, значит, ветер быстрее, чем мысль:

Алтан Чеджи, ясно всё это видя,
Так сообщал ему, говорят:
– Кюрюнг, что ведёт он в поводу,
Мысль на полсажени опережает, говорят,
Ветер на сажень опережает, говорят.
Когда Кюрюнг оседлав,
Тяжёлую жёлтую секиру возьмёт он на плечи,
На всей тверди земной
Каким бы сильным ни был человек,
Валит ударом он его.
[НА КалмНЦ РАН. Рукопись тома «Багацохуровский цикл»]

А в более поздних записях, наоборот, кобылица Кюрюнг Галзан быстрее мысли на сажень, а ветра на полсажени, что значит – мысль быстрее, чем ветер:

Кобылица Кюрюнг Галзан – скакунья его,
Мысль на сажень опережает,
Ветер на полсажени опережает.
[НА КалмНЦ РАН. Рукопись тома «Цикл песен джангарчи Мукебюна Басангова»]

В разновременных эпических песнях «Джангар» отражаются две противоположные картины мира: в первом отрывке показано, что доминирует природа, а во втором – человек, причем последний осознает уже свою особость, которая проявляется в таких мотивах.

4. Выводы

Внутренняя форма слова *салькн* ‘ветер’ отражает семантику свободы, что присуще природе ветра. Важными характеристиками слова являются влажность, температура, интенсивность, в архаичной картине мира наличествуют компоненты научной картины мира. Данное природное явление в некоторых мифах и сказочных текстах предстает как живое существо, наделяется действиями человека, но не эмоциями. Ветер в фольклорных произведениях выступает как положительная, так и разрушительная сила, причем во многих текстах устного народного творчества сохранилась эта амбивалентная структура концепта. В пространственной модели устройства мира ветер занимает не срединное положение, а происходит из Нижнего мира. С течением времени ветер стал восприниматься не только как сила, стоящая на службе положительных и отрицательных героев, но и как самостоятельная стихия, способная дарить пропитание и, следовательно, жизнь.

ИСТОЧНИКИ

1. НА КалмНЦ РАН — Научный архив Калмыцкого научного центра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшевская А.С. Типы и степени проявления антропоморфности персонажей // Журнал Белорусского государственного университета. Серия: Филология. 2019. № 2. С. 20–28.
2. Арутюнова Н.Д. Метафора // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 19.
3. Бакаева Э.П. Добуддийские верования калмыков. Элиста: АПП «Джангар», 2003.
4. Бардаев Э.Ч., Кирюхаев В.Л. Русско-калмыцкий разговорник. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1993.
5. Басангова Т.Г., Манджиева Б.Б. Свод калмыцкого фольклора – памятник духовного наследия калмыков // Эпическое наследие народов мира: традиции и этническая специфика. Мат-лы Междунар. науч. конф. (г. Якутск, 06–08 июля 2017 г.). Якутск: Алаас, 2017. С. 6–7.
6. Басангова Т.Г., Манджиева Б.Б. Эпический репертуар калмыцкого сказителя Давы Шавалиева // Этнопоэтика и традиция. М.: Наука, 2004. С. 83–93.
7. Дарбакова В.П. Традиционное западномонгольское жилище и его эволюция в условиях социалистического быта // Проблемы этнографии и этнической истории народов Азии. М.: Наука, 1968. С. 36–48.
8. Дашибалов Б.Б., Рассадин В.И. Откуда вышли предки монголов // Восточная коллекция. 2004. № 4. С. 34–41.
9. Деревянко Е.И. Племена Приамурья. I тысячелетие нашей эры. (Очерки этнической истории и культуры). Новосибирск: Наука, 1981.
10. Душан У.Д. Избранные труды / сост. Батыров В.В., Шараева Т.И. Элиста: КИГИ РАН, 2016.
11. Зарипов Р.Х. Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. М.: Наука, 1983.
12. Калмыцкие богатырские сказки / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; подготовка текстов, переложение калмыцких текстов, пер. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой, Ц.Б. Селеевой; примеч., комментарии, указатели, словарь Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2017.
13. Калмыцкие волшебные сказки / вступит. ст. Б.Б. Горяевой; сост., указатели Б.Б. Горяевой, Д.В. Убушиевой; перевод, примеч., коммент., словарь Б.Б. Горяевой, Т.А. Михалевой, Д.В. Убушиевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. Элиста: КалмНЦ РАН, 2020.
14. 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; при-

меч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020.

15. Кичиков А.Ш. Великий певец «Джангара» (к 100-летию джангарчи Ээлян Овла) // Великий певец «Джангара» Ээлян Овла и джангароведение: мат-лы науч. конф., посвящ. 110-летию со дня рождения Ээлян Овла. Элиста: Республиканская типография управления по печати при Совете Министров Калмыцкой АССР, 1969. С. 8–28.

16. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. Изд. 2-е. М.: Наука, Восточная литература, 1994.

17. Манджиева Б.Б. Старокалмыцкая рукопись «Джангара»: малодербетовский список // Актуальные проблемы алтаистики и монголоведения (язык и литература): Международный симпозиум, посвященный 400-летию со дня рождения основателя ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») Зая-пандиты и 390-летию добровольного вхождения калмыцкого народа в состав России (Элиста, 14–18 сентября 1999 г.). Элиста: КИГИ РАН, 1999. С. 106–107.

18. Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурькин, Е.Н. Кузьмина, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: Наука, Восточная литература, 2017.

19. Неклюдов С.Ю. Ойрат-калмыцкая мифология // Мифы народов мира: в 2 т. / глав. ред. С.А. Токарев. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 247–248.

20. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. Изд. 3-е, испр. и доп. Воронеж: Истоки, 2007.

21. Сангаджиева Н.Б. Джангарчи. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1967.

22. Сангаджиева Н.Б. Сказитель Мукебюн Басангов и его «Джангар»: автореф. дис. ... к. филол. н. М., 1971.

23. Сборник обычного права сибирских инородцев / изд. Д.Я. Самоквасова. Варшава: Тип. Ивана Носковского, 1876.

24. Смирнов П. Путевые записки по Калмыцким степям Астраханской губернии. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1999.

25. Содномпилова М.М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: Издательство БНЦ СО РАН, 2009.

26. Сподина В.И. Символическая роль телесной «инаковости» в угорско-самодийской картине мира // Вестник угроведения. 2016. № 4(27). С. 126–134.

27. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика. 2-е изд., доп. / отв. ред. Э.Р. Тенишев. М.: Наука, 2001.

28. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Пратюркский язык-основа. Картина мира пратюркского этноса по данным языка / отв. ред. Э.Р. Тенишев, А.В. Дыбо. М.: Наука, 2006.

29. Титова Т.А. Антропоморфизм как способ освоения действительности (социально-философский анализ): автореф. дис. ... к. филос. н. Казань, 2013.

30. Убушиева Д.В. Багацохуровский цикл «Джангара» в записях XIX века (сюжетика и сохранность эпического текста): дис. ... к. филол. н. Элиста, 2009.

31. (b) Убушиева Д.В. Текстологический анализ песен из репертуара сказителя Мукебюна Басангова // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2011. № 2. С. 150–153.

32. (a) Убушиева Д.В. Песня «О битве богатыря Алого Хонгора с Авланги ханом» в записи от Бадмы Обушинова (к вопросам текстологии) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2011. № 1. С. 168–173.

33. Этимологический словарь тюркских языков (Общетюркские и межтюркские основы на буквы «Л», «М», «Н», «П», «С»). М.: Наука, 2003.

34. Chao Gejin. Mongolian Oral Epic Poetry: An Overview // Oral Tradition. 1997. № 12/2. P. 322–336.

35. Chao Gejin. The Oirat Epic Cycle of Jangar // Oral Tradition. 2001. № 16/2. P. 402–435.

36. Starostin S.A., Dybo A.V., Mudrak O.A. An Etymological Dictionary of Altaic Languages. Leiden; Boston: Brill, 2003.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Alshevskaya A.S. Tipy i stepeni proyavleniya antropomorfnosti personazhey [The Types and Degrees of Manifesting the Characters' Anthropomorphicity]. *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya*, 2019, no. 2, pp. 20–28. (In Russian).

2. Chao Gejin. Mongolian Oral Epic Poetry: An Overview. *Oral Tradition*, 1997, no. 12/2, pp. 322–336. (In English).

3. Chao Gejin. The Oirat Epic Cycle of Jangar. *Oral Tradition*, 2001, no. 16/2, pp. 402–435. (In English).

4. Dashibalov B.B., Rassadin V.I. Otkuda vyshli predki mongolov [Where the Ancestors of the Mongols Came From]. *Oriental Collection*, 2004, no. 4, pp. 34–41. (In Russian).

5. Spodina V.I. Simvolicheskaya rol' telesnoy "inakovosti" v ugarsko-samodiyskoy kartine mira [The Symbolic Role of the Bodily 'Otherness' in the Ugric-Samoyedic Worldview]. *Vestnik ugrovedeniya*, 2016, no. 4(27), pp. 126–134. (In Russian).

6. (a) Ubushieva D.V. Tekstologicheskiy analiz pesen iz repertuara skazitelya Mukebyuna Basangova [The Textual Analysis of the Epic Songs Recorded from the Storyteller Mukebyun Basangov:]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2011, no. 2, pp. 150–153. (In Russian).

7. (b) Ubushieva D.V. Pesnya "O bitve bogatyrya Alogo Khongora s Avlangi kha-nom" v zapisi ot Badmy Obushinova (k voprosam tekstologii) ["The Song of How Khongor-the-Scarlet Defeated Avlangi Khan" Recording by Badma Obushinov: The Issues of Textology Revisited]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN* 2011, no. 1, pp. 168–173. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Arutyunova N.D. Metafora [Metaphor]. *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy sl-*

ovar' [An Encyclopaedic Dictionary of Linguistics]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990, p. 19. (In Russian).

9. Basangova T.G., Mandzhieva B.B. Epicheskiy repertuar kalmytskogo skazitelya Davy Shavalieva [The Kalmyk Storyteller Dava Shavaliyev and His Epic Repertoire]. *Etnopoetika i traditsiya* [Ethnopoetics and Tradition]. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 83–93. (In Russian).

10. Basangova T.G., Mandzhieva B.B. Svod kalmytskogo fol'klora – pamyatnik dukhovnogo naslediya kalmykov [The Kalmyk Folklore Corpus as a Monument of the Kalmyk Spiritual Heritage]. *Epicheskoye naslediyе narodov mira: traditsii i etnicheskaya spetsifika* [The Epic Heritage of the Peoples of the World: Traditions and Ethnic Specificity]. Conference Proceedings (Yakutsk; July 06–08, 2017). Yakutsk, Alaas Publ., 2017, pp. 6–7. (In Russian).

11. Darbakova V.P. Traditsionnoye zapadnomongol'skoye zhilishche i ego evolyutsiya v usloviyakh sotsialisticheskogo byta [The Traditional Dwelling of the Western Mongols and Its Evolution in the Socialist Era]. *Problemy etnografii i etnicheskoy istorii narodov Azii* [The Issues of Ethnography and Ethnic History of the Asian Peoples:]. Moscow, Nauka Publ., 1968, pp. 36–48. (In Russian).

12. Kichikov A.Sh. Velikiy pevets "Dzhangara" (k 100-letiyu dzhangarchi Eelyan Ovla) [The Renowned Singer of the "Jangar Epic": Celebrating the 100th Anniversary of Ovla Elyaev]. *Velikiy pevets "Dzhangara" Eelyan Ovla i dzhangarovedeniye* [The Renowned Singer of the Jangar Epic Ovla Elyaev and the Jangar Studies]. Conference Proceedings. Elista, Respublikanskaya tipografiya upravleniya po pechati pri Sovete Ministrov Kalmytskoy ASSR Publ., 1969, pp. 8–28. (In Russian).

13. Mandzhieva B.B. Starokalmytskaya rukopis' "Dzhangara": maloderbetovskiy spisok [The Old Kalmyk Manuscript of the Jangar: A Baga Dorbet Copy]. *Aktual'nye problemy altaistiki i mongolovedeniya (yazyk i literatura)* [The Topical Issues of the Altaic and Mongolian Studies: Language and Literature]. Symposium Proceedings (Elista; September 14–18, 1999). Elista, Kalmyk Humanities Research Institute (RAS) Publ., 1999, pp. 106–107. (In Russian).

14. Neklyudov S.Yu. Oyrat-kalmytskaya mifologiya [The Oirat-Kalmyk Mythologies]. Tokarev S.A. (ed.) *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples of the World]. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1988, pp. 247–248. (In Russian).

(Monographs)

15. Bakaeva E.P. *Dobuddiyskiye verovaniya kalmykov* [The Pre-Buddhist Beliefs of the Kalmyks]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. (In Russian).

16. Bardaev E.Ch., Kiryukhaev V.L. *Russko-kalmytskiy razgovornik* [The Russian-Kalmyk Phrase Book]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 1993. (In Russian and Kalmyk).

17. Derevyanko E.I. *Plemena Priamur'ya. I tysyacheletie nashey ery. (Ocherk i etnicheskoy istorii i kul'tury)* [The Tribes of Priamurye, 1st Millennium AD: Essays of Ethnic History and Culture]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1981. (In Russian).

18. Dushan U.D. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Elista, Kalmyk Humanities Research Institute (RAS), 2016. (In Russian).

19. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epic of Jangar: A Comparative Typological Study]. Moscow, Nauka, Vostochnaya literatura Publ., 1994. (In Russian).
20. Popova Z.D., Sternin I.A. *Yazyk i natsional'naya kartina mira* [Language and Ethnic Worldview]. Voronezh, Istoki Publ., 2007. (In Russian).
21. Samokvasov D.Ya. (ed.) *Sbornik obychnogo prava sibirskikh inorodtsev* [Non-Russian Populations of Siberia and Their Common Law: Collected Materials]. Warsaw, Ivan Noskovsky Publ., 1876. (In Russian).
22. Sangadzhieva N.B. *Dzhangarchi* [The Jangarchi]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 1967. (In Russian).
23. Sevortyan E.V. (ed.) *Etimologicheskii slovar' tyurkskikh yazykov (Obshchetyurkskiye imezh tyurkskiye osnovy na bukvy "L", "M", "N", "P", "S")* [The Etymological Dictionary of Turkic Languages: Common and Intra-Turkic Word Stems Beginning with the letters L, M, N, P, S]. Moscow, Nauka Publ., 2003. (In Russian).
24. Smirnov P. *Putevye zapiski po Kalmytskim stepyam Astrakhanskoj gubernii* [Across the Kalmyk Steppe of the Astrakhan Governorate: Travel Notes]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 1999. (In Russian).
25. Sodnompilova M.M. *Mir v traditsionnom mirovozzrenii prakticheskoy deyatel'nosti mongol'skikh narodov* [The World Through Traditional Worldviews and Household Activities of the Mongols]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center (Siberian Branch of RAS) Publ., 2009. (In Russian).
26. Starostin S.A., Dybo A.V., Mudrak O.A. *An Etymological Dictionary of Altaic Languages*. Leiden; Boston: Brill, 2003. (In English).
27. Tenishev E.R. (ed.) *Sravnitel'no-istoricheskaya grammatika tyurkskikh yazykov. Leksika* [A Comparative and Historical Grammar of Turkic Languages: Vocabulary]. Moscow, Nauka Publ., 2001. (In Russian).
28. Tenishev E.R., Dybo A.V. (eds.) *Sravnitel'no-istoricheskaya grammatika tyurkskikh yazykov. Pratyurkskiy yazyk-osnova. Kartina mira pratyurkskogo etnosa po danym yazyka* [A Comparative Historical Grammar of Turkic Languages: Proto-Turkic and Linguistic Worldview of the Ancient Turks]. Moscow, Nauka Publ., 2006. (In Russian).
29. Zariipov R.Kh. *Mashinnyy poisk variantov pri modelirovanii tvorcheskogo protsessa* [A Machine Search of Variants in the Patterning of Creative Process]. Moscow, Nauka Publ., 1983. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

30. Sangadzhieva N.B. *Skazitel' Mukebyun Basangov i ego "Dzhangar"* [Mukebyun Basangov: The Storyteller and His Jangar]. PhD Thesis. Moscow, 1971. (In Russian).
31. Titova T.A. *Antropomorfizm kak sposob osvoeniya deystvitel'nosti (sotsial'no-filosofskiy analiz)* [Anthropomorphism as a Means to Reclaim the World Around: Sociophilosophical Analysis]. PhD Thesis Abstract. Kazan, 2013. (In Russian).
32. Ubushieva D.V. *Bagatsokhurovskiy tsikl "Dzhangara" v zapisyakh XIX veka (syuzhetika i sokhrannost' epicheskogo teksta)* [The Baga Tsokhor Cycle of the Jangar

in 19th-Century Records: The Plot and Integrity of the Epic Text]. PhD Thesis. Elista, 2009. (In Russian).

Куканова Виктория Васильевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания. Научные интересы: поэтика, калмыцкий фольклор, картина мира.

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

Viktoria V. Kukanova, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Leading Research Associate, Department of Written Monuments and Linguistics. Research interests: poetics, Kalmyk folklore, Kalmyk poetry, worldview.

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

Д.В. Убушиева (Элиста)

МИФОЛОГИЯ ЕЖА В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ*

Аннотация. В статье рассматривается мифология ежа в калмыцком фольклоре. Известно, что Ёж мудрый в фольклорной традиции выступает создателем брачных обычаев. При рассмотрении «указа» ежа *eḡen cōxurān büseleqtün* – «пестрым, рябым опоясывайте [юрту]» – и анализе семантических признаков этих элементов (рябое – крученая волосая веревка/пояс (хошлн), пестрое – ленты-подвески (өлгц) и опоясывание юрты) выявлено типологическое сходство с обрядами испрашивания души ребенка у тюрко-монгольских народов. Юрта в предании символизирует космический центр и мужское начало, ёж, бегущий вокруг юрты, – символ женской матки. Опоясывание черно-белой крученой волосающей веревкой/поясом олицетворяет слияние космических начал – Неба и Земли – и символизирует пуповину. А ленты-подвески (өлгц), которые в ритуальной схеме подвизывались к *салбак* у тувинцев, к *оттың залазы* у алтайцев, к *залаа* у бурят, к *салама* у якутов и к *хошлонг* у калмыков, символизировали испрашиваемую душу ребенка. Само действие как завязывание ленты/нити узлом к крученой волосающей веревке синонимично опоясыванию, чем усиливается функция соединения, основного символического значения свадебной обрядности. В совокупности эти символы свидетельствуют о добуддийских верованиях калмыков, о древнем ритуале испрашивания души ребенка, что связано с традицией приобщения к роду, его умножению. Этот ритуал берет начало в свадебной обрядности, повторяющей такие основные жизненные циклы, как смерть и возрождение. Свадебная обрядность калмыков в настоящее время сохраняет лишь рудимент ритуального комплекса, но, как выясняется, наиболее значимый – это ленты-подвески (өлгц), символизирующие испрашиваемую душу ребенку.

Ключевые слова: ёж; предание; загадки; верования; символ; ритуал; солнце; огонь; matka; юрта; опоясывание; пуповина/волосая веревка/пояс (хошлн); ленты-подвески (өлгц); семья; род; плод/ребенок.

* Исследование выполнено в рамках 1) проекта РФФИ № 20-012-00287 «Инеднты калмыцкого фольклора из архива И.И. Попова» (транслитерация, переложение и перевод) и 2) гранта № 075-15-2019-1879 в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира» (анализ материала и подготовка статьи).

D.V. Ubushieva (Elista)

Mythology of Hedgehog in Kalmyk Folklore**

Abstract. The article examines mythologies of the hedgehog in Kalmyk folklore. Previous works identified Hedgehog the Wise as a creator of wedding rites within the folklore tradition. Our insight into the hedgehog's 'order' – *erēn cōxurān büseleqtün* 'to get (the yurt) belted with dappled (many-colored cloth)' – and analysis of semantic features attributed to the mentioned elements (the dappled be the horsehair belt/cord *хошлн*, the many-colored be the suspending ribbons *өлгц*, and the yurt's belt proper) reveal typological similarities to the rites of requesting a child's soul observed among Turko-Mongols. The yurt symbolizes a center of the universe and the male principle, the hedgehog running around the yurt acts as a symbol of the womb. The former's cincture with a dappled (black-and-white) rope/ belt stands for a union of cosmic forces – Heaven and Earth – and symbolizes a navel cord. The suspending ribbons (*өлгц*) ritually attached to *салбак* by Tuvans, *оттың залазы* by Altaians, *залаа* by Buryats, *салама* by Yakuts and to *хошлонг* by Kalmyks were to articulate the request of a child's soul. The tying of ribbons/threads to a horsehair rope is synonymic with cincture, this intensifying the function of uniting, a key symbolic meaning contained in wedding rites. When put together, these symbols manifest pre-Buddhist beliefs of the Kalmyks and specifically the ancient rite of requesting a child's soul, the latter related to the tradition of joining a clan, its extension through the ritual imitation of basic life-cycle elements – death and resurrection. So, this wedding rite of the Kalmyks comprises a ritual rudiment, though a most significant one – suspending ribbons (*өлгц*) aimed at requesting a child's soul.

Key words: hedgehog; legend; riddle; beliefs; symbol; rite; sun; fire; womb; yurt; cincture; navel cord/horsehair rope/belt (*хошлн*); suspending ribbons (*өлгц*); family; clan; fetus/child.

В статье рассматривается мифология ежа в калмыцком фольклоре. Целью исследования является изучение семантических признаков персонажа и сопутствующих ему элементов. Работа строится на фольклорном тексте с опорой на этнографические истоки. Материалом для анализа служат предание и загадки, главным героем которых является ёж, зафиксированные И.И. Поповым на рубеже XIX–XX вв. среди донских калмыков. Исследование семантики того или иного архаического элемента невозможно без типологического сравнения, в этой связи в поле исследования входят этнографические материалы тюрко-монгольских народов Южной Сибири.

Символика ежа в славянской традиции описана А.В. Гурой, исследова-

** The reported study was funded by RFBR, project no. 20-012-00287 'Inédites of Kalmyk Folklore from I.I. Popov's Archive' (transliteration, transcription and translation), and co-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' (state reg. no. 075-15-2019-1879) (analysis of materials and preparation of an article).

телем выделены его космогонические функции о сотворении мира, демиургические – советчик бога, охранительные и лечебные функции, а также приметы, связанные с ежом [Гура 1997, 257–261]. Мифология ежа в балто-балканском ареале рассмотрена Д. Разаускас и Т.В. Цивьян, которые определили связь ежа с соляренным культом, его иглы отождествляются с лучами солнца [Разаускас, Цивьян 2005, 217]. Образу ежа в ойратском фольклоре посвящена статья Т.Г. Басанговой. Автор отмечает, что «в мифах калмыков и ойратов Синьцзяна одним из культурных героев является Ёж – Зара – персонаж зооморфного происхождения, он – создатель брачных отношений среди калмыков» [Басангова 2017, 34–37].

Во многих мифологиях образ ежа связан с соляренным культом «С31. Мудрый еж (космология)» [Березкин, Дувакин]. Также известны древние представления о еже как о священном животном зороастризма, символе солнца [Авеста 2008, 199]. Калмыцкий фольклорный нарратив не является исключением. Как отмечает Э.П. Бакаева, «огонь, по воззрениям калмыков, – представитель Солнца на земле. Как центр кибитки, являющейся прообразом Вселенной, ее микромоделью, очаг и огонь являются тем столпом, который определяет центр (кибитки и Вселенной) и осуществляет связь между мирами» [Бакаева 2009, 87]. В фольклоре калмыков присутствует и образ Хормуста тенгрия, заимствованный из ранних верований народов через буддийскую мифологию.

В двух загадках подчеркиваются иголки ежа, то, что именно ёж бежит вокруг юрты, опоясывая ее, подобно лучистому солнцу, совершающему свой круговорот, где солнце – ёж, а его иголки – лучи:

bābyur öböğön šoboγur jidetei:: zarā:: [ГА РО. № 13807. Л. 8].

(Патлатый старик с острым копьем? Ёж. – Здесь и далее перевод автора статьи).

zabuγār zarai güyji:: xošilong:: [ГА РО. № 13807. Л. 13об.].

(По щели бежит ёж. Пояс юрты).

Приведем текст и перевод предания *Zarai ceceni yosu zāqasanai tūji* («Предание о еже мудром, указавшем обычай»):

11 (12) kezēnē xalimaq amitan cob cuγar töröl töršön geji xalil ügei egeči dūgēn geji (13) xalil ügei eme keged baidaq baiji: tere zamandu zarai cecenīgi (14) nāru geji: zarai cecen ireji: zarai cecen ese selbeq suruba ulan 11об (1) zalātai xalimaq amitan: zarai kelebei: köl köl maxan abād kökөр kökөр arkīn abād (2) erēn cōxurān büseleqtün: elge burūγān abuqсан: nökөр naidnür boluqtun: mal adūsunla (3) adalī bičigei baiqtun: ene tani yūsun biši:: [ГА РО. № 13809. Л. 11–11об.].

(В давние времена в калмыцкий народ, не признавая родственных отношений, женились, не обращая внимания на то, что они являются [кровными] сестрами и братьями. В те времена пригласила ежа мудрого. Ёж мудрый прибыл. Стали калмыки, [носившие на головных уборах] красные кисточки, просить совета у ежа

мудрого. Ёж мудрый сказал: «Взяв ножку мяса, взяв бурдюк *араки*, опоясывайте пестрым, рябым, взяв не родственниц, становитесь супругами. Не уподобляйтесь скотине. Это не ваш обычай»).

И.И. Попов, комментируя записанное им предание, писал следующее: «Предание говорит, что обычай делать эти черные продольные полосы на белой ткани берет свое начало с очень давних времен. А именно: до принятия буддизма, монгольские племена исповедовали шаманизм, обоготворяющий силы природы и даже животных. В эту незапамятную пору калмыки женились на родственницах. Для того, чтобы узнать, правильно ли это, позвали мудрого ежа. Ёж мудрый пришел. У него спросил совета красномахорчатый калмыцкий народ. Ёж сказал: “Взявши ногу, ногу мяса, взявши кожаную посуду, кожаную посуду водки, опоясывайте кибитки пестрым, рябым, делаясь супругами, не берите родственниц замуж. Не будьте подобными скотам, животным. Это непорядок!”» [Попов 1919, 313].

Следует отметить, что этот элемент ранее исследователями не замечался, а в переводе на русский язык данное словосочетание и вовсе поглощалось, переводилось общей смысловой фразой – «не женитесь на родственницах».

И в загадке, и в предании говорится о еже и об опоясывании, а комментарий к преданию И.И. Попова уточняет, что речь идет об опоясывании юрты для новообразующейся семьи.

По сюжету предания до «указа» ежа калмыки (ойраты) практиковали единокровные браки. Ёж мудрый «указывает», что нужно прекратить единокровные браки, а становясь супругами, нужно опоясывать рябым, пестрым: *erēn cōxurān büseleqtün: <...> nökөр naidnür boluqtun* («опоясывайте рябым, пестрым, становясь супругами»). Нужно оговорить, что в калмыцком языке прямого обозначения слова «брак» не существует, оно заменяется понятием «гер авх» (взять дом). При сооружении дома/юрты решетчатые стены накрывались кошмой и опоясывались веревкой, поясом. И.И. Попов называет эту кошму полстями – «все эти полсти прикрепляются к деревянным частям и соединяются между собой очень многими, ткаными из белой шерсти с полосами на них из черной тесьмами (хошлонг)» [Попов 1919, 313].

Важным моментом является, что для образующейся семьи собиралась новая юрта, которую опоясывали пестрым, рябым поясом из белой и черной шерсти. Опоясывание – это движение по кругу. Круг в свою очередь, как и ёж, является символом Солнца. И.И. Попов пишет, что «главнейшими актами свадебного обряда являются поклонение невесты и жениха в присутствии духовенства вечному желтому солнцу и совместное держание ими берцовой кости задней бараньей ноги (шага чимгэнь). При благословении брака духовенством читается и поется между многим другим следующее: “Подобно тому, как августейший хан Чингис и другие могущественные повелители устраивали радостные брачные пиры, точно так же и ныне, по нашим древним заветам, привезли мы эту благонрав-

ную девушку торжественно и чинно. Посадив ее с женихом, мы призываем благословение на их союз”. Затем совершаются жертвоприношения огню, сжигая в нем мясо, жир, масло, молоко и многие другие символические предметы. При этом духовенство возглашает: “Могущественный повелитель огня! Вкусив эти жертвы, соизвольте преподать покой, блеск, долголетие и богатство брачующимся. Да исполнится все благое, ими задуманное. Всесовершенные Будды! Соизвольте исполнить брачующихся единомыслием и здравием, увеличением рода и полным согласием в деятельности на благо священного учения и всего доброго. Да уподобятся брачующиеся производящим всяческую пользу и добро небесам и матери земле. Да просветятся их мысли, подобно солнцу, и да будут они чисты и возвышенны, как луна”» [Попов 1919, 323–324].

В обширном этнографическом материале тюрков Южной Сибири, приведенном в книге «Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири» [Традиционное мировоззрение 1988], отмечают, что основным атрибутом различных ритуалов, которые в основе своей являются поклонением Солнцу, фигурирует именно волосная веревка. Авторы объясняют, что «непрерывность, надежная протяженность, связь – эти свойства в тюркской мифологической традиции приписывались крученой волосной веревке *сэлэ/пеле/јеле*» [Традиционное мировоззрение 1988, 185].

У тувинцев волосная веревка «выступала своеобразным мерилем счастья. Именно в таком значении использовалась она в тувинском обряде посвящения огню животного-ызыха (обряд проводился, когда в семье тяжело болели дети). В назначенный день по всей округности юрты (по верхнему краю решетки) протягивали *салбак* – пеструю волосную веревку, сплетенную из шерсти овцы и козы. К *салбаку* привязывали разноцветные ленточки, миниатюрные изображения кожаных флагов, ступок с пестами и деревянных подойников. Считалось: чем наряднее выглядит эта импровизированная гирлянда, тем лучше будет жизнь хозяев – строителей церемонии» [Традиционное мировоззрение 1988, 185–186].

Аналогичный обряд с использованием все той же волосной веревки есть и у алтайцев: «<...> крученая шерстяная веревка *оттың залазы*, используемая в обряде камлания духу огня. Вдоль всей ее длины (свыше 16 м) прикреплены цветные ленточки, вырезанные из дерева и кожи изображения орудий труда и утвари» [Традиционное мировоззрение 1988, 186].

У бельтиров и якутов волосная веревка с подвязанными к ней цветными ленточками была основным атрибутом во время обрядов молений, связанных со сменой времени года, а именно с приходом лета, а в космическом плане – с поклонением Небу и Солнцу соответственно. Во время ритуала жертвоприношения Небу у бельтиров «особая роль отводилась специально изготовленной восьмисаженной крученой веревке *чильпаг*. На месте жертвоприношения ее перевивали ритуальными повязками *ўльбўрбе*. Каждая из них украшена ленточками» [Традиционное мировоззрение 1988, 186–187].

Якуты же проводили аналогичный ритуал во время Ысыаха, праздника, посвященного Солнцу и плодородию. «Центральное место отводилось тусэлгэ, моделирующему структуру Вселенной. Его основой были коновязные столбы <...>. Вокруг них втыкали молодые березки, перевитые пестрой волосной веревкой. Веревку украшали разноцветными лентами, утиными перьями телячьими намордниками» [Традиционное мировоззрение 1988, 187].

В традиционной обрядности калмыков не сохранилось ритуалов с использованием пестрой, рябой волосной веревки, но, судя по преданию, ранее такие могли быть. Если дословно перевести фразу ежа «*erēn sōxurān büseleqtün*», получится: пестрым (эрэ), рябым (цоохр) опоясывайте (бүслтн). Возможно, пестрое – это разноцветные ленты – *өлгү* (ленты-подвески), рябое – это черно-белая крученая волосная веревка – *хошлң* (пояс юрты). Если исходить из данной реконструкции, то в предании описана конструкция, аналогичная якутскому *саламе*, алтайскому *оттың залазы*, тувинскому *салбак*, бурятскому *залаа*, к которым подвешивались, привязывались цветные ленты. По всей видимости, на каком-то этапе опоясывание юрты пестрой, рябой волосной веревкой исчезло из свадебного ритуала поклонения Солнцу, а остался лишь его рудимент в виде *өлгү* (ленты/нити-подвески). Корень лексемы *өлг* означает ‘подвешивай’, что соответствует основной функции подвесок-подношений/ленточек/нитей в ритуале.

Как указывает У. Душан, «в числе предметов должно быть немного косо отрезанная материя, нескольких цветов, иногда она заменяется пучками ниток “ольгце” – “для подвешивания”. Обычно “ольгце” бывает из двух или трех цветов. Преобладающими цветами являются белый, кубовый и розовый. “Ольгце” вешают на головку решетки под бурханами» [Душан 2016, 138]. По свидетельству У. Душана, невеста должна привезти с собой «өлгү» своего рода и преподнести его роду жениха для ритуала жертвоприношения огню. «Вечером режут барана и приносят в жертву огню. К этому времени невеста должна явиться в кибитку отца своего жениха с кошмой (ширдык) и “ольгце”. При входе в кибитку она постигает ширдык и усаживается на нем. Перед ней натягивают материю. Ей дают на руку ножку зарезанного барана. Потом ее заставляют кланяться очагу, солнцу, всем родным и родственникам жениха, как живым, так и мертвым <...>. В то же время на подол платья невесты подсыпают много жира, из которого три куска она должна бросить в огонь <...>. При этом говорят: “Пусть сноха ваша кипит жиром” (смысл – будет жить богато). Остаток жира выносят и бросают собакам» [Душан 2016, 139–140].

Поклонение Солнцу и огню и в настоящее время является неотъемлемым ритуалом свадебной обрядности калмыков. А вот от ритуала опоясывания юрты у тувинцев и ранее у калмыков, дерева у алтайцев, бурят и якутов в калмыцкой свадебной обрядности сейчас идентифицируются лишь цветные ленты – *өлгү* (подвеска) без рябой волосной веревки. Калмыцкая невеста привозит с собой вместо кошмы (ширдыка) матрас и небольшой квадратный кусок белой материи, один из углов которого завязан

узлом вместе с цветными нитями – *өлгү* (подвески) для ритуального поклонения Солнцу, огню, предкам и родственникам жениха.

По материалам тюрко-монгольских народов Южной Сибири, основным значением ритуала поклонения Солнцу с использованием пестрой, рябой крученой волосяной веревки было испрашивание души (сүлдэ) ребенка. Как отмечают исследователи, «социализация индивида начинается даже не с момента рождения, а гораздо раньше – с пожелания молодоженам иметь много детей, и является частью свадебной символики» [Обряды в традиционной культуре 2002, 11]. Повторим, что, как показала реконструкция, аналогами ритуальных лент обрядовых практик поклонения Солнцу у калмыков являются *өлгү*. Так, Т.И. Шараева пишет, что «калмыки большое значение придавали совершаемому невестой ритуалу подношения *өлгү*» [Шараева 2011, 22], связанному с рождением детей: «<...> локализация *өлгү* в прошлом на семейном алтаре или в изголовье супругов указывает на их прямое назначение – испрашивание покровительства у духов предков, в частности, испрашивание чадородия» [Шараева 2011, 23]. Именно *өлгү* (подвески) в виде цветных (пестрых) ленточек/нитей, подвязываемые на рябую волосяную веревку, могли символизировать душу (сүлдэ) ребенка. Семантику «нити-души», которой можно уподобить *өлгү* (ленточки-подвески), как средоточия жизненной силы – судьбы – души пояснил С.Ю. Неклюдов [Неклюдов 1977, 219–220].

Тем яснее становится «указ» ежа – опоясывать пестрым, рябым юрту для новобрачных.

И.И. Попов, зафиксировавший и предание, и загадки, задавался вопросом: почему ёж? В комментарии к преданию он пишет: «“Должно быть это был не ёж, – говорили мне, – а какой-нибудь *бурхан*, превратившийся в него для того, чтобы показать то, что здесь рассказано”. Я, со своей стороны, отношу этот рассказ к древним – шаманским временам – [нрзб.] животного эпоса, убитого теперь буддизмом, с его уставными формулами, под которыми всегда легко и удобно подводить какие угодно явления, еще начиная с самого простого до самого [нрзб.] невероятного. Потому, как мне кажется, настоящий рассказ может быть свидетельством [нрзб.] некоторых старых понятий народа» [ГА РО. № 13809. Л. 40 об.].

Ёж и его солярная символика подтверждают свое неслучайное место в предании о брачных обычаях, если обратиться к еще одной характерной особенности мифологии ежа – связи с плодородием, которая доказывается и археологическими раскопками доиндоевропейских культур Европы, где «богиня возрождения предстает в зооморфном образе, символизирующем матку. Это рыба, лягушка, ёж и бычья голова» [Разаускас, Цивьян 2005, 220].

Этой мысли не противоречит и основное значение лексемы *zàrà* (~ -o) skin: Tung. *sarga-; Mong. *sari-; Turk. *jari; Jpn. *sətə (~ ua) в праалтайских языках – кожа, кожаца [Starostin, Dybo, Mudrak 2003, 1508–1509].

Следовательно, если *zàrà* – это матка, то крученая рябая веревка (пояс юрты) – это пуповина. Здесь напрашивается аналогия с ритуалом моле-

ния у дерева для испрашивания дарования детей у бурят, о котором пишет Г.Р. Галданова: «Дерево выбирали молодое, крепкое, опоясывали его полосой материи, лентой» [Галданова 1987, 30]. А в обряде по избавлению женщины от бесплодия якутский шаман поступал следующим образом: «В юрте в разных направлениях протягивали тонкую волосяную веревку. К ней подвешивали берестяные изображения Солнца, Луны, маленькой птички. Такую же веревку обматывали вокруг живота женщины, заклиная доброго духа ниспослать плод» [Традиционное мировоззрение 1988, 187].

Весьма интересным и подтверждающим предположение относительно ритуала опоясывания, связанного с прошением рождения ребенка, т.е. новой жизни, на наш взгляд, является эпизод с ритуалом опоясывания кишками с прямо противоположным значением – пожеланием смерти: «Гэсэр Богдо обнажил свой меч, вбежал в дом и разрубил хатун Андудмы на две части. Хатун черный живот свой освободила от внутренностей и Гэсэру Богдо сказала: “Дорогой, у меня будет просьба-завещание, опоясай себя этим”, – сказав, скончалась. Гэсэр Богдо пошел и опоясал [кишками] один могучий тополь. К утру то дерево истлело посредине и обломалось надвое. Гэсэр Богдо подумал: “Умерев, оставила мне такое завещание, хотела, видимо, меня сгубить, проклятое мангасово отродье”, – вскочив на коня, возвратился в родные кочевья» [Селеева 2019, 250–251].

Здесь представлено бинарное мышление, когда одно и то же действие, а именно опоясывание веревкой или кишками, в одном случае подразумевает рождение, а в другом – смерть, демонстрируя оппозицию: рождение – смерть.

Крученая волосяная веревка/пояс, с которой в калмыцком фольклоре ассоциируется ёж, несет символическое значение «идеи плодородия, роста и обновления» [Традиционное мировоззрение 1988, 181]. Ёж является символом первого плода первоматери и его солярной ипостаси, так как «солнце, по мифологическим представлениям, встает из-под земли – т.е. как бы рождается Матерью-землей. Далее этот чудесный плод Великой матери, красный игольный шар, лучистый колобок катится клубком по небосводу – по склону космической Горы, на вершине которой еж, созерцающий солнце (преодолевая, так сказать, противопоставленность объекта и субъекта), сам отождествляется с солнцем» [Разаускас, Цивьян 2005, 222].

Косвенным подтверждением того, что ёж связан с идеей плодородия и символизирует матку, могут служить бурятские ритуалы захоронения последа. Среди предметов, погребавшихся вместе с ним, отмечаются и иголки ежа [Обряды в традиционной культуре 2002, 71]. Исследователи наделяют эти иголки охранительными функциями, но, возможно, ранее это имело иной смысл.

Таким образом, мифология ежа в калмыцком фольклоре хранит представления об архаических верованиях народа. Образ ежа сопровождают такие символические элементы, как Солнце, огонь, плод, род, семья, а также крученая волосяная веревка/пояс (хошлн) – рябое, ленты-подвески (*өлгү*) – пестрое и опоясывание юрты, значение которых выявлено при ти-

пологическом сравнении с обрядами испрашивания души ребенка у тюрко-монгольских народов. Юрта в предании символизирует космический центр и мужское начало, ёж, бегущий вокруг юрты, – символ женской матки. Опоясывание юрты черно-белой крученой волосяной веревкой/поясом олицетворяет слияние космических начал – Неба и Земли. Как пишет С.Ю. Неклюдов, «само небо, и небо как божество, и божество неба – является носителем мужского начала (Небо-отец, Tngri eǰige), а земля (божество земли, земля как божество) – женского (Земля-матушка, Naǰigai eke, Etügen eke)» [Неклюдов 1981, 190]. Тем самым пояс уподобляется пуповине – «средоточию и проводнику жизненной силы, получаемой человеком при рождении» [Байбурун 1993, 222]. А ленты-подвески (өлгц), которые в ритуальной схеме подвязывались к *салбак* у тувинцев, к *оттың залазы* у алтайцев, к *залаа* у бурят, к *салама* у якутов и к *хошлонг* у калмыков, символизировали испрашиваемую душу ребенка. Само действие как завязывание ленты/нити узлом к крученой волосяной веревке синонимично опоясыванию, чем усиливается функция соединения, основного символического значения свадебной обрядности. В совокупности эти символы свидетельствуют о добуддийских верованиях калмыков, о древнем ритуале испрашивания души ребенка, что связано с традицией приобщения к роду, его умножению, а начинался он в свадебной обрядности, повторяющей основные жизненные циклы, как смерть и возрождение. Свадебная обрядность калмыков до сих пор хранит лишь рудимент ритуального комплекса – ленты-подвески (өлгц), символизирующие испрашиваемую душу ребенка.

ИСТОЧНИКИ

1. Авеста «Закон против дэвов» (Видевдат). СПб.: Издательство Политехнического университета, 2008.
2. Государственный архив Ростовской области. Оп. 1. Ф. 55. № 13807, 13809.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурун А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993.
2. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста: «ИКИАТ», 2009.
3. Басангова Т.Г. Образ Зара Цецена (Ежа Мудрого) как культурного героя в фольклорной традиции калмыков и ойратов Синьцзяна // *Mongolica-XIX: Сборник научных статей по монголоведению*. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2017. С. 34–37.
4. Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения 01.03.2021).

5. Галданова Г.Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск: Наука, 1987.
6. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997.
7. Душан У.Д. Избранные труды / сост. Батыров В.В., Шараева Т.И. Элиста: КИГИ РАН, 2016.
8. Неклюдов С.Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // *Семиотика и художественное творчество*. М.: Наука, 1977. С. 193–228.
9. Неклюдов С.Ю. Мифология тюркских и монгольских народов (Проблемы взаимосвязей) // *Тюркологический сборник*. М.: Наука, 1981. С. 183–202.
10. Обряды в традиционной культуре бурят / Д.Б. Батоева, Г.Р. Галданова, Д.А. Николаева, Т.Д. Скрынникова; отв. ред. Т.Д. Скрынникова. М.: Восточная литература, 2002.
11. Попов И.И. Донские калмыки-казаки // *Очерки «Географии Всевеликого Войска Донского»* / сост. В. В. Богачев. Новочеркасск: Отдел народного просвещения Всевеликого Войска Донского, 1919. С. 284–329.
12. Разаускас Д., Цивьян Т.В. Из мифологического bestiaria: еж в космогонических преданиях (Балто-Балканский ареал) // *Балтийские перекрестки: этнос, конфессия, миф, текст*. СПб.: Наука, 2005. С. 197–231.
13. Селеева Ц.Б. Сказание «О Гэсэре богдо хане» в фольклоре калмыков // *Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН*. 2019. № 3. С. 230–252.
14. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Э.Л. Львова, И.В. Октябрьская, А.М. Сагалаев, М.С. Усманова. Новосибирск: Наука, 1988.
15. Шараева Т.И. Обряды жизненного цикла калмыков (XIX – XXI в.). Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2011.
16. Starostin S.A., Dybo A.V., Mudrak O.A. *An Etymological Dictionary of Altaic Languages*. Leiden; Boston: Brill, 2003.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Seleeva C.B. Skazaniye “O Gesere bogdo hane” v fol’klore kalmykov [The Legend about Geser Bogdo Khan in Kalmyk Folklore]. *Byulleten’ Kalmyckogo nauchnogo centra RAN*, 2019, no. 3, pp. 230–252. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Basangova T.G. Obraz Zara Tsetsena (Ezha Mudrogo) kak kul’turnogo geroya v fol’klornoy traditsii kalmykov i oyratov Sin’tsyana [The Image of Zara Cecene (Hedgehog) as a Cultural Hero in the Folklore Tradition of the Kalmyks and Oirats of Xinjiang]. *Mongolica-XIX: Sbornik nauchnykh statey po mongolovedeniyu* [Mongolica-XIX: Collection of Scientific Articles on Mongolian Studies.], St. Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedeniye Publ., 2017, pp. 34–37. (In Russian).
3. Neklyudov S.Yu. Mifologiya tyurkskikh i mongol’skikh narodov (Problemy

vzaimosvyazey) [Turkic and Mongolic Mythologies: Issues of Mutual Ties]. *Tyurkologicheskii sbornik*. Moscow, Nauka Publ., 1981. pp. 183–202. (In Russian).

4. Neklyudov S.Yu. O funktsional'no-semanticheskoy prirode znaka v povestvovatel'nom fol'klоре [Functional and Semantic Nature of Sign in Narrative Folklore]. *Semiotika i hudozhestvennoe tvorchestvo* [Semiotics and Artistic Creativity]. Moscow, Nauka Publ., 1977. pp. 193–228. (In Russian).

5. Popov I.I. Donskiye kalmyki-kazaki [The Don Kalmyks-Cossacks]. Bogachev V.V. (comp.). *Ocherki geografii Vsevelikogo Voyska Donskogo* [The Essays on the Geography of the All-Great Don Army]. Novocherkassk: Otdel narodnogo prosveshcheniya Vsevelikogo Voyska Donskogo Publ., 1919, pp. 284–330. (In Russian).

6. Razauskas D., Tsiv'yan T.V. Iz mifologicheskogo bestiariya: ezh v kosmogonicheskikh predaniyah (Balto-Balkanskiy areal) [Glimpses of the Mythological Bestiary: Hedgehog in Cosmogonic Folktales (Balto-Slavs)]. *Baltiyskiye perekrestki: etnos, konfessiya, mif, tekst* [Crossroads of the Baltic: Ethnos, Confession, Myth, Text]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005, pp. 197–231. (In Russian).

(Monographs)

7. Bakaeva E.P. *Sakral'nye kody kul'tury kalmykov* [The Sacred Codes of the Kalmyk Culture]. Elista, Ikiat Publ., 2009. (In Russian).

8. Batoyeva D.B., Galdanova G.R. et al. *Obryady v traditsionnoy kul'ture buryat* [Rituals in Buryat Traditional Culture]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2002. (In Russian).

9. Bayburin A.K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavianskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture: Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. (In Russian).

10. Dushan U.D. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Elista, KIGI RAN Publ., 2016. (In Russian).

11. Galdanova G.R. *Dolamaistskiye verovaniya Buryat* [The Pre-Lamaist Beliefs of the Buryats]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1987. (In Russian).

12. Gura A.V. *Simvolika zivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997. (In Russian).

13. L'vova E.L., Oktyabr'skaya I.V. et al. *Traditsionnoye mirovozzreniye tyurkov Yuzhnoy Sibiri. Prostranstvo i vremya. Veshchnyy mir* [Traditional Worldviews of South Siberian Turks. Space and Time. The Eternal World]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1988. (In Russian).

14. Sharaeva T.I. *Obryady zhiznennogo tsikla kalmykov (XIX – XXI v.)* [Kalmyk Life-Cycle Rites: 19th – 21st Centuries]. Elista, Dzhangar Publ., 2011. (In Russian).

15. Starostin S.A., Dybo A.V., Mudrak O.A. *An Etymological Dictionary of Altaic Languages*. Leiden; Boston: Brill, 2003. (In English).

(Electronic Resources)

16. Berezkin Yu.E., Duvakin E.N. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskii katalog* [The Themat-

ic Classification and Territorial Distribution of Folklore-related Mythological Motifs. An Analytical Catalog]. *Fol'klor i post-fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika* [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]. Available at: URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 20.01.2021). (In Russian).

Убушиева Данара Владимировна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклор монголоязычных народов, монгольская эпическая традиция, типология и поэтика эпоса.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

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

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

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

Э.П. Бакаева (Элиста)

ПРЕДАНИЯ О КАЛМЫЦКОМ ХАНЕ ДОНДУКЕ-ОМБО: ИСТОРИЧЕСКИЕ ФАКТЫ В ФОЛЬКЛОРЕ*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению образа реальной исторической личности – хана Дондука-Омбо – и событий времени его правления в калмыцких преданиях. Показана историческая основа предания, выявлены мотивы и элементы преданий, типичные для этого фольклорного жанра. Отмечается, что в преданиях о Дондуке-Омбо присутствуют мотивы, характерные для других калмыцких преданий и легенд: бегство матери с ребенком от противников, наветы мачехи-ханши, вверение чужеродцу святыни, ложная клятва [правителя перед ламой]. В текстах основной темой выступает тема расправы над сыном во имя передела наследства, ссылка сына во имя изменения очередности престолонаследия, его убийство. Прослеживаются темы хана-самозванца, ханши-мачехи, тема конфликта со старшим сыном и убийства сына по навету мачехи, тема святыни и лишения ее, тема изгнания мачехи с детьми. В рассмотренных фольклорных текстах встречаются мотивы, характерные и для других традиций. В преданиях о Дондуке-Омбо прослеживаются исторические факты: вторая жена хана Дондука-Омбо являлась кабардинской княжной и была активной сторонницей наследования престола их сыном; старший же сын хана от первого брака Галдан-Норбо после известия о решении хана передать власть другому сыну поднимал мятеж против отца, после провала которого был лишен своих улусов и заключен сначала в Царицыне, и затем в Казани, где закончил свой путь. Типизация образов и сюжетов в фольклорном тексте приводит к замене персонажей, использованию типичных эпизодов, мотивов, при введении которых допускаются отступления от точных исторических событий.

Ключевые слова: фольклор; историческая основа; калмыцкие предания; образ хана Дондука-Омбо; Галдан-Норбо.

* 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»).

E.P. Bakaeva (Elista)

The Legends about the Kalmyk Khan Donduk-Ombo: Historical Facts in Folklore**

Abstract. The article is devoted to how the image of a real historical person – Khan Donduk-Ombo – and the events of his reign are treated in the Kalmyk legends. The historical basis of the legend is shown, as well as the motives and elements of the legends typical of this folklore genre. It is noted that in the legends about Donduk-Ombo there are motifs characteristic of other Kalmyk traditions and myths, namely the flight of Mother with a child from their adversaries, the slander by of the Khan-Stepmother, the entrusting of a shrine to a stranger, a false oath [of the ruler in front of the lama]. The subject-matter of the texts comprises the theme of the massacre of the Son in the name of the redistribution of the inheritance, the exile of the Son in the name of changing the order of succession, his murder. The following themes are traced by the author: the Khan-impostor, the Khan-Stepmother, the conflict with the eldest son, the murder of the son because of the Stepmother's slander, the shrine and its deprivation, the Stepmother with children in exile. In the considered folklore texts, there are motifs characteristic of other traditions. Thus, in the legends about Donduk-Ombo, such historical facts are traced as the second wife of the Khan Donduk-Ombo being a Kabardian princess as well as an active supporter of the succession to the throne by their son; the eldest son of the Khan from the first marriage, Galdan Norbo, after the news of the Khan's decision to transfer power to another son, unsuccessfully rebelled against his father and was deprived of his ulus and imprisoned first in Tsaritsyn, and then in Kazan, where he died. The typification of these images and plots in the folklore text leads to the replacement of the characters, the usage of typical episodes, motifs, with the introduction of which allows deviations from the exact historical events.

Key words: folklore; historical background; Kalmyk legends; the image of Donduk-Ombo Khan; Galdan-Norbo.

Введение

В калмыцкой фольклористике остаются недостаточно исследованными исторические предания, хотя их образцы публиковались в разные годы. Так, образцы исторических легенд и преданий были включены в сборники калмыцких сказок: во втором выпуске калмыцких сказок были опубликованы тексты «Дөрвн өөрд дөчн моңһл» 'Сорок монгольских и четыре ойратских [племен]', о Мазан-батыре, о Митр-нойоне [Хальмг туульс 1968]. В третьем сборнике опубликованы тексты об откочевке калмыков «на Алтай» в 1771 г. [Хальмг туульс 1972]. В четвертом выпуске этих тематических сборников – предания и легенды о хане Дондуке-Омбо, об Уба-

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

ши-хане и нойоне Цебеке-Дорджи, о сыне Арта тайши, о Митр-нойоне, Мазан-батыре и др. [Хальмг туульс 1974]. Позже предания вошли в отдельный сборник [Семь звезд 2004], где составитель Д.Э. Басаев отмечал, что у калмыков популярны предания и легенды о народных героях Мазан-батыре и Митр-нойоне, прототипом которых являются исторические персонажи – тайша Мазан-Уйджен и нойон Нитар-Дорджи – внук Аюки-хана от его сына Чакдорджаба [Семь звезд 2004, 27]. Знакомящимся с текстами, включенными в указанный сборник, были доступны отдельные статьи, посвященные образу Мазан-батыра [Кичиков 1983; Батмаев 1985; Горяева 2004; Цекеева 2004; Тягинова 2004]. Образ Митр-нойона исследователи связывали с прототипом – нойоном Нитар-Дорджи, прославившимся как смельчак, удалец, участник многих столкновений, но в результате раздоров и борьбы за власть убитым старшим братом Дасангом [Митиров 1990, 40–57]. Варианты легенд о Митр-нойоне записаны неоднократно, основная сюжетная линия – о том, что смелый и свободолюбивый Митр-нойон был посажен в Астраханскую крепость, благодаря своему волшебному коню перепрыгнул через крепостную стену и, переплыв Волгу, ушел на Алтай, откуда еще вернется, когда придет время, в родные кочевья, чтобы освободить народ [Митиров 1990, 57].

В последующие годы исторические предания о Мазан-батыре, Митр-нойоне, а также об Ончхан Джиргале были опубликованы в сборнике сказителя Ш.В. Боктаева [Алгн чеежтэ 2010, 21–41]. Популярность легенд и преданий о Мазан-батыре обусловила обращение к этому циклу в специальной работе: в 2019 г. защищена кандидатская диссертация, в которой исследованы основные характеристики фольклорного цикла об этом герое [Сенглеев 2019]. Вместе с тем исторические предания, посвященные другим персонажам, анализировались достаточно редко. Так, Осорин Утна-сун провела сопоставительный анализ ойратских и калмыцких преданий о нойоне Лоузан Шуну, о Сетрджав, нойоне Цебеке-Дорджи, а также об истории распространения буддизма среди ойратов [Осорин 2015, 140–176]. Образ Лоузан Шуну в калмыцком фольклоре рассматривается в статьях П.Э. Алексеевой [Алексеева 1999], Т.Г. Басанговой [Басангова 2011]. Образы Шуну, Галдамы и Мазан-батыра описаны в работах Б.Б. Оконова [Оконов 1984; Оконов], С.В. Мирзаевой [Мирзаева 2016]. С.В. Мирзаева и З.С. Адьяева рассмотрели предания о нойоне Шеаренге у ойратов и алтайцев [Мирзаева, Адьяева 2016], Э.П. Бакаева – события, связанные с личностью Убаши-хана [Бакаева 2016], Б.Б. Горяева – фольклорные тексты об Ээт Мерген Темене [Горяева 2010].

В данной статье предпринимается попытка анализа исторической основы и фольклорных мотивов калмыцких преданий и легенд, связанных с фигурой хана Дондук-Омбо. Источниками для исследования послужили опубликованные и неопубликованные тексты: «Дондг Омб» ‘Дондук-Омбо’, «Һалдн Орв гидг көвүтэ Дондг Омб хаана тускар» ‘О хане Дондук-Омбо, имевшем сына Галдан Норбо’, «Агта хан Дондг Омб хойр хаана тускар» ‘О двух ханах – хане Агта и хане Дондук-Омбо’.

Основная часть

Предание «Дондук-Омбо» включено в раздел «Исторические предания» сборника «Хальмг туульс» ‘Калмыцкие сказки’ [Хальмг туульс 1974]. Текст представляет интерес своей полнотой, в связи с чем он был включен в двуязычный том «Мифы, легенды и предания калмыков» Свода калмыцкого фольклора [Мифы 2017, 265–272].

В предании «Дондук-Омбо» выделяются три основных сюжетных блока: приход Дондука-Омбо к власти; повторная женитьба и расправа по навету мачехи над старшим сыном; лишение народа святыни, смерть хана и изгнание ханши-мачехи с детьми. В нем отражены исторические факты. Действие начинается с момента смерти Аюки-хана (хотя имя его не называется). В фольклорном тексте зафиксировалось представление о том, что наследник Церен-Дондук был малолетним, в связи с чем его племянник, непредсказуемый (*уй-хай болсн*) Дондук-Омбо объявил о своем желании стать ханом и уничтожить наследника. В истории точная дата рождения Церен-Дондука не известна. Н.Н. Пальмов, основываясь на данных, помещенных в «Ежемесячных сочинениях и известиях о ученых делах» (за октябрь 1764 г.), где на стр. 352 в примечании имелась запись о том, что Церен-Дондук родился около 1701 г., считал верной эту дату рождения [Пальмов 1926, 12], однако, как отмечал со ссылкой на Архив внешней политики Российской империи А.В. Цюрюмов, при обсуждении престолонаследия в 1724 г. канцлер Г. Головкин «адресовал ханше письмо, в котором отвергал возможность передачи престола ханскому сыну до совершеннолетия» [Цюрюмов 2005, 52]. Здесь необходимо помнить, что в калмыцкой традиции допустима разница в подсчете возраста в определенных случаях до двух лет: при счете возраста учитывался внутриутробный период, а специфика счета лет была такова, что родившийся накануне новогоднего праздника считался годовалым, а после него – уже двухлетним. Можно сделать вывод о том, что фольклорный текст сохраняет память о реальном событии. Но Церен-Дондук мог считаться несовершеннолетним только согласно российскому праву (хотя согласно указу Петра I возраст наступления дееспособности определялся для мужчин 18 лет, а женщин – 17 [Именной указ 1830, 92], в разных регионах совершеннолетие трактовалось различно, и только после указа Екатерины II «О совершеннолетии мужского и женского полов» от 22 декабря 1785 г. был введен единый возраст совершеннолетия – 21 год [Мельникова 2018, 151–152]). В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона отмечается, что «гражданские законы в несовершеннолетии различают два возраста: малолетство (до 17 лет) и несовершеннолетие в тесном смысле (от 17 до 21 года)» [Возраст в гражданском праве]. Совершеннолетие определялось возрастом применения прав состояния. В более поздний период только с 25 лет позволялось участие в городских выборах и занятие должностей в сельском и волостном управлении [Высочайше утвержденное 1874, 825]).

В калмыцком обществе вступление в брак означало «стать человеком» *кун болх*, юноши вступали в брак примерно в возрасте 16–18 лет [Ша-

раева 2010, 249], у родственных калмыкам ойратов возраст от 18 до 40 лет называется *залуучуд* ('молодые мужчины') [Бакаева 2014, 92]. Таким образом, упоминание в предании малолетнего наследника соответствует официальной позиции по отношению к его возрасту. При этом предание содержит указание на то, что под угрозой расправы над Дондуком-Омбо мать наследника бежала вместе с малолетним сыном, оседлав коня, якобы к казахам. Мотив бегства на коне матери с ребенком характерен для сказочной традиции калмыков, но он не соответствует реалиям: после объявления Церен-Дондука ханом Дондук-Омбо с соратниками совершил нападение на улусы нового хана, разгромил его, и хану пришлось спасаться, укрывшись с приближенными в стороне от Царицына, и просить помощи от российского правительства; мать его Дарма-Бала в этой связи скрывалась в Саратове [Пальмов 1926, 220]. Интересен прием «отправки» беглецов в народном сознании на восток, в казахские кочевья: ведь известно, что с западным направлением, крымским походом и связями с черкесами (калмыки называли черкесами, *шерки*, все адыгские народы, в том числе и кабардинцев) был связан образ самого Дондука-Омбо. Таким образом, бегство от Дондука-Омбо ханши и наследника престола имело место, но в предании обрело элементы сказочного мотива. Реальной основой мотива малолетнего сына и бегства матери с наследником впоследствии явилась история с наследником самого Дондука-Омбо, после смерти которого Рандулу, которому он собирался передать ханский титул, было около 10 лет – под угрозой расправы его мать откочевывала с детьми к кабардинским князьям и даже имела намерение бежать под протекцию персидского шаха [Митиров 1998, 192–196].

Сжатие времени и событий, так называемая компрессия, наблюдается в предании в мотиве бегства ханши с сыном, а также в следующей теме: Дондук-Омбо объявляет себя ханом – хотя его утверждение в этом статусе состоялось только после правления Церен-Дондука, объявленного в 1724 г. наместником, в 1731 г. – ханом, а в 1735 г. получившего грамоту на ханство от Далай-ламы [Бакаева 2019, 896–903]. Дондук-Омбо правил с 1735 по 1741 г., официально объявлен ханом в 1737 г.

Необычно в сюжетной линии предания передана история возведения в наместники ханства Дондука-Омбо: он объявляет себя ханом, обращается «к ханам других земель» явиться для поздравлений, а к «русскому царю» (*орсин хаанд*) – приехать и благословить на ханство, согласно древней традиции, «посадив на войлочный ковер» (*ширдг деер суулһад йөрә*). В предании соседние правители не принимают приглашение самозванца, вынудившего бежать законного наследника, а «русский царь» благословляет его на ханство. Выбор царя, не соответствующий логике других правителей, обосновывается как вынужденный, принятый под угрозой Дондука-Омбо: «*би чамаг [яһдгчн], Москван ик чонжсин деер алтн кирс эс бәәнү? Чамаг тенд уга кехв*» 'Если, придя, не благословишь, то я покончу с тобой в Москве, в большой церкви с золотым крестом на маковке' – таким образом, в предании используется прием сопоставления функций героя с функ-

циями противника-убийцы, причем локусом противостояния назначается сакральное (и конкретное) место – церковь. Мотив может быть соотнесен с мотивами русских преданий «отступление от канонов церковной обрядности», «нарушение церковных заповедей» [Криничная]. Вместе с тем в противостоянии двух сторон (русского царя и ханов других земель) в фольклорном тексте прослеживаются исторические факты: объявление в указе императрицы Анны Иоанновны от 7 марта 1735 г. Дондука-Омбо «Главным управителем калмыцкого народа» было вынужденной мерой, определенной необходимостью привлечения его к военным действиям русско-турецкой войны, когда Дондук-Омбо стал «значительной политической фигурой не только у калмыцкого народа, но и во внешней политике российского правительства»: и Россия, и Турция, и Крым добивались перехода мятежного владельца Дондука-Омбо, откочевавшего в сторону Крыма, на свою сторону [Тепкеев 2019, 629]. Так, в ноябре 1734 г. к Дондуку-Омбо был направлен посланник с грамотой императрицы Анны Иоанновны, а крымский хан пожаловал ему титул «турецкого сераскера-султана, правителя над кубанским и калмыцким народом», но «Турция и Крым в период подготовки войны с Россией в конечном итоге проиграли борьбу за калмыцкого владельца, с большим опозданием предоставив калмыкам подданство и продекларировав создание в будущем калмыцко-тарского государства в Прикубанье» [Тепкеев 2019, 629].

Взаимосвязь объявления Дондука-Омбо ханом и его участия в войне на стороне России была насколько явной, что прописана в самом указе «...объявить тебя, Нашего верного подданного, Ханом над всем, Нашим подданным, народом Калмыцким, и вящше изустно тебя обнадежить о Нашей Императорскаго Величества к тебе милости, и знаки Ханства: знамя, саблю, шубу, шапку тебе вручить, и что он же Соймонов именем и по указу Нашему будет тебе объявлять и говорить о походе в Крым; и в том во всем ему верить и по тому исполнить» [НА РК. Ф. И-9. 36. Оп. 1. Д. 75. Л. 180об.] [Бакаева 2019, 904].

В фольклорном тексте появляется мотив магического слова, обыгрывается антитеза благословления и противоречия ему: благопожелание царя быть сильным («*Күчни эрк үзүлсн өндр үзүлтн – Дондг Омбо болтха!*») вызывает реакцию возводимого в ханы Дондука-Омбо о том, что он уже стал правителем и сила ему ни к чему. Последующие сюжетные действия иллюстрируют последствия его «антиблагопожелания», вступившего в магическое противоречие с благословлением царя, и в этом – проявление мотива магии слова, характерного для фольклора.

В предании отражена двойственность образа хана Дондука-Омбо: с одной стороны, прославленный полководец, значимая политическая фигура, с другой стороны – мятежный противник, противоречащий власти. Дондук-Омбо выступает и в образе героя, и в образе антигероя: он непредсказуем, смел, его опасается сам царь – но он осмеливается угрожать расправой правителю государства в храме, а впоследствии его действия приводят к смерти собственного сына.

Во втором сюжетном блоке предания основная линия связана с судьбой его сына (Галдана-Норбо, не называемого по имени), впавшего в немилость по навету второй жены хана. Дондук-Омбо после смерти супруги (которая в реальной жизни была им оставлена. Имя ее Н.Н. Пальмов называет Божака [Пальмов 1926, 239], а А.Г. Митиров приводит документ, в котором мать Галдана-Норбо названа Соломой [Митиров 1998, 198]) сватается к дочери «черкесского» (имеется в виду «кабардинского») правителя Шахмаджи. Молодая ханша не называется по имени, согласно же историческим фактам ею была Джан (дочь главного владельца Кабарды Кургоко Атажукина [Митиров 1998, 192], представителя известной в Кабарде фамилии [Коков, Кокова 2018, 150]), от которой у Дондука-Омбо родились 4 сына (Рандул, Додьби, Асарай и Джубасар) и 2 дочери (Бунигара и Делеку) [Митиров 1998, 198], хотя в предании говорится о двух сыновьях и дочери). В предании по совету ханши-мачехи Дондук-Омбо решает убить сына от первого брака, дабы отдал бразды правления сыну горянки, однако его старший наследник, узнав об этом, скрывается с сотней мужчин и ламой-астрологом. Ханша уговаривает хана заставить старшего сына вернуться к отцу, для чего по ее совету Дондук-Омбо обманом просит уважаемого ламу Аршикн вызвать скрывшегося после ссоры сына, говоря о том, что стар и желает примириться с сыном, и клянется не совершать насилия перед футляром для изображения почитаемого всеми подданными божества-покровителя (предварительно тайно вынув статуэтку из него). По приглашению ламы, несмотря на предупреждение своего монаха-астролога, откочевавший сын соглашается вернуться к хану, так как лама передает, что весь грех он возьмет на себя. По возвращению он посещает уважаемого ламу Аршикн, который подтверждает, что хан поклялся перед своим божеством-покровителем, и направляется к хану. Однако, когда сын после долгого пути засыпает, по приказу ханши его связывают и отправляют в неизвестном направлении. Узнав об этом, лама требует возвратить ханского сына. Хан пишет письмо, в котором дает указание вернуть сына, но ханша приписывает к его письму приказ о том, чтобы сына убили. Так погибает сын хана Дондука-Омбо.

Народная память объясняет, что с этой поры подданные невзлюбили Дондука-Омбо. А по навету своей ханши-черкешенки он погубил восемнадцать калмыцких богатырей.

Исторической основой этой сюжетной линии являются известные исторические факты: женитьба на кабардинской княжне, назначение ханом наследником сына от нового брака, бегство старшего сына и его вызов с помощью ламы, заточение его сначала в Царицыне, затем в Казани и скорострительная смерть ханского сына в изгнании.

В третьем сюжетном блоке речь идет о лишении народа святыни по вине хана и изгнании ханши-мачехи после смерти хана. Сакральное изображение божества-покровителя, как выясняется, хан доверяет чужеродцу – татарину-распорядителю, которого хватает богатырь, осмелившийся для своей защиты в нарушение всех обычаев взять с собой в ханскую

ставку нож. На вопрос хана, почему он это сделал, богатырь заявляет, мол, зачем удивляться, что простой человек взял с собой в покои хана нож, если сам хан никуда без жены-черкешенки не выходит. Когда богатырь хватается в доме хана татарина-распорядителя, хан заявляет, что нельзя его убивать, так как у него находится изображение ханского божества-покровителя. В результате татарин скрывается вместе с изображением божества, которому поклонялся весь народ. В предании сделан вывод: «Так калмыцкий бесценный мирде оказался во владениях черкесов». После этого следует смерть хана, изгнание из ханства его жены с детьми, неприятие ханши на ее прежней родине и принятие их под покровительство русского царя, который спасает их, поселяет в своем государстве, где они живут в благополучии.

В фольклорном тексте содержится немало узловых моментов, соответствующих историческим фактам, хотя присутствуют и моменты, противоречащие реалиям. Так, в 1738 г. имело место восстание сына Дондука-Омбо от первой супруги – Галдана-Норбо, начавшееся во время похода на казахские земли и после объявления хана о назначении наследником малолетнего сына Рандула от второй супруги, кабардинки Джан. Целью восстания был захват власти и даже, возможно, устранение хана, при этом многие владельцы были на его стороне [Митиров 1998, 176–178]. Галдан-Норбо руководил крупным войском, его поддерживал ряд князей, он имел и разные планы, в том числе либо идти на отца с казахами, либо откочевать в Центральную Азию или на Кубань. В сюжетной линии предания реальная история противостояния войска Галдана-Норбо и окружившего его войска хана и правительственного войска опущена для выделения основной темы – лишения старшего наследника законных прав и его убийства.

Мотив расправы над 18 богатырями, присутствующий в предании о Дондуке-Омбо, связан с имевшей место расправой хана над рядовыми воинами и их семьями, поддерживавшими противную сторону. Так, в приказе хана говорилось о том, чтобы «изловить» 18 зайсангов (князей, «с указанием... чи они сыновья»), поддерживавших его старшего сына, для расправы над ними, что и было совершено – хан, по словам одного из князей, «братью передавил» [Митиров 1998, 180, 183]. Н.Н. Пальмов на основе архивных документов писал, что при ликвидации восстания «широкой рекой лилась кровь» [Пальмов 1926, 240].

Мотив нарушения социальных норм поведения, когда богатырь в ханскую заходит с оружием, отражает реальный факт: в период династийных распрей однажды к хану Аюке явились его внуки Дасанг и Нитар-Дорджи – старшие из 12 сыновей Чакдорджаба, так как Дасанг считался наследником (поскольку первый из сыновей, Бату, был рожден от наложницы), а Нитар-Дорджи был следующим по старшинству [Митиров 1998, 353]. После Чакдорджаба они являлись наследниками, и это могло стать причиной неожиданных событий во время династийных споров. Дасанг вошел в ханское жилище, а второй в нарушение всех обычаев остался на коне, ожидая старшего брата. Этот исторический факт настолько выделял-

ся, что зафиксировался в народной памяти как случай, имевший место с фольклорным Митр-нойоном, прототипом которого являлся внук Аюки-хана – Нитар-Дорджи. Однако нарушение социальных норм со стороны богатыря, пытавшегося задержать чужеродца с святыней ханства, расценивается в фольклорном тексте как положительный поступок, который мог защитить святыню. Противоположную коннотацию имеет поступок хана, в нарушение всех обычаев отдающего на хранение инородцу святыню, которой поклоняется весь народ. Соответственно, нарушение в предании приводит к утрате святыни, что сказывается на судьбе хана и его потомков. С этим сюжетным действием связан образ ламы Аршикн, имя которого (Арша+суффикс притяжательности –кн / хн-) соотносимо с именем Арша-ламы, известного в фольклорной традиции калмыков как лама-чудотворец, образ которого «может иметь метатекстуальный характер, относительно свободно проникая сквозь жанровые границы» [Сенглеев 2019, 163]. Мотив ложной клятвы ламе со стороны хана для решения задачи выманить сына и затем расправиться с ним характерен как для предания о Дондуке-Омбо, где действует лама Аршикн, так и для «Сказания о хане Пунцоке», в котором сыном хана считается Галдама, а Арша-ламе клянется сам хан [Сенглеев 2019, 165]. В целом с этой сюжетной линией связан мотив нарушения религиозных канонов (продолжающий мотив угрозы расправы в храме, обмана ламы), приводящий к лишению народа святыни. Сравнение в предании ножа, принесенного в покой хана, с ханшей, которая неотступно следует за ханом, привносит дополнительный элемент в мотив злой мачехи, развернутый в предании и имевший историческую основу (известно, что ханша Джан имела отношение не только к выбору хана в пользу ее сына Рандула и расправе над Галданом-Норбо, по ее приказу во время борьбы за престол был также убит старший в роду – дядя ее мужа и сын Аюки-хана Галдан-Данжин).

Во втором предании «Һалдн Орв гидг көвүтэ Дондг Омб хаана тускар» ‘О Дондуке-Омбо хане, имеющем сына Галдана-Норбо’ [НА КалмНИЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кас. № 169 (160)] сюжетная линия ограничена вторым тематическим блоком из трех имеющих место в первом предании, но имеются новые элементы, обусловленные как происхождением сказительницы из калмыков-дербетов (и соответственно введением в качестве основного героя дербетского князя), так и незнанием исторических фактов (происхождения ханши). В фольклорном тексте вводится в качестве одного из героев, приходящих на помощь Галдану-Норбо, его дядя по матери: отмечается, что первая супруга Дондука-Омбо являлась старшей сестрой нойона Гумбе-Дорджи, хотя этот нойон был на самом деле зятем Дондука-Омбо [Митиров 1998, 162]. Хан повторно женится на дочери Астрхн-хана (сказительница предполагает, что она «русская девушка», ссылаясь на то, что у калмыков нет имени Астрхн), у нее рождаются 4 детей, мачеха желает извести старшего сына от первой жены, тот скрывается в районе «Самбурин һурвн толһа» ‘трех самарских курганов’, но ему приходится возвратиться к отцу, который призывает попрощаться с сыном перед смертью. Для рас-

правы с Галданом-Норбо ханша приказывает убить пасынка традиционным в монгольской среде способом без пролития крови (путем перехвата аорты). Но ее приближенный оказывается человеком, принявшим обет не убивать живых существ. Примечательны имя, атрибут и характеристика поведения этого героя: татарин по имени Кишг Маңһд, владеющий секирой, не убивающий живых существ. Имя этого персонажа по структуре имеет сходство с характеристиками богатырей в эпосе, где каждый богатырь имеет свое любимое оружие. Имя Әв балга Кишг Маңһд ‘Владеющий секирой Кишиг Мангад’ переводится как буквально ‘Счастье / благополучие татарин’, что явно имеет связь с мотивом передачи святыни этому герою в первом из рассмотренных преданий и с представлением о счастье и покровительстве божеств. То есть в его имени прослеживается тема, которая в предании «Дондук-Омбо» раскрыта как передача татарину ханом божества-хранителя народа «мирде».

В этом варианте предания, записанного в 1977 г., имеются элементы, отсутствующие в более ранней, полной версии. Кишг Маңһд пленяет Галдана-Норбо, некий силач перебрасывает его через себя, тот находится в беспомощности, и в этом состоянии его передают в Астраханскую крепость. Дондук-Омбо также испытывает муки. В это время мачеху забирают в Астрахань, где подвергают казни. А дядя Галдана-Норбо отправляется туда на поиски племянника, но не находит его, а сам попадает в тюрьму, откуда вырывается, обманом уговорив дать ему пройти по улице со своим конем. Концовка предания получает в интерпретации сказителя дидактический вывод о необходимости воспитания и образования, то есть причина всех негативных событий видится в ханше-матери: «Тегэд Астрхн хаана күүкн... тегэд терүн деерэс авн Дондг Омб хаана үрн-садн цуһар, Астрхн хаана күүкн чигн медрл уга, зеенр чигн медрл уга тингэд буурсн юмнж» ‘Так из-за дочери Астрхн-хана ... весь род Дондука-Омбо остался необразованным и пришел в упадок, и по линии дочерей также все пришли в упадок’.

В анализируемом предании, записанном в начале последней четверти XX в., несмотря на некоторые отступления, сюжет сохранил большую близость к историческим фактам. В нем присутствуют типические мотивы, в которых произошла смена героев. Так, в мотиве спасения из астраханской тюрьмы и бегства из астраханского кремля (обычно связанном с Митр-нойоном) действует дербетский князь Гумбе-Дорджи. В фольклорный текст включены распространенные мотивы злой мачехи и ее наветов, чужеродца – приближенного ханши, лжеклятвы хана, изоляции героя и его устранения. Вместе с тем эти мотивы соответствуют реальной жизни и историческим фактам. «Приближение» текста сказителем отражено в том, что в предании старая ханша-мать Галдана-Норбо, исходя из этнической идентичности ее брата, является дербеткой, а новая ханша-мачеха обладает неясной этнической идентичностью, о которой сказитель предполагает, что она русская. Возможно, эти факты определены поздней записью предания. Примечательно, что в название этого предания включено имя

старшего сына Дондука-Омбо – Галдана-Норбо, однако оно мыслится как предание о Дондуке-Омбо. Потому концовка текста связана с судьбой потомков Дондука-Омбо.

Третий фольклорный текст – «Агта хан Дондг Омб хойр хаана тускар» ‘О двух ханах – Агта-хане и Дондук-Омбо-хане’ [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кас. № 141 (150)] – в сюжетном отношении не связан с двумя преданиями о Дондуке-Омбо, так как имена ханов в нем имеют опосредованное значение. Сюжет основан на чудесном явлении и связан с фигурой разбойника, которого обвиняют в разных преступлениях, и которому дает наказание Дондук-Омбо: необходимо наполнить водой из озера бездонный засохший колодец, находящийся на кургане. Занимаясь этой работой, разбойник встречает гонца от Тайджи-хана, который должен сообщить о начале войны с Дондуком-Омбо. Он убивает его и бросает в колодец, который не может наполниться. В тот же момент бездонный колодец наполняется водой. Затем разбойник докладывает хану о том, что случилось, и хан разъясняет, что гонец от Тайджи-хана пришел с целью рассорить калмыцких ханов с джунгарскими. С той поры человек, бывший разбойником и совершивший благое дело на благо своего ханства, остался жить при хане.

В этой легенде исторические факты отражены косвенно, речь идет о имевших место разногласиях между двумя ойратскими ханствами – Джунгарским и Калмыцким – и отношениях между их правителями. Образ разбойника, предотвращающего кровопролитие путем устранения самой вести о предстоящей войне, сопоставим с образом богатыря из дружины князя. Характер основного действия сюжета позволяет определить фольклорный текст как легенду.

В анализируемом тексте обращает на себя внимание включение в название легенды двух имен ханов, одного личного, другого – имени-эвфемизма. Аюка-хан, как известно, в народе назывался Агта-хан. Под этим именем он фигурирует в ряде калмыцких преданий [Сенглеев 2019, 47, 161 и др.], в некоторых из которых отец его Пунцук называется Нойтна [Сенглеев 2019, 162]. Хан же Дондук-Омбо в двух проанализированных преданиях и легенде называется его собственным именем. Следует отметить, что в предании «Дондук-Омбо» хан Церен-Дондук по имени не называется, речь идет просто о «наследнике». В калмыцкой среде именем-эвфемизмом называли также и хана, пришедшего к власти после смерти Дондука-Омбо: Дондука-Даши в народе звали «Бальватин-хан». То, что Дондука-Омбо в преданиях называют его личным именем, свидетельствует об ином отношении к этому образу, нежели к другим ханам.

Заключение

В преданиях о Дондуке-Омбо присутствуют мотивы, характерные для других калмыцких преданий и легенд: бегство матери с ребенком от противников, наветы мачехи-ханши, вверение чужеродцу святыни, ложная клятва [правителя перед ламой]. В текстах основной темой оказывается расправа над сыном во имя передела наследства, ссылка сына во имя из-

менения очередности престолонаследия, его убийство. Прослеживаются темы хана-самозванца, ханши-мачехи, тема конфликта со старшим сыном и убийства сына по навету мачехи, тема святыни и лишения ее, тема изгнания мачехи с детьми.

В рассмотренных фольклорных текстах прослеживаются компрессия и использование типического мотива со сменой героя в нем. Встречаются мотивы, характерные и для других традиций: противник, нарушение сакрального запрета и религиозных обычаев, восшествие на престол с использованием атрибутов (восседание на войлочном ковре), одаривание царем хана при восшествии на престол словами благодарности, неподчинение подданных, вызванное нарушением обычаев, лишение свободы исторического лица со стороны другого исторического лица, проявление магической силы предсказаний, уход в иные земли, объяснение происхождения источника в связи с победой над противником [Криничная].

В предании «Дондук-Омбо» не упоминается имя Галдана-Норбо, основная тема предания – образ сильного хана, но самозванца, жестокосердного правителя, допускающего надругательство над святынями, лишаящего народ святыни, позволяющего убийство сына. В нем прослеживаются исторические факты: престолонаследная борьба после смерти Аюки-хана, утверждение Дондука-Омбо ханом со стороны российской власти, ссылка Галдана-Норбо в Царицын, затем в Казань и его неожиданная смерть, разрушившая планировавшиеся женитьбу на Анне Тайшиной и обустройство в Ставрополе-на-Волге среди крещеных калмыков; бегство ханши с детьми и отказ в Кабарде братьев принять ее, конвоирование ее с сыновьями в Царицын и Казань. Вместе с тем в предании есть элементы, противоречащие историческим фактам: в сюжетном блоке, посвященном Галдану-Норбо, отсутствуют данные о том, что он боролся за престол, поднял продолжавшееся более 2 месяцев восстание, к нему взывал отец Дондук-Омбо: «если признаешь меня за отца, а многих торгоутов за отчизну» [Митиров 1998, 175], а сын даже допускал мысль об убийстве хана или бегстве в Тибет [Митиров 1998, 177–200]. Но в реальной жизни состоялась расправа отца над сыном, что противоречило всем народным представлениям, законам, потому образ Галдана-Норбо овеян ореолом страдания, а образ Дондука-Омбо остался в памяти народной как образ жестокого хана и человека. Нарушение всех религиозных запретов, от намерения совершения убийства в русской церкви до ложной клятвы перед футляром с изображением божества-покровителя и его беспечное доверие слуге-татарину, уносящему святыню при бегстве к черкесам, приводит в сюжетной линии к смерти хана и изгнанию ханши-мачехи с ее детьми из ханства.

Можно также сделать вывод, что в народной памяти выделялись наиболее авторитетные правители, имена которых не произносились, и другие правители, которые в народных преданиях действуют как обычные люди. Такие правители называются их личными именами. Таким является образ хана Дондука-Омбо, который во всех трех рассмотренных текстах фигурирует под своим личным именем.

В сюжетных линиях преданий, в которых центральным образом является Дондук-Омбо, по законам компрессии макрособытия вмещают в себя ряд событий реальной истории. Однако макрособытие не искажается, оно лишь обретает более формальные черты. Типизация образов и сюжетов в фольклорном тексте приводит к замене персонажей, использованию типичных эпизодов, мотивов, при введении которых допускаются отступления от точных исторических событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева П.Э. О джунгарском князе Лоузанг-Шуну // Теегин герл. 1999. № 8. С. 123–126.
2. Алтн чеежтэ келмрч Боктан Шаня. Хранитель мудрости народной Шаня Боктаев. Сост., предисл., коммент. и прилож. Б.Б. Манджиевой. Элиста: КИГИ РАН, 2010.
3. Бакаева Э.П. Исторический факт и его интерпретация: Убаши-хан в истории и культуре калмыков и ойратов // Трансграничная культура: очерки сравнительно-сопоставительного исследования традиций западных монголов и калмыков. Элиста: КалмНИЦ РАН, 2016. С. 344–352.
4. Бакаева Э.П. Об обозначении возрастных категорий в культуре ойратов и калмыков // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2014. № 4. С. 89–95.
5. Бакаева Э.П. Этническая идентичность калмыков и конфессиональные связи с Тибетом (к прочтению малоизвестных источников) // Oriental Studies. 2019. № 5. С. 891–925.
6. Басангова Т.Г. Новые сюжеты исторических песен калмыков // Фольклор в контексте культуры. Махачкала: ДГПУ, 2011. С. 9–10.
7. Батмаев М.М. Мазан-Батыр: легенды и действительность // Теегин герл. 1985. № 6. С. 110–112.
8. Возраст в гражданском праве // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. СПб., 1890–1907. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Возраст_в_гражданском_праве (дата обращения 01.02.2021).
9. Высочайше утвержденное Городовое положение от 16/28 июня 1870 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собр. II. Т. XLV. Отделение 1-е. СПб. 1874. Ст. 48498. С. 825.
10. Горяева Б.Б. Легенды и предания о Мазан-батыре // Мазан-батыр: известный военачальник XVII в. и легендарный герой калмыцкого народа. Элиста: КИГИ РАН, 2004. С. 46–53.
11. Горяева Б.Б. Эт Мерген Темене: сказка или реальность? (К вопросу об историчности персонажа) // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. Элиста: КИГИ РАН, 2010. № 2. С. 145–150.
12. Именной указ от 23.03.1714 года «О порядке наследования с движимым и недвижимым имуществом» // Полное Собрание Законов Российской Империи. Собрание 1: в 55 т. Т. 5 (1713–1719 гг.). № 2789. СПб.: Тип. II Отд. Собств. Е.И.В. канцелярии, 1830.
13. Кичиков А.Ш. Жанровое своеобразие повествования о Мазан-баатаре в аспекте калмыцко-башкирских межэтнических связей // Межэтническое общности и взаимосвязи фольклора народов Поволжья и Урала. Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1983. С. 120–128.
14. Криничная Н.А. Указатель типов, мотивов и основных элементов преданий. Петрозаводск: КФ АН СССР, 1990. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/krinichnaya1.htm> (дата обращения 01.02.2021).
15. Коков Дж.Н., Кокова Л.Дж. Заметки о кабардинской фамилии Атажукин // Кавказология. 2018. № 2. С. 146–151.
16. Мельникова Н.Т. Становление и развитие гражданско-правового института дееспособности в российском законодательстве в период XVII – начала XX в. (историко-правовой аспект) // Вестник Воронежского института МВД России. 2018. № 1. С. 150–156.
17. Митиров А.Г. По следам находок и утрат. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1990.
18. Митиров А.Г. Ойраты – калмыки: века и поколения. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1998.
19. Мирзаева С.В. Лузанг Шуну, Галдама и Амурсана – нойоны Джунгарского ханства // Трансграничная культура: очерки сравнительно-сопоставительного исследования традиций западных монголов и калмыков. Элиста: КалмНИЦ РАН, 2016. С. 313–343.
20. Мирзаева С.В., Адыяева З.С. О преданиях о Шеаренге в фольклоре западных монголов и алтайцев // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. Вып. 4. Элиста: КИГИ РАН, 2016. С. 102–111.
21. Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., коммент., указ., словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурыкин, Е.Н. Кузьмина и др. М.: Наука – Вост. лит., 2017.
22. Научный архив Калмыцкого научного центра РАН (НА КалмНИЦ РАН). Ф. 16. Оп. 1. Кас. № 141 (150), 169 (160).
23. Оконов Б.Б. Калмыцкие народные исторические песни XVII–XVIII вв. («Галдама», «Мазан-Батыр», «Шуна-Батыр», «На кого же оставил нас Убаши?») // Калмыцкая народная поэзия. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1984. С. 30–58.
24. Оконов Б.Б. Калмыцкие народные исторические песни XVII–XVIII вв.: «Галдама», «Мазан-Батыр». URL: <http://www.nutug.ru/kulitura/pesni/htm> (дата обращения: 10.10.2020).
25. Осорин У. Шинжэнэ өөрднрин болн хальмгудын домг-үлгүрмүд, домгуд, амн үгин туужс: дүңцүллһн болн зергүллһн (= Мифы, легенды и предания синь-цзянских ойратов и калмыков: сравнительно-сопоставительный анализ). Элиста: КИГИ РАН, 2015.
26. Пальмов Н.Н. Этюды по истории приволжских калмыков XVII и XVIII века. Ч. 1. Астрахань: Издание Калм. областного исполкома, 1926.
27. Семь звезд. Калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент. Д.Э. Басаев. Элиста: Калм. кн. изд-во. 2004.
28. Сенглеев Б.Ю. Исторические предания и легенды о Мазан-батыре у калмыков: эпическая биография: дис...канд. филол. наук: 10.01.09. М., 2019.

29. Тепкеев В.Т. «Всемиловейше жалуем тебя, подданного Нашего, и учреждаем Ханом Калмыцким». Церемония объявления Дондук-Омбо в ханское достоинство в 1737 г. // *Oriental Studies*. 2019. № 4. С. 627–633.

30. Тягинова Т.С. Мой предок Мазан-Баатр // Мазан-Батыр: известный военачальник XVII века и легендарный герой калмыцкого народа. Элиста: КалМГУ, 2004. С. 61–65.

31. Хальмг туульс. 2-гч боть / нээрүлж, барт белдснь А.Ц. Бембеева. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1968.

32. Хальмг туульс. 3-гч боть / Барт белдснь Н. Н. Мусова, Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1972.

33. Хальмг туульс. 4-гч боть. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1974. 270 х. Хальмг туульс. IV боть / Барт белдснь Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1974.

34. Цекеева Т.Э. Образ Мазан-Батыра в калмыцком устном народном творчестве // Мазан-батыр: известный военачальник XVII в. и легендарный герой калмыцкого народа. Элиста: КИГИ РАН, 2004. С. 54–60.

35. Шараева Т.И. Свадебная обрядность // Калмыки. М.: Наука, 2010. С. 249–270.

36. Цюрюмов А.В. Калмыцкое ханство в 1724–1741 гг.: хроники династийных междоусобиц. Элиста: Джангар, 2005.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Alekseyeva P.E. O dzhungarskom knyaze Louzang-Shunu [About the Dzungarian Prince Louzang-Shun]. *Teegin gerl*, 1999, no. 8, pp. 123–126. (In Russian).

2. Bakayeva E.P. Ob oboznachenii vozrastnykh kategoriy v kul'ture oyratov i kalmykov [About the Designation of Age Categories in the Culture of the Oirats and Kalmyks]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2014, no. 4, pp. 89–95. (In Russian).

3. Bakayeva E.P. Etnicheskaya identichnost' kalmykov i konfessional'nyye svyazi s Tibetom (k prochteniyu maloizvestnykh istochnikov) [The Ethnic Identity of the Kalmyks and Their Confessional Relations with Tibet (How to Read Little-known Sources)]. *Oriental Studies*, 2019, no. 5, pp. 891–925. (In Russian).

4. Batmayev M.M. Mazan-Batyr: legendy i deystvitel'nost' [Mazan-Batyr: Legends and Reality]. *Teegin gerl*, 1985, no. 6, pp. 110–112. (In Russian).

5. Goryayeva B.B. Eet Mergen Temene: skazka ili real'nost'? (K voprosu ob istorichnosti personazha) [Eet Mergen Temene: Fairy Tale or Reality? (To the Question of the Historicity of the Character)]. *Problemy etnicheskoy istorii i kul'tury tyurkomongol'skikh narodov*, 2010, no. 2, pp. 145–150. (In Russian).

6. Kokov Dzh.N., Kokova L.Dzh. Zametki o kabardinskoy familii Atazhukin [Notes on the Kabardian Surname "Atazhukin"]. *Kavkazologiya*, 2018, no. 2, pp. 146–151. (In Russian).

7. Mel'nikova N.T. Stanovleniye i razvitiye grazhdansko-pravovogo instituta deysposobnosti v rossiyskom zakonodatel'stve v period 17 – nachala 20 v. (istoriko-pravo-

voy aspekt) [The Formation and Development of the Civil Law Institute of Legal Capacity in the Russian Legislation in the Period of the 17th – Early 20th Centuries (The Historical and Legal Aspects)]. *Vestnik Voronezhskogo instituta MVD Rossii*, 2018, no. 1, pp. 150–156. (In Russian).

8. Mirzayeva S.V., Ad'yayeva Z.S. O predaniyakh o Sheareng v fol'klore zapadnykh mongolov i altaytsev [About the Legends about Sheareng in the Folklore of the Western Mongols and Altaians]. *Problemy etnicheskoy istorii i kul'tury tyurkomongol'skikh narodov*, 2016, vol. 4, pp. 102–111. (In Russian).

9. Tepkeyev V.T. "Vsemilostiveyshe zhaluyem tebya, poddannogo Nashego, i uchrezhdayem Khanom Kalmytskim". Tseremoniya ob'yavleniya Donduk-Ombo v khanskoye dostoinstvo v 1737 g. ["We Most Graciously Grant You, Our Subject, and Establish You as the Khan of Kalmyk". The Ceremony of Declaring Donduk-Ombo to the Khan's Dignity in 1737]. *Oriental Studies*, 2019, no. 4, pp. 627–633. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Bakayeva E.P. Istoricheskiy fakt i ego interpretatsiya: Ubashi-khan v istorii i kul'ture kalmykov i oyratov [A Historical Fact and its Interpretation: Ubashi Khan in the History and Culture of the Kalmyks and Oirats]. *Transgranichnaya kul'tura: ocherki sravnitel'no-sopostavitel'nogo issledovaniya traditsiy zapadnykh mongolov i kalmykov* [The Transborder Culture: Essays on Comparative Studies of the Traditions of the Western Mongols and Kalmyks]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the RAS Publ., 2016, pp. 344–352. (In Russian).

11. Basangova T.G. Novyye syuzhety istoricheskikh pesen kalmykov [New Plots of the Kalmyks' Historical Songs]. *Fol'klor v kontekste kul'tury* [Folklore in the Context of Culture]. Makhachkala, Dagestan State Pedagogical University Publ., 2011, pp. 9–10. (In Russian).

12. Goryayeva B.B. Legendy i predaniya o Mazan-batyre [The Legends and Traditions about Mazan-batyr]. *Mazan-batyr: izvestnyy voyenachal'nik 17 v. i legendarnyy geroy kalmytskogo naroda* [Mazan-batyr: The Famous Military Commander of the 17th Century and the Legendary Hero of the Kalmyk People]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Studies of the RAS Publ., 2004, pp. 46–53. (In Russian).

13. Kichikov A.Sh. Zhanrovoye svoyeobraziye povestvovaniya o Mazan-baatare v aspekte kalmytsko-bashkirskikh mezhetnicheskikh svyazey [The Genre Originality of the Narrative about Mazan-baatar in the Aspect of Kalmyk-Bashkir Interethnic Relations]. *Mezhetnicheskoye obshchnosti i vzaimosvyazi fol'klora narodov Povolzh'ya i Urala* [The Interethnic Communities and Interrelationships of the Folklore of the Peoples of the Volga Region and the Urals]. Kazan', Institute of Language, Literature and Art of the Kazan Branch of the USSR AS Publ., 1983, pp. 120–128. (In Russian).

14. Mirzayeva S.V. Luzang Shunu, Galdama i Amursana – noyony Dzhungarskogo khanstva [Luzang Shunu, Galdam and Amursana – the Noyons of the Dzungarian Khanate]. *Transgranichnaya kul'tura: ocherki sravnitel'no-sopostavitel'nogo issledovaniya traditsiy zapadnykh mongolov i kalmykov* [Transborder Culture: Essays on Comparative Studies of the Traditions of the Western Mongols and Kalmyks]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the RAS Publ., 2016, pp. 313–343. (In Russian).

15. Tyaginova T.S. Moy predok Mazan-Baatr [My Ancestor Mazan-Baatr]. *Mazan-batyr: izvestnyy voyenachal'nik 17 v. i legendarnyy geroy kalmytskogo naroda* [Mazan-batyr: The Famous Military Commander of the 17th Century and the Legendary Hero of the Kalmyk People]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Studies of the RAS Publ., 2004, pp. 61–65. (In Russian).

16. Tsekeyeva T.E. Obraz Mazan-Batyra v kalmytskom ustnom narodnom tvorchestve [The Image of Mazan-Batyr in the Kalmyk Oral Folk Art]. *Mazan-batyr: izvestnyy voyenachal'nik 17 v. i legendarnyy geroy kalmytskogo naroda* [Mazan-batyr: The Famous Military Commander of the 17th Century and the Legendary Hero of the Kalmyk People]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Studies of the RAS Publ., 2004, pp. 54–60. (In Russian).

17. Sharayeva T.I. Svadebnaya obryadnost' [Traditional Wedding Ceremonies]. *Kalmyki* [The Kalmyks]. Moscow, Nauka Publ., pp. 249–270. (In Russian).

(Monographs)

18. Mandzhiyeva B.B. (ed., comp.) Altn cheyejтә kelmrч Boktan Shanya. Khra-nitel' mudrosti narodnoy Shanya Boktayev [Altn chejтә kelmrч Boktan Shan. The Keeper of the Wisdom of the Shanya Boktaev People]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the RAS Publ., 2010. (In Russian and Kalmyk).

19. Krinichnaya N.A. *Ukazatel' tipov, motivov i osnovnykh elementov predaniy* [The Index of the Types, Motives and Basic Elements of Legends]. Petrozavodsk, Karelian branch of the USSR AS Publ., 1990. Available at: URL: <https://ruthenia.ru/folklore/krinichnaya1.htm> (accessed 01.02.2021). (In Russian).

20. Mitirov A.G. *Po sledam nakhodok i utrat* [In the Wake of Finds and Losses]. Elista, Kalmyk Book Publishing, 1990. (In Russian).

21. Mitirov A.G. *Oyraty – kalmyki: veka i pokoleniya* [The Oirats – the Kalmyks: Centuries and Generations]. Elista, Kalmyk Book Publ., 1998. (In Russian).

22. *Mify, legendy i predaniya kalmykov* [The Myths, Legends and Traditions of the Kalmyks]. Transl. Basangova T.G., Mikhaleva T.A., ed. Burykin A.A. et al. Moscow, Nauka – Oriental literature Publ., 2017. (In Russian).

23. Osorin U. *Mify, legendy i predaniya sin'izyanskikh oyratov i kalmykov: sravnitel'no-sopostavitel'nyy analiz* [The Myths, Legends and Traditions of the Xinjiang Oirats and the Kalmyks: Comparative Analysis]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the RAS Publ., 2015. (In Kalmyk).

24. Pal'mov N.N. *Etyudy po istorii privolzhskikh kalmykov 17 i 18 veka* [Studies in the History of the Volga Kalmyks of the 17th and 18th Centuries]. Vol. 1. Astrakhan': Kalmyk Regional Executive Committee Publ., 1926. (In Russian).

25. Basayev D.E. (ed., comp., transl.) *Sem' zvezd. Kalmytskiye legendy i predaniya* [Seven Stars. The Kalmyk Legends and Traditions]. Kalmyk Book Publ., 2004. (In Russian).

26. Tsyuryumov A.V. *Kalmytskoye khanstvo v 1724–1741 gg.: khroniki dinastiynykh mezhdousobits* [The Kalmyk Khanate in 1724–1741: the Chronicles of Dynastic Feuds]. Elista, Dzhangar Publ., 2005. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

27. Sengleyev B.Yu. *Istoricheskiye predaniya i legendy o Mazan-batyre u kalmykov: epicheskaya biografiya* [The Historical Myths and Legends about Mazan-batyr Among the Kalmyks: An Epic Biography]. PhD Thesis. Moscow, 2019. (In Russian).

Бакаева Эльза Петровна, Калмыцкий научный центр РАН.

Зам. директора по научной работе, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: этнология, фольклористика, буддизм, добуддийские верования, история монгольских народов, традиционная культура, источники.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

Elza P. Bakaeva, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Deputy Director, Leading Research Associate. Research interests: ethnology, folklore studies, Buddhism, pre-Buddhist beliefs, history of the Mongolian peoples, traditional culture, sources.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

С.В. Мирзаева (Элиста)

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ ВВОДА В НАУЧНЫЙ ОБОРОТ АУТЕНТИЧНЫХ ЗАПИСЕЙ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ (на материале Малодербетовского цикла эпоса «Джангар»)*

Аннотация. В статье рассматривается рукопись Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» на ойратском «ясном письме», привезенная в 1862 г. К.Ф. Голстунским и хранящаяся в настоящее время в рукописном отделе библиотеки восточного факультета СПбГУ. Несмотря на то, что эта рукопись представляет собой запись материала, уникального как с точки зрения содержания, так и времени записи, до сих пор она не выступала предметом исследования. Между тем выполнение транслитерации текста, описание рукописи как письменного источника имеют большое значение для всестороннего изучения одного из наиболее объемных и ранних циклов «Джангара». Отсутствие интереса к первоисточнику в данном случае привело к ошибочной точке зрения: что рассматриваемый памятник содержит только одну песнь «Джангара», в силу чего вторая и третья песни оставались неизвестны исследователям более столетия. Анализ рукописи позволяет установить, что в двух тетрадах представлены как минимум три разных типа почерка: в первой тетради и в начале второй тетради до л. 38v; на лл. 39r–43v и на лл. 44r–67v второй тетради. Последний тип почерка, по нашему мнению, напоминает почерк самого К.Ф. Голстунского, что, в свою очередь, приводит к предположению, что он мог принимать непосредственное участие в письменной фиксации песен. Интерес представляет то обстоятельство, что песни в рукописи расположены не в сюжетно-композиционной последовательности, а, возможно, согласно степени их «ценности» для исследователей. Присутствие большого количества исправлений и помет позволяет предположить, что рукопись редактировалась, вероятно, К.Ф. Голстунским и могла использоваться им в качестве рабочего материала в преподавательской и академической деятельности. Описаны разные типы обозначений, использованных редактором, назначение некоторых из них неясно. На примере подобного исследования мы стремились обосновать необходимость более детального изучения аутентичных записей фольклорных текстов и обрисовать круг проблем, которые при отсутствии обращения к первоисточнику остаются незамеченными.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; Малодербетовский цикл; К.Ф. Голстунский; ойратское «ясное письмо».

S.V. Mirzaeva (Elista)

On the Issue of Introducing Authentic Records of Folklore Samples (Based on Baga Dorbet Cycle of the Jangar Epic)**

Abstract. The article discusses the Oirat manuscript containing three Baga Dorbet cycle songs of the Jangar epic. It was brought to St. Petersburg in 1862 by K.F. Golstunsky and nowadays is kept at the manuscript fund of the Oriental Faculty's Library of St. Petersburg State University. Despite the fact that the manuscript is unique in content and early time of record, it has not yet been the subject of research. Meanwhile, transliteration of the text and analysis of the manuscript in terms of source studies are of great importance as stages of comprehensive study of one of biggest and earliest cycles of the epic. Lack of interest to the original source resulted in misunderstanding that the manuscript contains only one epic song. Due to this songs 2 and 3 remained unknown to academic researchers for over a century. An analysis of the manuscript leads us to proposal that there are at least three different manners of handwriting in two books of the manuscript: the first one – through all first book and at the beginning of the second book till f. 38v; the second – ff. 39r–43v and the third – ff. 44r–67v of the second book. The third manner of handwriting, in our opinion, resembles one of K.F. Golstunsky. This, in turn, leads us to the assumption that he could be directly involved in the process of fixation of epic in written form. Interestingly, the songs in the manuscript are arranged not in logical composition, but, possibly, according to their value for researchers. Many corrections and notes lead us to the assumption that the manuscript was edited by K.F. Golstunsky and could be used as a material in his tutorial and research activities. The description of different marks used by the editor is given, the meaning of some of them remains unclear. Based on this analysis we tried to emphasize the necessity of deep study of authentic records of folklore texts and outline a range of problems which remain unnoticed until the original source is referred to.

Key words: Jangar epic; Baga Dorbet cycle; K. F. Golstunsky; Oirat 'Clear Script'.

Междисциплинарные исследования как одно из направлений современной науки являются актуальными и в деле изучения эпоса «Джангар». Существование ранних записей Малодербетовского цикла эпоса, датированных второй половиной XIX в., на ойратском «ясном письме», несомненно, представляет большую удачу для исследователей-джангароведов и дает возможность рассмотреть их также с позиции источниковедения. В джангароведении выполнение транслитерации этих текстов не представляло собой одну из актуальных задач: напротив, А.Ш. Кичиков отмечает, что составители первого издания, в котором впервые были опубликованы все три песни Малодербетовского цикла, сделали выбор в пользу переложения на современный язык, поскольку «иначе они бы оказались недоступ-

* Статья подготовлена в рамках НИР Калмыцкого научного центра РАН «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (№ государственной регистрации АААА-А19-119011490036-1).

** The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences "Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions" (State registration number АААА-А19-119011490036-1).

ны пониманию современного читателя» [Жанһр 1978, 28].

Это привело к тому, что первоисточник, содержащая песни этого цикла рукопись К.Ф. Голстунского, за исключением отдельных упоминаний о ней, не рассматривался в фольклористических работах. Между тем, как представляется в случае с Малодербетовским циклом, транслитерирование входящих в него текстов, археографическое описание данной рукописи также представляются важными аспектами изучения истории фиксации эпического цикла и его бытования.

Лишним свидетельством необходимости подробного изучения такого рода источников является тот факт, что лишь в 1978 г. А.Ш. Кичиковым было установлено, что данная рукопись включает три песни, а не одну [Калмыцкий героический эпос 2020, 10] или две [Решетов 2001, 8] – «Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов свирепого Шара Гюргю покорил», «Песнь о том, как богдо Джангар мангаса Уту Цагана покорил» и «Песнь о том, как богдо Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил» [Калмыцкий героический эпос 2020, 9].

В данной статье мы ставим целью дать описание ойратской рукописи «Джангара список М(ало). Дербетовского улуса», хранящейся в рукописном отделе библиотеки Восточного факультета СПбГУ под шифром Calm С4 [РО БВФ СПбГУ], а также обозначить круг проблем, решению которых способствует ввод в научный оборот подобных записей фольклорных текстов. Как указывает А.Ш. Кичиков, «“Джангар” в XIX веке с живой речи рапсодов собирателями переводился на письменный ойратский язык» [Жанһр 1978, 28]. Последующее сличение транслитерации и современного переложения на калмыцкий язык позволит осветить проблемы взаимовлияния устного и письменного текстов, фиксации и интерпретации фольклорного материала в диахроническом аспекте.

Относительно истории создания этой рукописи сведений не так много: известно, что рукопись была выполнена по заказу или приобретена дербетским зайсангом Нойанакинского (Абганеровского) аймака Джава-Дорджи Кутузовым [Кичиков 1992, 166] и привезена в Петербург К.Ф. Голстунским после его четырехмесячной командировки в калмыцкие степи Астраханской и Саратовской губерний в 1862 г. [Решетов 2001, 8]. А.Ш. Кичиков предполагает, что тексты были записаны у абганеровских джангарчи сказительской школы Поврама – Санджи – Бука [Жанһр 1978, 39]. Основной целью К.Ф. Голстунского, как указывает А.М. Решетов, были «поиски в калмыцких степях хороших сказителей, которые знали бы еще не записанные песни национальной эпопеи “Джангар”» [Решетов 2001, 8]. Это, на наш взгляд, может объяснить структуру рукописи, в которой песни представлены не в сюжетно-композиционной последовательности: первой в рукописи идет песнь о Шара Гюргю, которая по логике повествования завершает Малодербетовский цикл [Кичиков 1992, 173]. Можно предположить, что очередность песен в рукописи К.Ф. Голстунского отражает степень их «ценности», значимости для академической науки.

В.Л. Котвич писал, что запись песен «Джангара» сопровождалась

большими трудностями и обусловила относительно небольшой объем записанного текста, поскольку условия процесса записывания, когда сказитель должен был исполнять песни днем с постоянными паузами, необходимыми для записи текстов вручную, значительно отличались от привычного для сказителя непрерывного процесса исполнения эпоса [Котвич 1967, 188–189]. Приведенные данные не позволяют точно определить, принимал ли К.Ф. Голстунский непосредственное участие в процессе составления данной рукописи или приобрел ее уже в готовом виде. В решении этого вопроса, на наш взгляд, может помочь источниковедческий анализ рукописи.

Данная рукопись состоит из двух сброшюрованных тетрадей. В каталоге В.Л. Успенского приводятся следующие ее характеристики: «ойратская рукопись из двух книг: кн. 1 – лл. 1–31b + 1 чистый лист, кн. 2 – лл. 1–38b + 8 чистых листов; размеры 35,5 × 11 см, 28–30 строк; многочисленные пометы и исправления в тексте» [Catalogue 1999, № 908, 503]. Книги представляют собой продолговатые листы, сложенные вдвое и прошитые по линии сгиба. Название на титульном листе первой книги «1-я тетрадь. Джангара (список М. Дербетовского улуса)» написано чернилами черного цвета. Тем же почерком, который, как мы предполагаем, принадлежит К.Ф. Голстунскому, в левом нижнем углу проставлена дата «1862 года 9-го августа». Над датой в левом углу листа имеются печать восточного отдела фундаментальной библиотеки ЛГУ и несколько шифров, проставленных сотрудниками библиотеки, – Ин. 1834, 1931, Калм. № 37, Хул Q544, Calm С4, № 3. Основной текст начинается со второго листа, написан черными чернилами. На обороте л. 30 тем же почерком, которым написано название на титульном листе, написано «итого 30 листов». Аналогично на титуле второй тетради название «Джангара 2-я тетрадь» написано черными чернилами, в левом углу проставлены шифры (Ин. 1835, 1931 г., Калм. № 37, Хул Q544, № 3) и печать. Пагинация в обеих тетрадях сквозная, проставлена арабскими цифрами в левом верхнем углу на каждом листе, во второй тетради имеется дополнительная пагинация на каждой странице (с. 1–74) в правом верхнем углу, выполненная чернилами более темного цвета и относящаяся только к этой тетради. В конце второй тетради стоит надпись «Конец. 67 листов», под ней проставлена печать библиотеки. Также на первых листах второй тетради просматривается штамп фабрики Паршева, упоминание о которой содержится в книге С.А. Клепикова [Клепиков 1959, 154].

Первая тетрадь содержит «Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов свирепого Шара Гюргю покорил», которая занимает в Малодербетовском цикле третье место. В начале текста приводится название «*Doqšin šara gürgügiyin bölöq*» (букв. ‘Глава о свирепом Шара Гюргю’). Перед заглавием стоит *бирга*, традиционный в индо-тибетских письменностях знак начала текста. Он имеет несколько нестандартную форму – две загнутые линии, обращенные друг к другу, правая ниже левой. Из образцов, приводимых в работе Д. Кары, по начертанию он наи-

более близок знаку, маркированному как ойр. XVIII в. [Кара 1972, 51], что может свидетельствовать о преемственности одной традиции. *Бирга* присутствует вплоть до л. 38г (буквы *r (recto)* и *v (verso)*, сопровождающие нумерацию листов, использованы для обозначения лицевой и оборотной сторон листа) включительно.

Вторая тетрадь содержит две песни – «Песнь о том, как богдо Джангар мангаса Уту Цагана покори́л» и «Песнь о том, как богдо Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покори́л», которые формально не разделены и не имеют заглавий (названия глав взяты из: [Калмыцкий героический эпос 2020]). Текст на л. 43v оформлен как конец второй песни, но по содержанию она продолжается: начинающийся на л. 44г текст соответствует строке 1248 песни в последнем издании Малодербетовского цикла [Калмыцкий героический эпос 2020, 112]. Третья песня начинается на л. 48v с 17-й строки и обозначена цифрой 3 вверху строки.

В тексте первой тетради отмечается большее количество исправлений по сравнению со второй тетрадью, что можно попытаться объяснить тем, что на ее основе могло готовиться к печати литографированное издание «Джангара», которое было выпущено в 1864 г. и содержало только первую песню из трех, содержащихся в рукописи К.Ф. Голстунского [Убаши хунтайджин туджи 1864]. Как правило, случаи вставки недостающих графем, слов или замены другой лексемой отмечаются слева от слова, вычеркивание графемы – непосредственно в тексте, вычеркивание слова может обозначаться вертикальной чертой слева с крестиком наверху. Не совсем ясен смысл следующих обозначений: короткая горизонтальная черта; короткая горизонтальная черта с двумя вертикальными черточками по краям, напоминающая обозначение отрезка; короткая горизонтальная черта с четырьмя вертикальными черточками по краям; вертикальная черта с двумя горизонтальными черточками в верхней части; слегка вытянутый по горизонтали крест после двух точек. Вертикальная черта справа от слова, вероятно, обозначает подчеркивание, выделение слова. Кроме того, в тексте первой песни имеется внутренняя сквозная нумерация (от 1 до 38), цифры которой, как правило, дублируются в начале и середине строки. Мы можем предположить, что с помощью нумерации и этих обозначений редактор (вероятно, К.Ф. Голстунский) отмечал для себя особенности исполняемого текста, возможно, интонационные паузы, акцентирование на определенном слове. Отдельно стоит упомянуть о том, что в первой тетради также встречаются более поздние по времени пометки, выполненные карандашом в пространстве между строками, вероятно, одним из читателей.

Анализ почерка позволяет сделать следующие выводы: первая тетрадь написана одним почерком, во второй же тетради представлены как минимум три разных типа почерка: лл. 31г–38v – почерк, напоминающий почерк в первой тетради, лл. 39г–43v – более убористый почерк, что привело к увеличению количества строк до 33, линии более толстые (другое перо?); лл. 44г–67v – более аккуратный почерк с большим интервалом

между строк (количество строк – 24–25). Последний напоминает почерк К.Ф. Голстунского, образцы которого можно увидеть в публикациях [Монгольско-русский словарь 1893–1895; Голстунский 2014, 83].

В результате анализа рукописи можно предположить, что в ее написании принимали участие как минимум три переписчика, одним из которых мог быть сам К.Ф. Голстунский. Присутствие большого количества помет и исправлений, в подтверждение слов А.М. Решетова [Решетов 2001, 8], свидетельствует о том, что она могла служить рабочим материалом для К.Ф. Голстунского в его преподавательской и научно-исследовательской деятельности.

На примере подобного исследования мы хотели обозначить важность работы с первоисточником, поскольку это может дать материал для установления новых данных в изучении уже известных науке фольклорных текстов. Рассматриваемая рукопись является ярким примером необходимости подобных исследований, поскольку более ста лет вторая и третья песни, зафиксированные во второй тетради, оставались для исследователей неизвестными. Установление авторства Малодербетовского цикла, решение вопроса, был ли у всех трех песен один сказитель, являются прерогативой фольклористических исследований (см. [Манджиева 2021]); анализ же рукописи как письменного источника позволяет осветить некоторые детали, касающиеся процесса фиксации фольклорного материала, задействованных в нем людей и последующей работы с источником. Сложно ответить на вопрос, насколько точно при записи ойратской графикой передавался устный текст сказителя и подвергался ли он каким-либо изменениям; тем не менее, эта рукопись как письменный источник середины XIX в. может дать богатый материал для актуальных в современном монголоведении исследований по влиянию разговорного языка на графику «ясного письма» (см. публикации А. Ракоша [Rákos 2015], Н.С. Яхонтовой [Яхонтова 2020]). В большинстве выводы данного исследования носят эмпирический характер, однако они помогают хотя бы обрисовать те проблемы, которые при отсутствии обращения к подобным аутентичным записям фольклорного материала так и остаются незамеченными.

ИСТОЧНИКИ

1. РО БВФ СПбГУ – Джангара (список М. Дербетовского улуса). 1-я и 2-я тетради // Рукописный отдел библиотеки восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Шифр Calm С 4. Инв. № 1834, 1835. Прежний шифр Хул. Q 544. Коллекция Голстунского (1862), № 3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голстунский К. Ф. Очерк поездки в Калмыцкую степь, совершенной в лето 1886 года (подготовка к изданию, предисловие, примечания С.С. Сабруковой) (Продолжение) // Mongolica-XIII: сб. ст. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2014. С. 81–86.

2. Жаңһр. Хальмг баатрлг дуулвр (25 бөлгн текст: 1–2 боть) (= Джангар. Калмыцкий героический эпос (тексты 25 песен)) / сост. А.Ш. Кичиков; ред. Г.И. Михайлов. Т. 1. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978.

3. 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.

4. Кара Д. Книги монгольских кочевников (семь веков монгольской письменности). М.: Наука, 1972.

5. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука; Восточная литература, 1992.

6. Клепиков С.А. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX века. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1959.

7. Котвич В.Л. «Джангариада» и джангарчи // Ученые записки КНИИЯЛИ. Вып. 5. Элиста: КИГИ РАН, 1967. С. 188–192.

8. Манджиева Б.Б. Типические места Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» как средство определения авторства сказителя // *Oriental Studies*. 2021. Т. 14. № 1. С. 198–218.

9. Монгольско-русский словарь, составленный профессором Санкт-Петербургского университета К.Ф. Голстунским. Т. 1–3. СПб.: Литограф. А. Иконникова, 1893–1895.

10. Решетов А.М. К.Ф. Голстунский: жизнь и деятельность выдающегося монголоведа // *Mongolica-V*: сб. ст. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. С. 6–14.

11. Убаши хун-тайджин туджи, народная калмыцкая поэма «Джангара» и Сиддиту кюрин тууль / сост. К. Голстунский. СПб.: Литограф. А. Иконникова, 1864. С. 7–38.

12. Яхонтова Н. С. Особенности почерка и орфографии текста «Сутры Белого старца» (шифр В 228(1)) из собрания ИВР РАН // *Oriental Studies*. 2020. Т. 13. № 4. С. 1078–1091.

13. Catalogue of the Mongolian Manuscripts and Xylographs in the St. Petersburg State University Library / compiled by V.L. Uspensky. Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, 1999.

14. Rákos A. Colloquial Elements in Oirat Script Documents of the 19th Century // *Rocznik Orientalistyczny*. Т. LXVIII. Z. 2. 2015. P. 102–114.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mandzhiyeva B.B. Tipicheskiye mesta Maloderbetovskogo tsikla eposa “Dzhangar” kak sredstvo opredeleniya avtorstva skazitelya [Baga Dorbet Cycle of the Jangar Epic: Typical Passages as a Means to Identify the Tale-teller’s Personality]. *Oriental Studies*, 2021, vol. 14(1), pp. 198–218. (In Russian).

2. Rákos A. Colloquial Elements in Oirat Script Documents of the 19th Century. *Rocznik Orientalistyczny*, 2015, vol. LXVIII, issue 2, pp. 102–114. (In English).

3. Yakhontova N.S. Osobennosti pocherka i orfografii teksta “Sutry Belogo startsa” (shifr V 228(1)) iz sobraniya IVR RAN [The Sutra of the White Old Man (Manuscript

Call No. В 228(1), Institute of Oriental Studies of the RAS)]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13(4), pp. 1078–1091. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Golstunsky K.F. Ocherk poyezdki v Kalmytskuyu step’, sovershennoy v leto 1886 goda [A Sketch of the Journey to the Kalmyk Steppe in the Summer of 1886], text processing, introduction, comments by S.S. Sabrukova. Part 2. *Mongolica-XIII: sbornik statey* [Mongolica-XIII: Collection of Papers]. St. Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedeniye Publ., 2014, pp. 81–86. (In Russian).

5. Kotvich V.L. “Dzhangariada” i dzhangarchi [The Jangariad and Jangarchis]. *Uchenyye zapiski KNIIYaLI* [Research Papers of the Kalmyk National Institute of History, Language and Literature]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the RAS Publ., 1967, pp. 188–192. (In Russian).

6. Reshetov A.M. K.F. Golstunskiy: zhizn’ i deyatel’nost’ vydayushchegosya mongoloveda [K.F. Golstunsky: Life and Activity of the Eminent Mongolist]. *Mongolica-V: sbornik statey* [Mongolica-V: Collection of Papers]. St. Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedeniye Publ., 2001, pp. 6–14. (In Russian).

(Monographs)

7. Kara G. *Knigi mongol’skikh kochevnikov (sem’ vekov mongol’skoy pis’mennosti)* [Books of Mongolian Nomads (Seven Centuries of Mongolian Writing)]. Moscow, Nauka Publ., 1972. (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. (In Russian).

9. Kichikov A. (comp.), Mikhaylov G. (ed.). *Жаңһр. Khal’mg baatrlg duulvr (25 bolgin tekst: 1–2 bot’)* [Jangar: A Heroic Epic of the Kalmyks. Texts of 25 Songs]. Vol. 1. Moscow, 1978. (In Kalmyk).

10. Klepikov S.A. *Filigrani i shtempeli na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva 17 – 20 veka* [Watermarks and Stamps in Paper of Russian and Foreign Production of the 17th – 20th Centuries]. Moscow, Publishing House of the All-Union Book Chamber, 1959. (In Russian).

Мирзаева Саглар Викторовна, Калмыцкий научный центр РАН.

Научный сотрудник. Научные интересы: буддийская литература, фольклор монгольских народов, тибето-монгольский буддизм, монгольские и ойратские переводы.

E-mail: saglaramirzaeva@kigiran.com

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Saglara V. Mirzaeva, Kalmyk Scientific center of the RAS.

Research associate. Research interests: Buddhist literature, Mongolian peoples’ folklore, Tibetan-Mongolian Buddhism, Mongolian and Oirat translations.

E-mail: saglaramirzaeva@kigiran.com

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00062

Б.Л. Митруев (Элиста)

ОТНОСИТЕЛЬНО НАЗВАНИЯ ДВУХ ПЕСЕН ГЕСЕРА В ПЕРЕВОДЕ Б. БЕРГМАНА*

Аннотация. Бениамин Бергман, исследователь из Ливонии (нынешней Латвии), в 1802–1803 гг. совершил путешествие в калмыцкие степи, где собрал исторический, литературный и фольклорный материал о калмыках и калмыцкой культуре. Итогом этой поездки стала публикация в 1804–1805 гг. в Риге четырехтомного издания «Кочевнические скитания среди калмыков в 1802–1803 годах» Б. Бергмана, донныне представляющего собой важный источник информации о литературе и культуре калмыков XIX в. Среди переводов, опубликованных в этих четырех томах, представлен перевод с калмыцкого на немецкий язык двух песен эпоса «Гесер». Цель статьи – рассмотреть вопрос о причине характеристики Б. Бергманом переведенных им песен Гесера как «Монгольского религиозного сочинения в 2 книгах». Материалом для данного исследования является вышеупомянутый перевод двух песен эпоса «Гесер». Автор статьи приходит к выводу, что главы «Гесера», циркулировавшие в виде отдельной рукописи, часто носили самостоятельное название, что имело целью подчеркнуть самостоятельность произведения, которое фактически представляло собой часть целого цикла о Гесере. Широко распространенные в виде отдельных рукописей главы об оживлении богатырей и битве с Андулма-ханом часто имели дополнительные жанровые определения «цадиг», «судар» и другие. Автор статьи выдвигает гипотезу о том, что переведенный Б. Бергманом оригинал имел в своем названии слово «судар / судур», имеющее значение «сутра, книга, буддийское сочинение», что и послужило основой для определения этих песен «Гесера» как религиозного сочинения.

Ключевые слова: Калмыкия; «Гесер»; тодо бичиг; Б. Бергман; сутра.

B.L. Mitruiev (Elista)

To the Titles of Two Geser's Songs Translated by B. Bergman**

Abstract. Benjamin Bergman was a researcher from Livonia (present-day

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого (проект № 075-15-2019-1879 «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

** 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 № 075-15-2019-1879 “From Paleogenetics to Cultural Anthropology: Comprehensive Interdisciplinary Research of Peoples and Traditions of Cross-Border Regions – Migrations, Cross-Cultural Interactions and Worldviews”.

Latvia), in 1802–1803 he traveled to the Kalmyk steppes, where he collected historical, literary and folklore material about the Kalmyks and Kalmyk culture. The four-volume work “Nomadic Wanderings among Kalmyks in 1802–1803” became the result of his trip, it was published in 1804–1805 in Riga and remains an important source of information about the literature and culture of the Kalmyks in 19th century. The translations of two songs of “Geser” epic from Kalmyk to German were published in these four volumes among other translations. We put forward a hypothesis about why B. Bergman characterized Geser's songs translated by him as “Mongolian religious composition in 2 books”. The aim of the article is to consider why B. Bergman's characteristic of Geser's songs was translated by him like “Mongolian Religious Composition in 2 Books”. Our research material is the above-mentioned translation of two songs of the epic “Geser”. The chapters of Geser, circulating in the form of a separate manuscript, often bore an independent title in order to emphasize the independence of the work, which in fact represents only a part of the whole cycle about Geser. The chapters on the revival of the heroes and the battle with Andulma Khan, which were widespread in the form of separate manuscripts, often had additional genre definitions of “tsadig”, “sudar” and others. We hypothesize that the original translated by B. Bergman had word “sudar / sudur” meaning “a sutra, a book, a Buddhist composition”, in its name which served as the basis for defining these songs of Geser as a religious composition.

Key words: Kalmykia; “Geser”; Todo Bichig; B. Bergman; sutra.

Введение

В период с 1799 по 1803 гг. Бениамин Бергман дважды совершил путешествие в калмыцкие степи, где собрал исторический, литературный и фольклорный материала о калмыках. Результатом этой поездки стала публикация на немецком языке четырехтомного труда «Кочевнические скитания среди калмыков в 1802–1803 годах», изданного в 1804–1805 гг. в Риге. Этот труд и поныне представляет собой важный источник сведений о литературе и культуре калмыков XIX в. Среди переводов, опубликованных в этом издании, имеется перевод двух песен эпоса «Гесер»: «Песни об оживлении богатырей» и «Песни о войне с Андулма-ханом». Эти песни также известны как восьмая и девятая песни «Гесера». Таким образом, перевод Б. Бергмана предшествует переводу Я.И. Шмидта и может претендовать на звание самого раннего перевода песен «Гесера» на европейский язык. Несмотря на то, что с момента публикации четырехтомника прошло уже более двухсот лет, он продолжает оставаться актуальным источником сведений о языке, литературе, религии и традициях калмыков XIX столетия. Биография Бениамина Бергмана, чей четырехтомный труд незаслуженно обделен вниманием исследователей, представлена нами отдельно [Митруев 2020].

Основная часть

В двадцатом письме из тридцати семи, написанных Б. Бергманом во время его «скитаний» среди калмыков, этот выпускник Йенского университета пишет, что среди людей, помогавших ему изучать калмыцкий

язык, был не кто иной, как старший сын наместника Калмыцкого ханства Чуче-тайши по имени Эрдни, впоследствии ставший правителем Малодербетовского улуса Калмыцкой степи. Вот слова самого Б. Бергмана: «Старший сын князя проводит целые часы, записывая для меня по памяти героическую калмыцкую поэму» [Bergmann 1805, 250–251].

В том же письме Б. Бергман рассказывает о том, как поздно вечером наместник пригласил его в свою кибитку послушать исполнение героического эпоса: «Войдя, я заметил у входа старого калмыцкого музыканта, который пел, аккомпанируя себе на домбре. Бродячий певец, сидя на пятках, пел уже долго и с таким усилием, что он едва владел своим голосом, но в длинной песне было столько мелодичности, столько ритма, что я был поражен, увидев такое совершенство у калмыка. Мое удивление было приятно наместнику» [Bergmann 1805, 257–258]. Заинтересованный Б. Бергман пытается выяснить у исполнителя объем произведения, которым тот владеет: «Когда певец заканчивал часть, он либо выпивал чашку черного чая, чтобы освежить горло, либо делал пару затяжек из трубки, затем снова брал домбру и продолжал пение. Я воспользовался одним из перерывов и спросил его, о чем идет речь в его песне. Он ответил: “Героическая сказка”. Я спросил, много ли он знает этого [эпоса]? “Да, – ответил он, – довольно много, лишь бы голос меня не подвел”» [Bergmann 1805, 258].

Исследователь в Б. Бергмане тут же начинает строить планы записать эти героические песни и составить из них коллекцию: «Если со временем я завоюю дружбу этого певца, а в этом я ничуть не сомневаюсь, пока табак и водка остаются главными кумирами калмыков; и если я достаточно продвинулся в [изучении] калмыцкого языка, чтобы понимать песни, которые он мне будет исполнять, то я постараюсь собрать из них целую коллекцию; и продолжу собирать до тех пор, пока либо Полигимния не утомится от певца, либо мое желание слушать его не остынет. Даже если из подобных поэтических произведений невозможно извлечь результаты, важные для истории Калмыкии, все же не следует пренебрегать подобной возможностью, раскрывающей в ярком свете калмыцкий образ мышления» [Bergmann 1805, 258–259].

Может показаться странным, что такой исследователь, как Б. Бергман, нигде в письмах не упоминает названия эпоса, тем не менее автор не раскрыл эту тайну. В четырехтомном труде, содержащем, вероятнее всего, все результаты пребывания в калмыцкой среде, опубликованы переводы двух песен «Гесера» и одной песни «Джангара». Любой из них подходит название как «героической сказки» ночного певца, так и «героической калмыцкой поэмы» сына наместника.

Годы обучения в университетах Лейпцига и Йены повлияли на и без того пылкий ум Б. Бергмана, поэтому он методично заносил в свои путевые заметки все важные события, происходившие с ним в среде калмыков. Он описывает всех, кто помогал ему в изучении калмыцкого языка, однако в его дневниках нет упоминания записи героических песен у какого-либо сказителя. Это заставляет нас предположить, что Б. Бергману

не удалось записать «героические сказки» у исполнителя в ставке наместника. Из описания той встречи очевидно, что рапсод посетил наместника лишь проездом, о чем свидетельствует его внезапное появление и нежелание наместника отпускать его до поздней ночи.

Опубликованный Б. Бергманом перевод песни «Джангара» озаглавлен «Героическая песня из Джангариады» – «Ein Heldengesang aus der Dschangariade» [Bergmann 1805, 182–214]. В отличие от «Героической песни из Джангариады», две песни из «Гесера» помещены под заголовком «Богдо Гесер-хан. Монгольское религиозное сочинение в 2 книгах» – «Bokdo Gäsärchan. Eine mongolische Religions schriftin 2 Büchern» [Bergmann 1804, 232–284]. То есть песни из «Гесера» названы «религиозным сочинением», состоящим из «двух книг». Такое название не может не навести на мысль о письменной форме данного произведения. Записи же, сделанные по памяти для Б. Бергмана сыном Чуче-тайши – Эрдни, названы «героической калмыцкой поэмой». Различие в жанровой атрибуции очевидно, но невозможно и игнорировать схожесть содержания «Джангара» и «Гесера». Никто не станет отрицать, что, при всех различиях, и первый, и второй являются героическими эпосами. Откуда же происходит такое разительное различие в атрибуции? Более того, религиозный характер двух песен «Гесера», опубликованных в переводе Б. Бергмана, совсем не очевиден. Три раза упоминается Будда Шакиямуни, приблизительно столько же – Хурмушта, но достаточно ли этого, чтобы считать текст песен «религиозным сочинением»? Совершенно очевидно, что нет.

Опыт показывает, что одни и те же произведения монгольской литературы и фольклора могут причисляться к различным жанрам. Это явление можно объяснить нечеткостью жанровых определений и синкретизмом многих источников старой монгольской литературы [Хундаева, Бадмацыренова 2016, 169].

В старой монгольской литературе происходит смешение художественных текстов с историческими сочинениями, реальных лиц – с литературными героями. Внимание уделяется лишь чисто внешним материальным признакам. Так, монгольский термин «судар» («сутра») означает книгу в виде несброшюрованных отдельных листов. Нередко литературное произведение могло быть названо «сутрой» исходя лишь из физической формы текста. В силу того, что новые жанры сформировались недавно, субъективные данные о жанре не были до конца определены, существуют различия в характеристике одного и того же произведения разными лицами [Хундаева, Бадмацыренова 2016, 169].

Сказанное верно и в отношении к монгольскому «Гесеру». Его главы традиционно жанрово атрибутируют как «тууж» ‘повесть, сказание’. Названия варьируются, но основным жанровым определением остается «тууж». Тем не менее наряду с этим определением нередко случаи употребления других названий: «цадиг» ‘жизнеописание»; «судар» ‘сутра, книга, буддийское сочинение»; «намтар» ‘биография, описание жизни и деятельности известной личности’; гораздо реже встречается название «шастар /

шастир» «поучение, трактат, шастра». Это особенно верно в отношении глав «Гесера», представленным отдельной рукописью с самостоятельным названием. По всей видимости, одной из причин появления нетипичных жанровых определений, таких как судар, шастра, намтар, цадиг и других, послужило желание подчеркнуть самостоятельность произведения, фактически представляющего собой лишь часть целого (цикла о Гесере). Таким образом, в виде отдельных рукописей в основном распространены главы об оживлении богатырей и битве с Андулма-ханом, они чаще, по сравнению с другими главами «Гесера», имеют дополнительные жанровые определения «цадиг», «судар» и другие. Например, «шойтеровская» рукопись или «рукопись об Андулмахане» [Хундаева, Бадмацыренова 2016, 169]. Другой пример – рукопись М-II-827 (Ау-а дегер-е Esürin Qurmusta tngri-yin köbügün qubilgan bey-e-tü Geser bogda qagan tuuji kemegdekü yeke külinggin sudur orsiba), хранящаяся в Центре восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (г. Улан-Удэ) под шифром Ф. М-II. Название этого текста соединяет в себе и жанровое определение «йэкэ кулгэн судар» (сутра «великой колесницы») и «тууж» [Хундаева, Бадмацыренова 2016, 170].

Заключение

Можно предположить, что переведенные Б. Бергманом песни об оживлении богатырей и битве с Андулма-ханом бытовали среди калмыков так же, как в Монголии, в виде отдельных рукописей и имели дополнительные жанровые определения «цадиг», «судар» и другие. Это могло бы объяснить, почему Б. Бергман назвал песни «Гесера» «монгольским религиозным сочинением».

ЛИТЕРАТУРА

1. Митруев Б.Л. Б. Бергман и его труд о калмыках и калмыцкой культуре // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2020. № 4. С. 176–202.
2. Неклюдов С.Ю., Тумурцерен Ж. Монгольские сказания о Гесере. Новые записи. М.: Наука, 1982.
3. Хундаева Е.О., Бадмацыренова Д.Б. Текстология списков о Гэсэре на старомонгольской письменности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 11-1 (65). С. 168–172.
4. Чагдуров С.Ш. Происхождение Гэсэриады. Опыт сравнительно-исторического исследования древнего словарного фонда. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1980.
5. Өөрд Геср. Шинжэнэ өөрдирин баатрлыг дуулвр (= Ойратский Гесер: Героический эпос синьцзянских ойратов). Элиста: КИГИ РАН, 2014.
6. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Dritter Theil*, Riga: C.J.G. Hartmann, 1804.
7. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Vierter Theil*. Riga: C.J.G. Hartmann, 1805.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Mitruev B.L. B. Bergman i ego trud o kalmykakh i kalmytskoi kul'ture [B. Bergman and his Work on the Kalmyks and Kalmyk Culture]. *Biulleten 'Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2020, no. 4, pp. 176–202. (In Russian).
2. Khundayeva E.O., Badmatsyrenova D.B. *Tekstologiya spisikov o Gesere na staromongol'skoy pis'mennosti* [Textology of Manuscript Copies about Geser in Old Mongolian Writing]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 11-1 (65), pp. 168–172. (In Russian).

(Monographs)

3. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Dritter Theil*. Riga, C.J.G. Hartmann Publ., 1804. (In German).
4. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Vierter Theil*. Riga, C.J.G. Hartmann Publ., 1805. (In German).
5. Chagdurov S.Sh. *Proiskhozhdeniye Ges-eriady. Opyt sravnitel'no-istoricheskogo issledova-niya drevnego slovarnogo fonda* [The Origin of the Gesariad. The Experience of Comparative-historical Research of the Ancient Vocabulary Fund]. Novosibirsk: Nauka Publ., Sibirskoye otdeleniye, 1980. (In Russian).
6. Neklyudov S.Yu., Tumurtseren Zh. *Mongol'skiye skazaniya o Gesere. Novyye zapisi* [Mongolian Legends about Gesar. New Entries]. Moscow, Nauka Publ., 1982. (In Russian).
7. *Oord Gesr. Shinzhan oordrin baatrl'g duulvr* [Oirat Gesar: The Heroic Epic of the Xinjiang Oirats]. Elista, KIGI RAN Publ., 2014. (In Kalmyk).

Митруев Бембя Леонидович, Калмыцкий научный центр РАН.

Научный сотрудник, аспирант. Научные интересы: тибетский язык, монгольский язык, калмыцкий язык, литература и фольклор, Гесер, перевод.

E-mail: bemitrouev@yahoo.com

ORCIDID: 0000-0002-1129-9656

Bembya L. Mitruev, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Researcher, postgraduate student. Research interests: Tibetan language, Mongolian language, Kalmyk language, literature and folklore, Geser, translation.

E-mail: bemitrouev@yahoo.com

ORCIDID: 0000-0002-1129-9656



Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 21.06.2021

Формат 60х90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»

117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

E-mail nivestnik@yandex.ru