



НОВЫЙ
филологический
ВЕСТНИК



№ 3(58)
2021

Москва 2021

СОУЧРЕДИТЕЛИ

Калмыцкий научный центр РАН,
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева,
Московский педагогический государственный
университет, Балтийский федеральный университет
имени Иммануила Канта, С.С. Ипполитов.

Новый филологический вестник

№ 3 (58) ‘ 2021

Москва
2021

COFOUNDERS

Kalmyk Scientific Center of the Russian
Academy of Sciences, Russian Scientific Research
Institute of Cultural and Natural Heritage named after
D.S. Likhachev, Moscow Pedagogical State University,
Immanuel Kant Baltic Federal University, Sergej Ippolitov.

The New Philological Bulletin

№ 3 (58) ‘ 2021

Moscow
2021

Новый филологический вестник
№ 3 (58) ' 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, PhD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Редакторы-переводчики:

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

А.В. Швец (кандидат филологических наук, сотрудник филологического факультета МГУ, кафедры общей теории словесности).

The New Philological Bulletin
№3 (58) ' 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:

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);

A.V. Shvets (Candidate of Philology, employed at School of Philology at Lomonosov Moscow State University, Dept. of Discourse and Communication).

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2072-9316

ISSN 2072-9316

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

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

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

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



СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Калининград)
К вопросу об экспликации темпорального опыта в художественном тексте: аксиологический аспект.....18

Д. Улицка (Варшава, Польша)
Время и память: концепция Романа Ингардена о последовательности фаз в литературном произведении в свете нейрофеноменологии Франсиско Варелы и фронтальной феноменологии Шона Галлахера.....33

Г.И. Романова (Москва), Э. Тышковска-Каспшак (Вроцлав, Польша)
Л. Толстой и формалисты о сюжете.....52

Н.В. Кортелев (Москва)
Формальный метод в интеллектуальной истории: применение мыслительных схем на примере статей Г.В. Плеханова.....65

Ю.В. Доманский (Москва)
«Пространство беспрепятственно текло...»: к вопросу о пространственной организации события в лирике (стихотворение Виктора Ширали «Меня напротив в поезде метро...»).....74

К.Е. Гильяно (Москва)
Особенности анализа миромоделирующих категорий драматического произведения (на примере пьесы М.И. Цветаевой «Федра»).....86

Нарратология

А.Е. Агрятин (Москва)
Модусы перспективации: к вопросу о категориальном аппарате диахронической нарратологии (на материале русской литературы).....97

Русская литература

Н.В. Трофимова (Москва)
Чудеса в «Мазуринском летописце».....110

Н.Л. Ермолаева (Иваново)
Ведевильный сюжет в романе И.А. Гончарова «Обрыв».....124

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)
Доктор Чебутыкин и издатель Суворин (о криптопоэтике чеховских «Трех сестер»).....142



А.Л. Топорков (Москва), А.Л. Рычков (Сатка, Челябинская обл.)
Статья Александра Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» как эзотерический текст». Статья вторая.....155

О.А. Клинг (Москва)
Немецкий период А.М. Горького в реконструкции В.Ф. Ходасевича.....170

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)
«Племя жен мужеположих»: воительницы и андрогины в творчестве Любови Столицы. Статья вторая.....179

Б.В. Орехов (Москва)
Текст и перевод Владимира Набокова через призму стилеметрии.....200

В.С. Андреев, Л.В. Павлова, И.В. Романова (Санкт-Петербург)
Поэтика цвета «cattleya labiata» в лирике Владимира Набокова.....214

И.В. Силантьев, Ю.В. Шатин (Новосибирск)
Стихотворное мастерство Беты (Б.В. Буткевича).....225

Г.И. Данилина (Тюмень), Н.А. Кармишенский (Санкт-Петербург)
«Не муза, а моя жизнь»: о лирике Лидии Чуковской.....236

Д.В. Поль (Москва)
Историзм шолоховского эпоса.....251

А.С. Шмакотина (Новосибирск)
Тема поэта и поэзии в ранней лирике И. Бродского. Проблема романтического кода.....262

Г.А. Закроева (Москва)
«Роман одной жизни» В.С. Баевского – лиризм повествования в мемуарном романе.....276

Я.В. Солдаткина (Москва)
Сюжет «конца света» в русской прозе XX–XXI вв. глазами героя-интеллигента: социальное, фантастическое и аксиологическое.....287

Е.В. Зайцев (Москва)
Книга стихов Михаила Айзенберга «Скажешь зима»: на подступах к герменевтическому прочтению.....298



Д.И. Иванов (Сиань, КНР), В.В. Варава (Москва)
«Портрет» Н.В. Гоголя как этический код творчества
для К. Кинчева.....311

Е.А. Попова, Н.А. Богословская (Липецк)
К проблеме персониферы провинциального
(Липецкого) текста.....326

Зарубежные литературы

И.К. Стаф (Москва)
От поэта-философа к великому автору: к эволюции французской
поэтики в XVI в.....342

А.А. Косарева (Рамат-Ган, Израиль)
Загадка Сорок Четвертого: андроид в рукописях Марка Твена..355

Н.П. Жилина, Т. Жилина-Элс (Калининград)
Эволюция картины мира Стивена Дедала в романе Дж. Джойса
«Портрет художника в юности».....367

Е.В. Сомова, И.С. Удальцов (Москва)
«Я считаю его одним из самых хороших моих друзей»:
о взаимоотношениях Дж.Р.Р. Толкина и У.Х. Одена.....381

М.В. Цветкова (Нижний Новгород)
Образ России в сборнике стихов ирландского поэта Пола Дёркана
«Возвращаясь домой в Россию».....394

Н.С. Шуринова (Ростов-на-Дону)
Двойничество в романе С. Уотерс «Тонкая работа».....409

Компаративистика

Е.И. Самородницкая (Москва)
Поэтика А.Я. Панаевой в компаративном аспекте:
постановка проблемы.....419

В.В. Королева (Владимир)
«Гофмановский комплекс» в романе А. Ремизова «Часы».....432

И.В. Головачева (Санкт-Петербург)
Олдос Хаксли и советская послевоенная пропаганда.....445

Фольклористика

А. Залевска (Торунь, Польша)
Проступки героев легендарных сказок против религиозных
норм и их последствия.....456



Проблемы калмыцкой филологии Материалы раздела предоставлены Калмыцким научным центром РАН

В.В. Куканова (Элиста)
Представления о дожде у калмыков и их предков
(на материале фольклорных источников).....469

Э.П. Бакаева (Элиста)
Сюжет о возведении буддийской ступы Джарун кашор
в калмыцком фольклоре: исторический персонаж,
мифологические и сказочные мотивы.....485

Д.Н. Музраева (Элиста)
О двуязычном тибетско-ойратском списке «Субхашиты»
из архива КалмНЦ РАН.....504

Р.М. Ханинова (Элиста)
Бестиарий басни в калмыцкой поэзии XX в.
Статья первая.....514

Обзоры и рецензии

Е.А. Андрущенко (Москва)
К проблеме описания исповеди как ключевого слова культуры.
Рецензия на книгу: Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди
в литературе: претексты, тексты, контексты.
М.: Наука, 2020. 490 с.....532



CONTENTS

Theory of Literature

V.I. Zabolotnikova (Moscow), M.N. Konnova (Kaliningrad)
Towards the Temporal Experience Representation in Fiction:
Axiological Aspect.....18

D. Ulicka (Warsaw, Poland)
Time and Memory: Roman Ingarden’s Concept of the Order
of Sequence in a Literary Work of Art in View of Francisco
Varela’s Neurophenomenology, and Shaun Gallagher’s Front
Loading Phenomenology.....33

G.I. Romanova (Moscow), E. Tyszkowska-Kasprzak (Wroclaw, Poland)
L. Tolstoy and the Formalists about the Plot.....52

N.V. Kortelev (Moscow)
A Formal Method in Intellectual History: The Use of Mental Schemes
on the Example of G. V. Plekhanov’s Articles.....65

Y.V. Domanski (Moscow)
“The space flowed freely...”: Towards the Problem of the Spatial
Organization of the Event in Lyrics (The Poem by Victor Shirali
“Sitting just across me in the metro train...”).....74

K.E. Gilyano (Moscow)
Features of the Analysis of the World-Modeling Categories
of a Dramatic Work (Based on the Example of the Play
“Fedra” by M.I. Tsvetaeva).....86

Narratology Studies

A.E. Agratin (Moscow)
Modes of Perspectivation: On the Categorical Framework
of Diachronic Narratology (on the Material
of the Russian Literature).....97

Russian Literature

N.V. Trofimova (Moscow)
Miracles in “Mazurinsky Chronicler”.....110

N.L. Ermolaeva (Ivanovo)
The Vaudeville Plot in I.A. Goncharov’s Novel “Precipice”.....124

S.A. Kibalnik (St. Petersburg)
Doctor Chebutykin and the Editor Suvorin (On the Criptoetics
of Chekhov’s “Three Sisters”).....142



A.L. Toporkov (Moscow), A.L. Rychkov (Satka, Chelyabinsk Region)
Alexander Blok’s Article “Poetry of Charms and Spells”
as an Esoteric Text. Article II.....155

O.A. Kling (Moscow)
A.M. Gorky’s German Period in V.F. Khodasevich’s
Reconstruction.....170

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)
“A Breed of Mannish Females”: Women Warriors
and Androgynes in the Works of Liubov’ Stolitsa. Article II.....179

B.V. Orekhov (Moscow)
Text and Translation by Vladimir Nabokov through
the Prism of Stylemetry.....200

V.S. Andreev, L.V. Pavlova, I.V. Romanova (St. Petersburg)
The Poetics of Color “Cattleya Labiata”
in the Lyrics by Vladimir Nabokov.....214

I.V. Silantev, Yu.V. Shatin (Novosibirsk)
Beta’s Poetry Craft (B.V. Butkevich’s).....225

G.I. Danilina (Tyumen), N.A. Karmishensky (St. Petersburg)
“Not a Muse, but my Life”: on the Lyrics
of Lydia Chukovskaya.....236

D.V. Pole (Moscow)
The Historicism of the Sholokhov Epic.....251

A.S. Shmakotina (Novosibirsk)
The Theme of the Poet and Poetry in J. Brodsky’s Early Compositions.
The Problem of the Romantic Code.....262

G.A. Zakroeva (Moscow)
“The Novel of One Life” by V.S. Baevsky: The Lyricism
of Narration in a Memoir Novel.....276

Ya.V. Soldatkina (Moscow)
The Plot of the “End of the World” in Russian Prose of the 20–21st
Centuries through the Eyes of an Intellectual Hero: Social, Fantastic
and Axiological Dimensions.....287

Ye.V. Zaytsev (Moscow)
Mikhail Aizenberg’s Book of Poems “If you say Winter”: An Approach
to the Hermeneutic Reading.....298



D.I. Ivanov (Xi'an, PRC), V.V. Varava (Moscow)
N.V. Gogol' "Portrait" as an Ethical Code for K. Kinchev's Creativity.....311

E.A. Popova, N.A. Bogoslovskaya (Lipetsk)
The Personosphere of the Provincial (Lipetsk) Text.....326

Foreign Literatures

I.K. Staf (Moscow)
From a Poet-Philosopher to a Great Author: The Evolution of French Poetics in the 16th Century.....342

A.A. Kosareva (Ramat-Gan, Israel)
The Riddle of Number Forty-Four: The Android in Mark Twain's Manuscripts.....355

N.P. Zhilina, T. Zhilina-Els (Kaliningrad)
The Evolution of Stephen Dedalus' Worldview in James Joyce's "A Portrait of the Artist as a Young Man".....367

E.V. Somova, I.S. Udaltsov (Moscow)
"I regard him as one of my great friends": On the Relationship between J.R.R. Tolkien and W.H. Auden.....381

M.V. Tsvetkova (Nizhny Novgorod)
The Image of Russia in Paul Durcan' Book of Poetry "Going Home to Russia".....394

N.S. Shurinova (Rostov-on-Don)
Duality in the Novel "Fingersmith" by S. Waters.....409

Comparative Studies

E.I. Samorodnitskaya (Moscow)
A.Ya. Panaeva's Poetics in a Comparative Aspect: A Problem Statement.....419

V.V. Koroleva (Vladimir)
"The Hoffman's Complex" in A. Remizov's Novel "The Clock".....432

I.V. Golovacheva (St. Petersburg)
Aldous Huxley and Soviet Post-War Propaganda.....445

Folklore Studies

A. Zalewska (Torun, Poland)
Transgressions of Legendary Fairy Tale Characters Against the Norms of Traditional Religion and Their Effects.....456



Problems of Kalmyk Philology

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

V.V. Kukanova (Elista)
Concepts of Rain in the Kalmyks and Their Ancestors (Based on Folklore Sources).....469

E.P. Bakaeva (Elista)
Plots of Constructing the Buddhist Stupa Jarung Khashar in the Kalmyk Folklore: Historical Personages, Mythological and Fairy-tale Motives.....485

D.N. Muzraeva (Elista)
About the Bilingual Tibetan-Oirat Manuscript of "Subkhashita" from the Archive of the KalmSC of the RAS.....504

R.M. Khaninova (Elista)
The Bestiary of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature. Article One.....514

Surveys and Reviews

E.A. Andrushchenko (Moscow)
Towards the Problem of Describing the Confession as a Key Verbal Concept of Culture. Book Review: Lutsevich L.F. Autobiographic Confessions in Literature: Pretexts, Texts, Contexts. Moscow, Nauka Publ., 2020. 490 p. (in Russian).....532

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ THEORY OF LITERATURE

В.И. Заботкина (Москва)
М.Н. Коннова (Калининград)

К ВОПРОСУ ОБ ЭКСПЛИКАЦИИ ТЕМПОРАЛЬНОГО ОПЫТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ*

Аннотация. Исследуются особенности словесной экспликации темпорального опыта в повести И.С. Шмелева «Куликово Поле». Центральной темой произведения, по признанию самого писателя, является «проблема времени». В повести решается «сверх-сложная задача» (И.С. Шмелев) – средствами художественного языка передается реальность вневременного основания бытия. В темпоральном опыте героев произведения сопрягаются несколько хронологических планов – прошлое, настоящее и будущее, мгновение «здесь и сейчас» и логически неопостижимая вечность. Демонстрируется, что на уровне сюжета идея проникновения вечного во временное раскрывается через постепенное развертывание «следствия о чуде» (И.С. Шмелев), утверждающего реальность существования иного мира, в котором преодолеваются законы земных пространства и времени. Символом единства различных темпоральных измерений – прошлого, настоящего, будущего – выступает обретенный на Куликовом Поле Крест, знаменующий собой победу жизни над смертью. Доказывается, что единый «вертикальный» контекст, в рамках которого актуализируется аксиологическое измерение темпорального опыта, намечается в повести посредством аллюзий на тексты Священного Писания и прецедентные для русской картины мира имена.

Ключевые слова: темпоральный опыт; время; вечность; художественный текст; символ; И.С. Шмелев; «Куликово Поле».

V.I. Zobotkina (Moscow)
M.N. Konnova (Kaliningrad)

Towards the Temporal Experience Representation in Fiction: Axiological Aspect**

Abstract. The article concentrates on the verbal presentation of temporal experience in I.S. Shmelev's story "Kulikovo pole". The "problem of time" is the key issue

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

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

of the story. The super-complex task the writer (I.S. Shmelev) is trying to solve – is how the reality of timeless existence is expressed by means of language of fiction. The temporal experience of the main characters is represented through several chronotopical planes – past, present, future, the present moment (here and now) and logically impossible “eternity”. We hold that at the plot level the idea of penetration of the eternal into the present is explicated through “consequences of the miracle” (I.S. Shmelev) which proves the reality of “other” world where the laws of space and time don't work. We argue that various temporal dimensions are unified by the Cross – found at Kulikovo pole which symbolizes the victory of life and death. We prove that the unified “vertical” context representing the value dimension of temporal experience is based on Biblical allusions and Russian conceptual world-view precedential names.

Key words: temporal experience; time; symbol; eternity; fiction; I.S. Shmelev; “Kulikovo pole”.

Опыт принадлежит к числу основных понятий гуманитарного знания. Платон, впервые обратившийся к вопросу опыта, понимал под ним «опытность» – способность учиться на повторениях в деятельности. Аристотель ввел разделение между чувственным опытом и знанием. Августин Блаженный перенес центр проблемы опыта внутрь человека. В новое и новейшее время к понятию опыта обращались Дж. Локк, Г.Г. Гегель, Ч. Пирс, У. Джемс, К. Ясперс, Д. Чалмерс и другие западные философы. И. Кант выдвинул положение, развитое впоследствии Э. Гуссерлем, о том, что одним из ключевых элементов человеческого опыта является темпоральный компонент. Временная составляющая пронизывает все виды опыта, от его самых простых до наиболее сложных форм. В первичном опыте сознания время представляет собой поток различий. К высшим формам опыта относится духовный опыт, где время уступает место вечности. Этот тип опыта основан на априори трансценденции и обращен к поиску смысловых связей идеальных предметностей [Молчанов 2007, 252–253].

Многообразие темпорального опыта находит свое отражение, с одной стороны, в системе языковых категорий и единиц, с другой, в дискурсе, в частности – в художественном тексте. Как и любое произведение искусства, литературное произведение является моделью мироощущения – это «приведенный в систему переживательный опыт индивида или группы» [Борухов 1992, 15]. В литературном произведении временное начало имеет всепроникающий характер: время представляет собой и объект, и субъект, и средство изображения [Лихачев 1997, 5]. Темпоральное измерение художественного текста всегда сопряжено с определенной системой ценностей, в рамках которой кристаллизуется сущность любой, в том числе и эстетической деятельности [ср. Тюпа 2019]. Как точно отметил М.М. Бахтин, «искусство и литература пронизаны хронологическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделенный момент художественного произведения является такой ценностью» [Бахтин 2000, 177]. Структура многомерной ткани художественного времени отражает специфику индивидуального темпорального опыта автора и осо-



бенности ценностно-смысловой сферы культуры [см. об этом: Заботкина, Коннова 2019]. В ритме и последовательности мгновений, составляющих хронотоп художественного текста, выражается аксиологическое измерение авторской картины мира.

В настоящей статье особенности экспликации аксиологического измерения темпорального опыта исследуются на материале повести И.С. Шмелева «Куликово Поле». «Куликово Поле» было впервые напечатано как рассказ в газете «Возрождение» в январе-марте 1939 г. Произведение многократно перерабатывалось в 1942 и 1947 гг. И.С. Шмелев значительно расширил и углубил текст рассказа, который вырос до объема повести. Последние редакции произведения датируются 1947 г. В письме И.А. Ильину от 6 апреля И.С. Шмелев сообщил: «Куликово Поле (оно взяло последние силы!) завершил окончательно (5-й список)» [Ильин 2000б, 115]. Через месяц, 16 мая, он написал: «В 10-й раз – ! – и окончательно! – продрал “Куликово Поле”» [Там же, 126]. Как самостоятельное издание повесть была опубликована в 1958 г. парижским издательством YMCA-Press.

В основе сюжетной линии произведения лежит реальное событие, «до-стоверный рассказ» о котором писатель услышал 20 марта 1937 г. от Павла Александровича Васильчикова: «В рассказе – Угодник (преп. Сергей), – ..., приносит найденный на Куликовом Поле объездчиком старинный Крест в Троицкий Посад» [Ильин 2000 а, 407]. Прототипами главных героев повести, Георгия Андреевича Среднева и его дочери Ольги были искусствовед, автор фундаментального труда «Вопросы форм древнерусской живописи» граф Юрий Александрович Олсуфьев (1878–1938) и его племянница Екатерина Павловна Васильчикова (1906–1994). Рассказ П.А. Васильчикова, «очень сухой и схематичный» [Ильин 2000 а, 186], И.С. Шмелев наполнил художественным содержанием, и, внося «много из своего личного опыта» [Шмелев 2003, 440], создал повествование «о русском чуде», «простота и убедительность» которого, по свидетельству И.А. Ильина, «первоклассны» [Ильин 2000 б, 48].

Одна из центральных тем «Куликова Поля» – проблема времени. Работая над первой редакцией произведения, И.С. Шмелев в письме И.А. Ильину от 22 января 1939 г. отмечал, что хотел передать «как бы мгновенное ощущение, когда “времени не будет”». Создавая новый список в январе 1947 г., он делился с И.А. Ильиным своими размышлениями о «проблеме времени»: «Время там, где – материя. Для вне-материального нет и времени. А – все – всегда. Непостигаемо. Но – чувствуется... – полная полнота всем – всеполнота, насыщенность всем, вседовольность... и “вечный покой”, по-земному» [Ильин 2000 б, 17]. Цель произведения, его «сверх-трудная» задача [Ильин 2006 б, 264] – «показать, что для духа нет ограничений во времени и пространстве: все есть и всегда будет» [Шмелев 2003, 440–441].

Внимание И.С. Шмелева к «проблеме времени» неслучайно. Всю первую половину XX в. тема времени и его различных проявлений – длительности, развития, изменения – была в центре философской мысли,



зарубежной и отечественной. В работах западных философов отчетливо прослеживалась тенденция элиминации надвременной основы жизни. А. Бергсон видел в мире только поток изменений, отрицая существование идеальной сверхвременной сферы мира. Э. Гуссерль считал темпорально-конститутивный поток абсолютной субъективностью, берущей начало в актуальном переживании момента «теперь» [Гайденко 2006, 14–17]. В концепции М. Хайдеггера связь времени с вечностью была окончательно устранена. Важнейшей характеристикой временности стала конечность, поскольку человеческое «вот-бытие», понимавшееся как «забота», было смертным. М. Хайдеггер исключил всякое вневременное бытие как начало времени, устранив из метафизики божественное и неизменное [Там же, 404–440]. В отличие от западных авторов, многие отечественные философы, и среди них С.Л. Франк, Н.О. Лосский, Н.А. Бердяев, указывали, что темпоральный опыт субъекта не мог быть ограничен настоящим. В частности, О. Сергей (Булгаков) писал, что присущее человеку «сознание временности, с его жгучестью и остротой, порождено чувством сверхвременности, не-временности жизни» и «родится лишь при взгляде во время из вечности» [Булгаков 2001, 312]. Н.А. Бердяев утверждал, «для христианского сознания вечное является во времени, вечное может быть во времени воплощено» [Бердяев 1990, 405].

Проследим, как проблема темпорального опыта, его временного и вневременного измерения преломляется в повести И.С. Шмелева «Куликово Поле».

Гносеологические координаты содержательного пространства текста намечаются начальным предложением: «...*верю крепко*, что страшное наше испытание кончится благодатно и – невдолге» [здесь и далее цитаты приводятся по: Шмелев 2001; *курсив* в цитатах наш – В.З., М.К.]. Глагол *верить* характеризует способ постижения бытия. В пространстве веры, определяемой как «осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11: 1), преодолевается оппозиция настоящего, к которому отсылает бытийное именное сочетание «страшное наше испытание» и будущего, намечаемого сказуемым «кончится». Слово *испытание*, совмещающее идеи претерпевания-опыта и проверки-удостоверения, вводит образ *Того, Кто* испытывает, имплицитно мысль о конечной целесообразности, неслучайности происходящего. Широкая перспектива будущего, неограниченная временными рамками, вводится группой сказуемого – «кончится благодатно и – невдолге». Глагольная форма *кончится*, актуализирующая семантику предела, отсылает к той временной грани, которая отделяет настоящее (время испытания) и будущее (время исполнения обетований). Первопричина смены временных планов определяется наречием *благодатно*, эксплицитно мысль о спасительной силе Божией. Расстояние между полюсами настоящего и будущего описывает наречие *невдолге*, в содержательной структуре которого сквозь узуальное значение «вскоре» просвечивает семантика «неопределенной определенности» [Видмарович 2015, 76].



Связь настоящего и будущего раскрывается через соотнесенность с абсолютной ценностью: «В надеждах на благодатную развязку укрепляет меня *личный духовный опыт*, хотя это опыт маловера: дай ощупать. И Христос снизошел к Фоме. Да, я – “Фома”, и не прикрываюсь. “Могий вместити...” – но большинство не может, и ему подается помощь. Я получил ее» [Шмелев 2001, 66]. Эти слова – аллюзия на Евангелие от Иоанна, повествующее о явлении Христа апостолу Фоме по Своем Воскресении (Ин. 20: 24–29). «Личный духовный опыт» повествователя помещается, тем самым, в надвременной контекст Священной Истории. Значение евангельской аллюзии эксплицируется через включение в текст повести фрагмента статьи И.А. Ильина «О путях России» (1927): «Нет народа с таким тяжким историческим бременем и с такою мощью духовною, как наш; не смеет никто судить временно павшего под крестом мученика; зато выстрадали себе дар – незримо возрождаться в зримом умирании, – да славится в нас Воскресение Христово!..» [Ильин 1934].

Живым, зримым знаменем будущего возрождения становится описываемое в повести чудесное событие – явление Преподобного Сергия «в двух важнейших исторически местах» [Ильин 2000 а, 185] – на Куликовом Поле и у стен Троице-Сергиевой Лавры – 25 октября / 7 ноября 1925 г. «лесному объездчику» Василию Сухову и Средневым – «барину» Георгию Андреевичу и его дочери Ольге.

Время явления на Куликовом поле Преподобного Сергия лесному объездчику Василию Сухову определяется в рамках церковного календаря: «Случилось это в 25 году, по осени. <...> был *исход октября*, промозглая погода, дождь ледяной с крупой, захвативший еще в лесах. Сухов помнил, что было это *в родительскую субботу, в Димитриевскую, в канун Димитрия Солунского*. Потому помнил, что в тех местах эту *Димитриевскую субботу* особо почитают, как поминки, и дочь звала Сухова пирожка отведать, с кашей, – давно забыли» [Шмелев 2001, 74].

Точное время чудесной «встречи» обозначено хрононимом *родительская суббота*. Слово-символ *суббота* (др.-евр. šabbāt «покой, отдохновение») актуализирует идею освященного времени. Его внутренняя форма соотносится с мыслью о Божественном покое, которым завершается семидневный недельный цикл сотворения вселенной (Быт. 2: 2), и с образом «смертного покоя, которым имел успокоиться во гробе Иисус Христос, после подвигов и страданий земной жизни Своей» [Дьяченко 2007, 683]. В сочетании с определением *родительская* слово *суббота* вводит многомерный мотив поминовения-памяти, усиливаемый четырехкратным повтором корня *помн-* (*помнил, поминки, поминовение*). Хранящая «отчее начало», которое «есть связь настоящего и будущего с прошлым» [Бердяев 1969, 89], память соотносится с пространством истории, символом которой выступает *Куликово Поле*. Обстоятельство-метоним «*в канун Димитрия Солунского*» указывает на субботу, предшествующую празднику великомученика Димитрия Мироточивого – покровителя великого князя Дмитрия Донского, что соотносит историческую память с атемпоральной реаль-



ностью Церкви. Завершает фрагмент развернутое толкование-пояснение: «Как известно, *Димитриевская суббота* установлена в поминовение убиенных на Куликовом Поле, и вообще усопших, и потому называется еще *родительская*». Обстоятельство цели *в поминовение*, вводящее образ церковного богослужения, в котором «уничтожаются грани времени», и где «все пребывает в настоящем, потому что в нем все в вечности», имплицитно мыслит о «вечной памяти Божией» [Мечев 2001, 159, 163].

Преподобный Сергий предстает Василию Сухову в образе старца-странника: «По виду, из духовных: в сермяжной ряске, лыковый кузовок у локтя, прикрыт дерюжкой, шлычок суконный, седая борода, окладиком, ликом суховат, росту хорошего, не согбен, походка легкая, посошком меряет привычно, смотрит с приятностью» [Шмелев 2001, 79].

Во внешнем облике Святого подчеркивается легкость, «сухость» как противоположность «плотной» земной тяжести. Эта надмирность, неотягощенность привязанностью к дольнему вещному миру фонетически оттеняется аллитерацией глухих [к], [с] и сонантов [л], [р], сообщающих звучащему тексту светлую прозрачность. Краткие динамичные синтагмы, смысловая емкость и выразительность которых оттеняется бессоюзием, характеризуются регрессивной последовательностью элементов – обратным порядком слов. Устойчивая инверсия, помещающая в акцентированную позицию определение («*ликом суховат*», «*росту хорошего*», «*смотрит с приятностью*»), восходит к стилю русских толковых иконописных подлинников, что подчеркивает истинность («подлинность») художественного изображения святого. Иконографическая точность описания сочетается с ласковой мягкостью народной речи, с характерными для нее диминутивами («в ряске», «кузовок», «дерюжка», «борода»).

Перечисляя внешние, доступные видению черты облика Преподобного Сергия, рассказчик благоговейно умалчивает о чудесной природе бывшего ему откровения. Внутренняя тайна произошедшего как «знаменного явления» приоткрывается в слове *лик*, ситуативное значение которого («лицо, облик») уступает место специальному – «икона»: «Такой лик, священный... как на иконе пишется, в себе сокрытый» [Шмелев 2001, 79]. Узнавание святого через отождествление с иконографическим образом-образцом происходит на основе того признака, который определяется апофатически – метафорой глубины «*в себе сокрытый*». Слова «в себе сокрытый» открывают в явившемся чудесном старце того, кто непрестанно предстоит в умном молитвенном делании перед Лицом Превечного Бога.

Словесным выражением реальности горнего мира предстает в повести речь Преподобного Сергия. Слова приветствия, произносимые Преподобным, представляют собой начальный возглас церковной службы. Бесконечно широкие референциальные границы темпоральной синтагмы «*всегда, ныне и присно и во веки веков*» охватывают совокупное пространство прошлого, настоящего и будущего, преодолевая «времени текущее естество» [ср. Мечев 2001, 127]. Прославление имени Превечного Творца, Который «вчера и сегодня и во веки Тот же» (Евр. 13: 8), освящает все



наличествующее бытие, вводя в исторический хронотоп повествования вневременное измерение. Подобно тому, как узнавание святого происходит через соотнесение с иконописным образом, восприятие его речи происходит сквозь призму языка богослужения: «Старец говорил “священными словами, церковными, как Писание писано”» [Шмелев 2001, 80]. Речь Преподобного Сергия, прозрачно-лаконичная, отсылает к образу вечности самим своим морфологическим строем. В ней преобладают конструкции, отличающиеся атемпоральной обобщенностью – бытийные, напр., «*Мой путь*», инфинитивные, напр., «*Вотчину свою проведать*», неопределенно-личные, напр., «*Знают на Посаде*». В этой сверхвременности преодолевается раздробленность земного времени, выражением которой является речь Василия Сухова. Для нее характерны отрывистые, синтаксически неоднородные предложения, в которых смешиваются разновременные планы прошлого («*допрежде у господ жил...*»), настоящего («*а нынче, – у кого и живу – не знаю*») и потенциального будущего («*и надругаться могут, и самого-то замотают*»).

В центре «недолгой, но примечательной» беседы Преподобного Сергия с Василием Суховым – образ Креста, обретенного на Куликовом Поле. Мысль Василия Сухова обращена ко кресту как священному предмету, в детальном описании которого – «литой», «медный», «давнишний», «старинный» – сквозит восприятие его как знака «старинных времен», как отражения «самой-то истории». Ассоциации, имплицитные подтекстом, связывают Крест, «наперсный», с «ясным рубцом» в месте, где «секануло ... татарской саблей», с павшим в Куликовской битве дружинником Дмитрия Донского, потомком которого был Георгий Андреевич Среднев.

В словах Преподобного Сергия открывается таинственно-вневременное значение Креста: «Милость дает Господь, Светлое Благовестие. *Крест Господень* – знамение Спасения» [Шмелев 2001, 81]. Метафора дара («*Милость дает Господь...*») высвечивает онтологическую природу Креста как знака «присутствия Божия» [ср. Isaac Syr. Hom. II 11. 3-4, цит. по: Алфеев 2021]. Принимая у Василия Сухова Крест, чтобы отнести «благовестие» в Сергиев Посад Георгию Андреевичу Средневу, Преподобный Сергий выступает посредником между миром горним, Церковью небесной, и миром дольним, страдающим. Зримо свидетельствующий о неизменной действительности Евангелия – «Светлого Благовестия» о конечной победе добра над злом, Крест соединяет реальность настоящего времени с «будущим веком» [Там же].

Явление Преподобного Сергия в его «вотчине», Сергиевом Посаде, в доме Георгия Андреевича Среднева и его дочери Ольги, описывается в другой системе временных координат, отличной от традиционной для до-революционной России: «Случилось это в конце прошлого октября, или – по новому стилю – в первых числах ноября. Оба помнили, что весь день лил холодный дождь, “с крупой”, – как и на Куликовом Поле! – но к вечеру прояснело и захолодало. Тот день оба хорошо помнили: как раз праздновалась 8-ая годовщина “Октября”, день был “насыщенный”» [Шмелев 2001, 111].



Уточняющее дополнение «*по новому стилю*», интонационно и графически выделенное, помещает описываемое в контекст «нового», начавшегося после революции, времени. Это «новое» время содержательно противопоставлено прежнему времени и прежнему миру. Двукратный повтор синтагмы «*оба помнили*» отсылают, как и слова «*Сухов помнил...*», к пространству памяти, но в центре этого пространства – иное событие: «...8-ая годовщина “Октябрь”».

Описание «насыщенного» дня выдержано в бравурно-декларативном стиле клишированных политико-агитационных текстов: «Загодя объявлялось плакатами и громкоговорителем наступление великой даты: “Всем, всем, всем!!!” Совсюду било в глаза настоятельное предложение “показать высший уровень революционного сознания, достойный Великого Октября”, всем решительно принять активное участие в массовой манифестации, с плакатами и знаменами, с оркестром и хором, по всему городу, и присутствовать массово на юбилейном собрании в “Доме Октября”, где произнесут речи товарищи-ораторы из Москвы» [Шмелев 2001, 111–112].

Повтор местоименной основы *все* («*Всем, всем, всем*», «*совсюду*», «*всем решительно*», «*по всему городу*») и слов с синонимичным корнем *масс-* («*в массовой манифестации*», «*массово*») в сочетании с параллелизмом побудительных конструкций с объектным инфинитивом («[предложение] *показать*, ... *принять*, ... *присутствовать*») и парными дополнениями («*с плакатами и знаменами, с оркестром и хором*») подчеркивает оглушающе-обезличивающий характер нового праздника.

Явление Преподобного Сергия в доме Георгия Андреевича Среднева происходит в пространстве иного – освященного – времени, звуковым символом которого становится бой курантов на колокольне закрытой Троице-Сергиевой Лавры: «*Слышали оба, как в Лавре пробило – 7*. Среднев читал газету. Оля прилегла на диване, жевала корочку. Вдруг – кто-то постучал в ставню, палочкой, – “три раза, раздельно, точно свой”. <...> Оля приоткрыла форточку... – постучали как раз в то самое окошко, где форточка! – и негромко спросила: “Кто там?..” <...> На оклик Оли кто-то ответил “приятным голосом” – так говорил и Сухов: – С Куликова Поля. <...> – Войдите-войдите, батюшка... – прошептала она, с поклоном. <...> Старец одет был бедно, в сермяжной ряске, и на руке лукошко» [Шмелев 2001, 112–114].

Хронотоп явления Преподобного Сергия в доме Средневых соотносится с прецедентными событиями русской истории: «Старец ... помолился на образа *Рождества Богородицы* и *Спаса Нерукотворенного* – по преданию из опочивальни Ивана Грозного, – и, “благословив все”, сказал: – Милость Господня вам, чада» [Там же, 114]. Первая из икон отсылает к Куликовской битве, произошедшей 8 сентября 1380 г. в праздник Рождества Пресвятой Богородицы. Второй образ – «Спаса Нерукотворенного» – напоминает об одноименной хоругви-знамени, вдохновлявшей войска Дмитрия Донского в решающие часы Куликовского сражения, и, одновременно, связывается с именем царя Иоанна IV, покорителя Казанского и Астраханского ханств – преемников Золотой Орды.

Для Ольги Георгиевны Средневой, которая «*образа ... тишет*» [Шмелев 2001, 82], «ключом» к постижению чуда – явления Святого – становится икона Пре-



подобного Сергия. Иконописный образ эксплицирует невысказанное и делает зримым то, что доступно внутреннему, сердечному видению: «Лампадок они не теплили, гарного масла не было; но она вспомнила, что получили сегодня подсолнечное масло, и она налила лампадку. И когда затеплила ее – “вот эту самую, голубенькую, в молочных глазках... теперь негасимая она...” – озарило ее сияние и она увидела – Лик. Это был образ Преподобного Сергия» [Шмелев 2001, 116].

Категориальная семантика мгновенности, присущая глаголу *озарить* («... озарило ее сияние»), оттеняет внезапность чуда как явления вечности во времени. Атемпоральный хронотоп чуда тождественен моменту-границе, стоящему вне длительности: «...“было это, как миг... будто пропало время” <...> Я уже не осознавала себя, какой была... будто я стала другой, вне обычного-земного... будто – уже не я, а... душа моя» [Шмелев 2001, 117].

Вечность открывается Ольге Средневой как бесконечная, неуничтожимая жизнь, совершающаяся в «полной свободе от временных определений» [Лосский 1999, 11–12]. На словесном уровне уверенность в «имманентности прошлого и будущего в настоящем» [Лосский 2000, 49] эксплицируется посредством кратких параллельных синтагм – бытийных конструкций с максимально ослабленной временной отнесенностью: «Ей “все вдруг осветилось, как в откровении”. Ей открылось, что – все – живое, *все – есть*: “будто пропало время, не стало прошлого, а *все – есть!*” Для нее стало явным, что покойная мама – с нею, и Шура, мичман, утопленный в море, в Гельсингфорсе, единственный брат у ней, – жив, и – с нею; и *все*, что было в ее жизни, и все, что она помнила из книг, из прошлого, далекого – “все родное наше”, – *есть*, и – с нею; и Куликово Поле, откуда явился Крест, – здесь, и – в ней! Не отсвет его в истории, а самая его живая сущность, живая явь. Она страшилась, что сейчас забудет это чудесное чувство, что это “дано на миг”... боялась шевельнуться, испугать мыслями... – но “все становилось ярче... светилось, жило...”» [Шмелев 2001, 119].

Слово-символ *откровение* – славянское имя последней книги Нового Завета – *Откровения* Иоанна Богослова (греч. *αποκάλυψις*), символически повествующей о Страшном Суде и вхождении преображенной вселенной в жизнь вечную. Семантика неконтролируемости, спонтанности, присущая безличным утверждениям – метафорам «*Ей ... осветилось*», «*Ей открылось*», «*Для нее стало явным*», подчеркивает чудесный характер нового, внезапно обретенного героиней видения мира. Широкозначное утверждение *все – есть*, троекратно повторяемое, и синтаксически тождественная ему синтагма *все – живое*, уточняемая и усиливаемая пятикратным повтором синкретичной основы *жив- / жизн-* («в ее *жизни*», «Шура... – *жив*», «*живая сущность, живая явь*», «...*жило*») приоткрывают внутреннюю природу вечности как реальности неразрушимого бытия, над которым не властны смертность и тление временного мира. Троекратный концевой повтор обстоятельства *с нею*, указывающий на преодоление трагедии одиночества («... покойная мама – *с нею* <...> Шура... – жив, и *с нею* <...>, все родное наше, – *есть*, и *с нею*»), предваряет кульминационную синтагму –



«Куликово Поле, откуда явился Крест, – здесь, и – *в ней*». Утверждающие непреложную реальность вечного бытия, в котором преодолеваются границы земных пространства и времени, эти слова перекликаются с евангельским Откровением: «*Се бо Царствие Божие внутрь вас есть*» (Лк. 17: 20).

Рассказ Ольги Георгиевны завершается прямой цитатой Послания апостола Павла к Римлянам: «Она хотела мне объяснить, как она чувствовала тогда, но не могла объяснить словами. И прочла на память из ап. Павла к Римлянам: – ...и потому, живем ли, или умираем, всегда Господни. – Понимаете, все живет! У Господа ничто не умирает, а все – есть! Нет утрат... всегда, все живет» [Шмелев 2001, 119].

Категориальная семантика неограниченности, актуализируемая непредельными формами настоящего времени «*все живет*», «*все – есть*», и максимальная широта временного охвата наречия *всегда* передают невыразимое «чувство вечной жизни» [Лосский 2004, 320], утверждающейся в Том «Едином и Вечном» [Житие 2010, 76], Кто «не есть Бог мертвых, но живых» (Лк. 20: 38).

Тождеством двух противоположных по прецедентной природе дней, объединенных чудом явления Преподобного Сергия преодолевается неверие Георгия Андреевича Среднева: «Но это... 7 ноября!.. – крикнул он в раздражении не то в досаде и растерянно посмотрел вокруг. – Да!.. 25 октября, по-церковному!.. В родительскую субботу!.. В церкви были тогда, 7 ноября... поминала... ты ходил по Посаду!.. – выкрикивала, задыхаясь, Оля. – В ту же субботу, как там, на Куликовом Поле!.. В тот же вечер... больше четырехсот верст отсюда!.. В тот же вечер! ... Среднев смотрел, бледный, оглушенный, губы его сводило, лицо перекошилось, будто он вот заплачет. Он едва выговорил: – В тот же... вечер...» [Шмелев 2001, 129].

Тождество двух суббот – *субботы 7 ноября* и *святой субботы* – воспринимается героями повести как «великое знамение обетования»: «Мелькавшие в мыслях *две субботы* – слились теперь в одну, так поразительно совпали, такие разные! Два празднования: *там – и здесь, Неба – и земли. Света – и тьмы*. И как наглядно показано. <...> Особенно поразило нас в нами воссозданном: “*суббота 7 ноября*”, сомкнувшаяся со “*святой субботой*”, ею закрытая. Оля видела в этом “великое знамение обетования”, и мы принимали это, как и она» [Шмелев 2001, 130, 132].

Тройственная антитеза «*там – и здесь, Неба – и земли. Света – и тьмы*», противопоставляющая аксиологические полюса «ценность – антиценность», подчеркивает контраст горнего и дольного, временного и вечного. Хрононим *7 ноября* выступает метонимическим символом трагической действительности послереволюционной России. Его контекстуальный антоним, имя *святая суббота*, вводит образ иной, освященной, реальности, которая онтологически утверждена в Боге [Осипов 1995, 18]. Синонимические метафоры тождества-замещения «*сомкнувшаяся...*, *ею закрытая*», оттеняя хронологическую кореферентность *двух суббот*, актуализируют идею победы-преодоления. Слово-символ *знамение* име-



нует явление, чья чудесная «инаковость», «выделенность» из естественного течения событий делает его знаком бытия иного мира. В ключевом сочетании «великое знамение обетования» пространство настоящего, освященное «явлением Святого», размыкается в будущее, в котором должно совершится конечное торжество правды над ложью, добра над злом.

В повествовании Сергея Николаевича, свидетеля чудесного события, «живая сущность» вечности раскрывается через оксюморон «будущего не будет»: «А что пережил тогда в миг неизмеримый... – выразить я бессилен. Как передать душевное состояние, когда коснулось сознания моего, что времени не стало... века сомкнулись... будущего не будет, а все – ныне, – и это меня не удивляет, это в меня вместились?! Я принял это как самую живую сущность» [Шмелев 2001, 86].

Сочетание *миг неизмеримый* указывает здесь на находящееся вне длительности и вне времени кратчайшее мгновение-грань, во внезапности которого происходит «прорыв в вечность» [Лосский 2004, 406]. Результативная семантика формы «*времени не стало*» соотносит явление вечности с моментом «здесь и сейчас», помещая события в «настоящее без измерения» [Там же]. Парадоксальность тавтологической антиномии «будущего не *будет*», отсылающей к стиху Апокалипсиса «*времени не будет*» (Откр 10: 6), отражает непостижимую реальность «упразднения» времени как потока непрестанно сменяющихся друг друга мгновений прошлого, настоящего и будущего. В кульминационной синтагме «*все – ныне*» определяющее местоимение *все* – именуется совокупность видимого и невидимого мира, который, будучи вызван из небытия творящим «Да будет!» (Быт. 1), в небытие возвратиться не может. Наречие *ныне* указывает на пространство «необъективированного вечно настоящего времени» [Бердяев 1935, 31–32], в котором происходит «победа вечности над временем» [Там же, 31].

Явление Преподобного Сергия имеет открытое временное завершение. Святой приходит «с Куликова Поля» в субботний вечер, в канун воскресного дня, о чем напоминают слова «*Завтра день недельный*». Преподобный пребывает в доме Георгия Андреевича и Ольги Средневых «до утра» воскресенья. Воскресенье, являющее собой «день первой и последней грани» [Лосский 2004, 407], знаменует собой полноту времен, напоминая о символическом восьмом дне, когда по окончании земной истории весь мир приобщится к Божественной вечности. В прощальном благословении Преподобного – «*Завтра отыду рано. Преподобные с Господом*» – план настоящего размыкается в бесконечное пространство грядущей вечности.

Проведенное исследование позволяет заключить, что центральная для повести И.С. Шмелева «Куликово Поле» «проблема времени» решается автором в ценностном ключе: темпоральный опыт героев не замыкается на «центрированности» в настоящем, но сочетает в себе хронотопические планы прошлого и будущего, мгновения «здесь и сейчас» и интуитивно познаваемой вечности.



ЛИТЕРАТУРА

1. Алфеев Иларион, митрополит. Крест // Православная энциклопедия. URL: www.pravenc.ru/text/2459015.html (дата обращения: 3.02.2020).
2. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
3. Бердяев Н.А. Время и вечность // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: философия и мировоззрение. М.: Политиздат, 1990. С. 402–410.
4. Бердяев Н.А. Вечность и время // Вестник Русского студенческого христианского движения. 1935. № 3. С. 27–33.
5. Бердяев Н.А. Смысл истории: опыт философии человеческой судьбы. Изд. 2-е. Paris: YMCA Press, 1969. 273 с.
6. Борухов Б.Л. Введение в мотивирующую поэтику // Филологическая герменевтика и общая стилистика. Тверь: Тверской государственный университет, 1992. С. 5–28.
7. Булгаков С.Н. Свет Невечерний. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. 672 с.
8. Видмарович Н.П. Энотопос в рассказе И.С. Шмелева «Куликово Поле» // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. № 84. С. 76–79.
9. Гайденок П.П. Время. Длительность. Вечность. М.: Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.
10. Дьяченко Григорий, свящ. Полный церковно-славянский словарь. М.: Отчий дом, 2007. 368 с.
11. Житие священноисповедника Романа (Медведя) 1874–1937 / сост. игумен Дамаскин (Орловский). Тверь: Булат, 2010. 120 с.
12. Заботкина В.И., Коннова М.Н. Оппозиция «временное – вечное» в стихотворении Б.Л. Пастернака «Бальзак» (к вопросу об угрозе деаксиологизации культуры) // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 255–268.
13. Ильин И.А. О России: Три речи, 1926–1933. София, 1934. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/il3/02.php (дата обращения: 15.05.2020).
14. (а) Ильин И.А. Собрание сочинений. Переписка двух Иванов (1935–1946). М.: Русская книга, 2000. 573 с.
15. (б) Ильин И.А. Собрание сочинений. Переписка двух Иванов (1947–1950). М.: Русская книга, 2000. 527 с.
16. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетейя, 1997. 566 с.
17. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев: Издательство им. свт. Льва, папы Римского, 2004. 543 с.
18. Лосский Н.О. Типы мировоззрений. Введение в метафизику // Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Terra-Книжный клуб, 1999. С. 4–134.
19. Лосский Н.О. Ценность и Бог. Харьков; М.: Фолио; АСТ, 2000. 864 с.
20. Мечев Сергей, священномученик. Тайны богослужения. Духовные беседы. Письма из ссылки. М.: Русский Хронограф, 2001. 383 с.
21. Молчанов В.И. Исследования по феноменологии сознания. М.: Территория будущего, 2007. 448 с.



22. Осипов А.И. Святые как знак исполнения Божия обетования человеку // Русское возрождение. 1995. № 62. С. 9–32.
23. Тюпа В.И. «Теория литературы Два» как гуманитарная угроза // Вопросы литературы. 2019. № 1. С. 52–66.
24. Шмелев И.А. Куликово Поле // Шмелев И.А. Душа Родины: избранная проза. М.: Паломникъ, 2001. С. 66–134.
25. Шмелев И.С. Роман в письмах: в 2 т. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. Т. 1 (1939–1942). 760 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Berdyayev N.A. Vechnost' i vremya [Eternity and Time]. *Vestnik Russkogo studentcheskogo khristianskogo dvizheniya*, 1935, no. 3, pp. 27–33. (In Russian).
2. Osipov A.I. Svyatyye kak znak ispolneniya Bozhiya obetovaniya cheloveku [Saints as a Sign of the Fulfillment of God's Promise to Human]. *Russkoye vrozhdeniye*, 1995, no. 62, pp. 9–32. (In Russian).
3. Tyupa V.I. "Teoriya literatury Dva" kak gumanitarnaya ugroza [Theory of Literature Number Two as a Humanitarian Threat]. *Voprosy literatury*, 2019, no. 1, pp. 52–66. (In Russian).
4. Vidmarovich N.P. Eonotopos v rasskaze I.S. Shmeleva "Kulikovo Pole" [Eonotopos in the Story by Ivan. Shmelev "Kulikovo Field"]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2015, no. 84, pp. 76–79. (In Russian).
5. Zabotkina V.I., Konnova M.N. Oppozitsiya "vremennoye – vechnoye" v stikhotvorenii B.L. Pasternaka "Bal'zak" (k voprosu ob ugroze deaksiologizatsii kul'tury) [The Opposition of Temporary and Eternal in Boris Pasternak's "Balzac" (the Threat of Value Erosion Revisited)]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2019, no. 4 (51), pp. 255–268. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Berdyayev N.A. Vremya i vechnost' [Time and Eternity]. *Na perelome. Filosofskiye diskussii 20-kh godov: filosofiya i mirovozzreniye* [At the Turning Point. Philosophical Discussions of the 20s: Philosophy and Worldview]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 402–410. (In Russian).
7. Borukhov B.L. Vvedeniye v motiviruyushchuyu poetiku [Introduction to Motivating Poetics]. *Filologicheskaya germeneytika i obshchaya stilistika* [Philological Hermeneutics and General Stylistics]. Tver, Tver State University, 1992, pp. 5–28. (In Russian).
8. Losskiy N.O. Tipy mirovozzreniy. Vvedeniye v metafiziku [Types of Worldviews. Introduction to Metaphysics]. *Chuvstvennaya, intellektual'naya i misticheskaya intuitsiya* [Sensual, intellectual and mystical intuition]. Moscow, Terra-Knizhnyy klub Publ., 1999, pp. 4–134. (In Russian).



(Monographs)

9. Bakhtin M.M. *Epos i roman* [Epic and Novel]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 304 p. (In Russian).
10. Berdyayev N.A. *Smysl istorii: opyt filosofii chelovecheskoy sud'by* [The Meaning of History: The Experience of the Philosophy of Human Destiny]. 2nd ed. Paris, YMCA Press, 1969. 273 p. (In Russian).
11. Gaydenko P.P. *Vremya. Dlitel'nost'. Vechnost'* [Time. Duration. Eternity]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2006. 464 p. (In Russian).
12. Likhachev D.S. *Istoricheskaya poetika russkoy literatury* [Historical Poetics of Russian Literature]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1997. 566 p. (In Russian).
13. Losskiy V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [Essays on Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology]. Kiev, St. Leo, Pope Publ., 2004. 543 p. (In Russian).
14. Losskiy N.O. *Tsennost' i Bog* [Value and God]. Kharkov, Moscow, Folio Publ., AST Publ., 2000. 864 p. (In Russian).
15. Molchanov V.I. *Issledovaniya po fenomenologii soznaniya* [Research on the Phenomenology of Consciousness]. Moscow, Territoriya budushchego Publ., 2007. 448 p. (In Russian).

Заботкина Вера Ивановна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор, директор Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории. Область научных интересов: когнитивная неология, когнитивная поэтика, когнитивная культурология.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052

Коннова Мария Николаевна, Российский государственный гуманитарный университет; Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ, доцент Института образования БФУ им. И. Канта. Область научных интересов: когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, лингвистическая аксиология.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

Vera I. Zabotkina, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor, Director of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, Professor at the Department of Translation Studies, Interpreting and Translation at the Institute for Philology and History. Research interests: cognitive neology, cognitive poetics, cognitive cultural studies.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052



Maria N. Konnova, Russian State University for the Humanities; Immanuel Kant Federal Baltic University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Researcher of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; Associate Professor at the Institute for the Humanities, IKBFU. Research interests: cognitive linguistics, cognitive poetics, comparative value studies.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424



D. Ulicka (Warsaw, Poland)

**TIME AND MEMORY:
Roman Ingarden's Concept of the Order of Sequence in a Literary Work
of Art in View of Francisco Varela's Neurophenomenology, and Shaun
Gallagher's Front Loading Phenomenology**

Abstract. In contrast to Roman Ingarden's well-known concept of the literary work as a stratified formation, the concept of the order of sequences in it has never attracted much attention. Therefore, the absence of this concept in neurophenomenology is not surprising, even though the founders of neurophenomenology have often drawn on the same Husserlian inspirations. Put together with their ideas, Ingarden's concept still seems to be inspiring. Its strength lays in an in-depth analysis of temporal modes of understanding related to the sequential nature of language. This kind of analysis works also for memory mechanisms, which, according to Ingarden, function in a similar way. They are responsible for creating schematized aspects and integrating them into the experienced objects. Ingarden derived these schemes from Husserl's concept of time-consciousness, and from the work of Bergson. The background of his ideas, however, were studies on memory performed by the philosophers from the Lvov-Warsaw School. Taking into account those three sources of inspiration makes it possible to offer a solution to the neurophenomenological problem of the cognitive value of the so-called protocols of first- and third person narratives, and fosters a better understanding of the narratological concepts of Russian, Prague, and Polish structuralists.

Key words: phenomenology; neurophenomenology; Lvov-Warsaw School; time-consciousness; memory; narratology.

Д. Улицка (Варшава, Польша)

**Время и память: концепция Романа Ингардена
о последовательности фаз в литературном произведении
в свете нейрофеноменологии Франсиско Варелы и
фронтальной феноменологии Шона Галлахера**

Аннотация. В отличие от общеизвестной ингарденовской концепции литературного произведения, как многослойной структуры, теория многофазовости не привлекает особого внимания исследователей. Поэтому отсутствие этого понятия в нейрофеноменологии не удивляет несмотря на то, что ее основатели опирались на те же идеи Гуссерля. В сочетании с ними концепция Ингардена все еще представляется плодотворной. Ее достоинство – в глубоком анализе способов понимания времени, связанных с консеквентной природы языка природой языка. Этот вид анализа работает также при изучении механизмов памяти, которые, по словам Ингардена, функционируют аналогичным образом. Они отвечают за создание схематизированных аспектов и их интеграцию в предметы опыта. Ингарден



вывел эти схемы из концепции времени-сознания Гуссерля и из работ Бергсона. Основой его идей, однако, были исследования памяти, проведенные философами Львовско-Варшавской школы. Учитывая эти три источника, можно предложить решение нейрофеноменологической проблемы когнитивной ценности, так называемых протоколов повествований от первого и третьего лица, что способствует лучшему пониманию нарратологических теорий русских, пражских и польских структуралистов.

Ключевые слова: феноменология; неврология нейрофеноменология; Львовско-Варшавская школа; время-сознание; память; нарратология.

There are two important reasons to return to the Ingardenian conception of the order of sequence in a literary work of art. First and foremost, as distinct from the concepts of the stratum structure, *quasi*-judgements and concretization, which became part the canon of world literary studies, Ingarden's reflections on "particular structure of the literary work inhering in it from its 'beginning' to its 'end'" [Ingarden 1973, 305] have not sparked much interest. With a few exceptions [Iser 1990, 177–218, 267–280; Ricoeur 1985, 244–245] the studies concerning his philosophy of literature do not even mention a fact strongly underscored in his writings, namely – that "the literary work *itself* is temporally extended" [Ingarden 1973, 305]. However, in Ingarden's view, the literary work is characterized by an integral two-dimensionality of strata and phases. And it is precisely Ingarden's analyses of the phase structure – which is to say, the extension-in-time of the work and the resulting temporariness of its cognition – that address the fundamental issues of identity *versus* changeability, or temporariness *versus* stability, or dynamic *versus* static character of different phenomena. His analyses – albeit conducted on literary material – far exceed the bounds of literary studies. Indeed, they concern every phenomenon persisting in time (including the human person) and the work of consciousness cognizing this particular, processual object; needless to say, this kind of work is itself a process that occurs in time.

Although we hardly associate Ingarden with the philosophy of time, let alone the philosophy of the subject, he had been preoccupied with these problems for his whole life. It behooves us to recall that, when he visited Husserl in Göttingen in 1912, he suggested *Die menschliche Person* [On human person] as a theme for his doctorate, but Husserl discouraged him due to its utopian character [Ingarden 1968, 114]. It is also worth to mention that during his first appearance in an international forum – at the 10th International Philosophical Congress in Paris in 1937 – Ingarden delivered a speech "Der Mensch und die Zeit" [Man and Time]. At the time, he has already been the author of *Das literarische Kunstwerk* [The Literary Work of Art] [Ingarden 1931, 1–389] and *O poznawaniu dzieła literackiego* [The Cognition of the Literary Work] [Ingarden 1937, 1–276], the so-called Lvovian version of his future *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [Ingarden 1968, 1–507]. We may treat the last one as a material concretization of his earlier studies on the temporary structure of consciousness and identity or the changeability of phenomena persisting in



time, which he included in his 1918 doctoral dissertation *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson. Darstellung und Versuch einer Kritik* [Intuition and Intellect at Henri Bergson. Presentation and Attempt at Criticise] [Ingarden 1922, 286–461]. Moreover, Ingarden addressed these questions in his lectures at Jan Kazimierz University in Lvov in 1932–33 and a three-year seminar on aesthetics in 1934–37 (a typescript copy of the protocols is deposited in the Library of the Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences in Warsaw, sig. 6071) [Ulicka 2020, 5–28]. Later, he summarized these reflections in his fundamental two-volumes ontological treatise, *Spór o istnienie świata* [Controversy over the Existence of the World] written intentionally in Polish during the Second World War [Ingarden 1947, 1–296; 1948, 1–848]. Apparently, however, this summarization proved insufficient, since the problems of time, identity, object and subject enduring in time continuously returned in his lectures at the Jagiellonian University in Cracow in the year 1945, and later in the years 1959–1960 as well as during numerous discussion panels of the Section of Aesthetics of the Polish Philosophical Association in Cracow in the years 1961–1969 [Ingarden 1981, 1–450]. Ingarden also dealt with them, as it is worth mentioning, in his less known works from the field of mathematical philosophy and physics. Finally, the problematics of time and identity appear in the last of his works published in his life, a study on ethics titled *Über die Verantwortung: ihre ontischen Fundamente* [On Responsibility: Its Ontic Foundation] [Ingarden 1970]. What is of particular importance, as we will see later, he justified there not only *ontic* but also *linguistic* origins of responsibility.

To be sure, Ingarden had never written his dreamed-of book about human nature, but his recurrent, and insistent, reflections on this problem clearly show that it is precisely the temporal structure of consciousness and the identity of phenomena persisting in time that would become central concerns in this undertaking. I shall begin right away with a strong thesis that this question was most emphatically – albeit indirectly – formulated in Ingarden's studies on the philosophy of literature or, more precisely, in his reflections which concern the phase structure of the literary work.

In the contemporary humanities, the field that addresses the phenomenological conception of the temporal structure of consciousness most intensely is neurophenomenology. Ingarden's conception differs essentially from the one assumed in the foundational works of this branch of neuroscience, namely – Francisco Varela's writings, slightly reformulated in Shaun Gallagher and Dan Zahavi. The latter three thinkers outlined the discipline's conceptual framework, proposed its methodology, terms and tools, and defined the spectrum of problems that concern the phenomenology of mind, which other scholars developed later according to their indications. This is the second reason for which we should recall Ingarden's conception here. The attractiveness of his idea comes precisely from its alternative – if not competitive – character to the propositions which enjoy world recognition. The shortest way to explain differences between them is to say that the neurophenomenological propositions are geometrical, monophonic, and narrativist, while Ingarden's is stereometric, polyphonic, and



dramaturgic.

These differences are all the more important given that, for Ingarden, just as for Varela, Gallagher, and Zahavi, the point of departure is Husserl's conception of the internal phenomenological consciousness of time. Neurophenomenologists consider this conception to be the most perfect account of the temporal structure of consciousness in the history of philosophy [Gallagher and Zahavi 2008, 4–5], which is why they adopt Husserl's thesis on its three-pronged structure – primal-impressive, retentive, and protentive – almost without question. (However, one should add that this relatively uncritical approach is present only in Gallagher's propaedeutic works. In his more specialized texts, he has often revised and corrected this interpretation. The most important reservations concern Husserl's understanding of retention, primal-impression and protention as phases for Gallagher lies in “they are functions of consciousness rather than phases or types of consciousness” [Gallagher 1979, 445]).

Husserl developed this account through an analysis of a simple tune that consisted of several tones, which he visualized in the form of the diagram. On the horizontal line (retention), he marked a sequence of tones which had only just passed; the vertical lines that cross it are meant to designate anticipations of each tone which is about to appear in the sequence (protentions); the crossing points of the horizontal and vertical lines refer to primal impressions, while the diagonal lines stand for the position of each tone in the developing retentional series.

Following Husserl's visualization found in one of the so-called *Bernauer Manuskripte* [Bernau manuscripts], and its slightly modified version by Gallagher and Zahavi [Gallagher and Zahavi 2008, 76], we achieve the simpler model, which, as literary scholars, we know very well. In 1940, Jan Mukařovský employed the model in his *O jazyce básnickém* [On Poetic Language], where he analyzed the second principle of the semantic accumulation of the sentence [Mukařovský 1940]. To be sure, he did not refer directly to Husserl, but to Sergey Karcevsky [Karcevsky 1931] and Valentin Voloshinov [Волошинов / Voloshinov 1930], who Roman Jakobson propagated intensely in Prague. Nonetheless, a Husserlian inspiration is more than probable in this case (despite the fact that Ondřej Sladek rejects this possibility in his monograph of life and works of Mukařovský [Sladek 2015, 194]). In Mukařovský's version, the diagram serves to illustrate not the work of consciousness, but the work of language. It has a simpler form than Husserl's:

a – b – c – d – e – f
a b c d e
a b c d
a b c
a b
a

Thirty years later, Janusz Sławiński cited Mukařovský's version in order to



describe the mechanism of meaning-formation not in a single sentence but in a complex narrative utterance [Sławiński 1967, 22]. For both the Czech and the Polish structuralists the model of a sentence – an equivalent of the Husserlian simple melody consisting of several tones – turned out sufficient.

Also neurophenomenologists begin with Husserl's model when they develop their own conception of mind. Once they adopt it, they proceed toward a “naturalization” of phenomenology. The naturalization is supposed to be “a methodological remedy for the hard problem,” as Varela puts it in the title of his treatise [Varela 1996], that would respond to the fundamental challenge posed by David Chalmers [Chalmers 1995]. Varela's radical program of naturalization is about confronting phenomenological and empirical data. Scholars derive the former, so-called first-person data from subjective experiences of time, reported by “witnesses,” who are previously specially trained in reaching cognitive insights; i.e. direct phenomenological experiences. The training should eliminate introspection. According to the assumptions of Husserl's phenomenology, reports produced through transcendental analysis should be apodictically certain. Researchers confront information excerpted from insights with the so-called third-person data, obtained through measurement of brain processes. First- and third-person data are comparable by virtue of analytical tools taken from the theory of dynamic systems. The final conclusions appear in the form of formal models. This is believed to be the way to achieve a “mutual enlightening” of phenomenology and neurophenomenology; i.e. of speculative and empirical conceptions of the mind.

This is how Varela's project, presented in *The Specious Present: A Neurophenomenology of Time-Consciousness* [Varela 1999] is described: “Varela directly tackles the issue of the neural-dynamics roots of the present moment while relying on a detailed account of Husserlian time-consciousness. What is here at stake is to bring together the third-person analysis of dynamic synchronization of long-distance neural assemblies in the brain, and the first-person account of the lived time as it is experienced by each singular subject (analyzed by Husserl in his structured description of time-consciousness). The underlying hypothesis is that both analyses are not only isomorphic to each of the but literally co-generate each other, that is, produce new experiences and renewed categories of both side” [Depraz and Gallagher 2003, 7].

However, the procedure of “naturalization of phenomenology” proposed by Varela rose reservations even among neurophenomenologists. As distinct from Varela, Gallagher exhibits a far-reaching skepticism regarding both the infallibility of first-person testimonies – produced, as he believes, in an artificial manner, reinforced by a special training, including meditation (that is why he opts for what he calls front-loading phenomenology exclusively) – and their translatability into objective third-person data without the mediation of a second-person translator. As he mentioned in the interview for the Polish periodical *Avant*: “in neurophenomenology, you try to stay close as possible to first-person data, even though it always occurs in a second-person process in which analytical data are derived directly from first-person relations” [Gallagher 2011, 192].



Gallagher also does not trust empirical confirmations: “Brain imaging, like all other scientific techniques, has its limitations. In fact, it is a general principle: the only questions that can be asked about a scientific technique are those to which it can answer <...>. our machines and research methods can provide answers only to those questions for which they were created – and are limited to them” [Gallagher 2011, 187].

The procedure of “naturalization of phenomenology” proposed by neurophenomenologists raises reservations also from the perspective of Ingarden’s conception. The most problematic seems the basis of this procedure: the uncritically adopted Husserlian model, which supports all further empirical verification procedures that usually confirm Husserl’s unerringness.

Ingarden treated Husserl’s conception merely as a point of departure. Perhaps, he knew it better than Varela, Gallagher or Zahavi and from a more direct source (his conversations with Husserl). Ingarden even credited himself for gaining Husserl’s interest in the problematics of time. In his Göttingen memories and diaries from this period, as well as in his letters to Kazimierz Twardowski, his first master and the founder of Lvov-Warsaw school of philosophy, Ingarden noted that, before meeting him, Husserl had no inclination to bother with temporality and did not even know Bergson [Ingarden 1968, 114]. This, however, is hardly probable; it is possible that Husserl became familiar with Bergson’s thought through Alexandre Koyré [Spiegelberg 1965, 399], even though Ingarden maintains his version also in his philosophical works [Ingarden 1963, 536–537]. At any rate, Ingarden not only had an opportunity to discuss this subject with Husserl but he also read Husserl’s notes to lectures on *Zeitbewusstsein* [Consciousness of Time] from 1904–1905. He had access to the notes thanks to his friend, Edith Stein, who was Husserl’s assistant responsible for assembling them (later Husserl committed this task to Heidegger).

This, of course, was not the main cause of the differences between Ingarden’s and neurophenomenological interpretations of Husserl’s conception of the internal phenomenological consciousness of time. What is important is that Ingarden preoccupied himself with essential ontological problems; above all, with Husserl’s transcendental idealism, which the former initially rejected. This is not the place to discuss it in much detail. I will only indicate two main consequences of this critique for pointing to the difference of Ingarden’s approach to the problematic of the temporal structure of consciousness. The first one was related to his observation that Husserl ignored the specificity of the object that persists in time and turned his focus exclusively to the work of transcendental consciousness; as Ingarden writes, not without irony: “In *Lectures*, Husserl overlooked the categorical problem and instead raised the problem of retention and protention” [Ingarden 1963, 537]. The second one is Husserl’s profound belief that his construct is apodictically certain by necessity. As Ingarden emphatically states, “Husserl would never be able to understand <...> the constitution of time as a kind of illusion or ‘intellectual’ deformation” [Ingarden 1963, 537]. This belief is shared by neurophenomenologists, who assume the infallibility of the unassuming transcendental consciousness as an indispensable foundation of



their conceptions, which only then are empirically tested.

Let us confine to making these rudimentary statements, without entering into more detailed discussions on science and faith nor appraising different methodologies, in order to proceed to what is really important in research practice, not only for phenomenologists and neurophenomenologists, but also for narratologists. It is about the issues related to research material, which usually dictate the limits of interpretation.

First, Ingarden, as distinct from Husserl and neurophenomenologists, analyzed a literary – that is, *linguistic* – utterance, *not a musical composition*. Second, as distinct from neurophenomenologists and structuralists, what Ingarden analyzed was *not a single sentence* (as an equivalent of a simple tune), but a complex and multithreaded *novel* with complicated plot and narrative, such as Joseph Conrad’s *Lord Jim*.

This choice was not accidental. Of course, one would expect Ingarden to have engaged in a polemic against Husserl precisely in the field of music. After all, the former was famous for his passion for music as a piano amateur virtuoso. Moreover, Ingarden devoted a whole study to the musical work [Ingarden 1986] and was a promoter of eminent Polish musicologists’ doctoral dissertations (for instance, Zofia Lissa, but, to some extent, also Stefania Łobaczewska-Gérard de Festenburg, both participants of his Lvovian seminar) as well as various works on music in literature [Szulc 1937] and film [Lissa 1934; Lissa 1937]. Apparently, however, the polemic required arguments of complexity, which Husserl, examining his simple tune consisting of several tones, failed to recognize, and which can be provided through analysis of the linguistic utterance.

These complications were bound with differences between the asemantic art, like music, and the semantic (which for Ingarden means representational) art, like literature. Both these forms of art are similar in their temporal character, but this is virtually all they have in common with each other. The cognition of a literary work, which is extensive in time and whose units – by the very nature of language – grow in a sequential manner, requires not only compliance with its linear nature (that is, Husserl’s retentive-protentive processes) but also taking into account the specificity of these units: a) their energy to constitute intentional objects; b) their semantics, i.e. their reference (even if suspended) to reality; c) semantics bound to both social and historical character of language (particular traditions and conventions) as well as its individual usage; d) which cumulates both private and common emotions and experiences; e) semantics co-determined by the prosodic layer, which, according to Ingarden, is effectively present also in written utterances, where it determines meanings (modalities); f) semantics strictly related to the materiality of the object and the subject (the subject’s affects and corporeality).

For now, these are the most important complications, which made it necessary to change focus in phenomenological reflections from the constitution of the object that is extensive in time and to the temporal structure of the consciousness that constitutes it. For this reason, the focus shifted from the musical work to the linguistic one. But there are other, perhaps more important complications



resulting from the fact that Ingarden, in his reflections, did not use an example of a novella or an anecdote, which would be counterparts of Husserl's simple tune or the structuralists' sentence (that is, a sequential configuration of limited amounts of information received in a linear time order, in accordance with the nature of language). Instead, he engaged in reflection on a complex novel with a multithreaded plot, a wide range of protagonists, and large amounts of information from different subjects (narrator, protagonists) from different viewpoints. What is more, a novel with subjects being variously related to one another and to their fictional universe (entering different affective and plot relationships) and with pieces of information given in different modes (monologue, dialogue) as well as different narrative modalities (direct, reported or free indirect speech), received successively, in accordance with the nature of language, but not necessarily with the chronological development of events, sometimes difficult to comprehend or unorganizable into chronological-causal sequences.

Given the abovementioned (and by no means the only) complications which affect the analysis of cognition confronted with a temporal object such as a complex literary work, it is understandable that Ingarden had to develop a different conception than the one proposed by Husserl and structuralists. In order to describe the process of cognition of a literary work, he could not simply embrace the single-line, geometrized conception of cumulation and anticipation (retention and protention), whose only difference from mathematic schematizations, at the time viewed as authoritative, was that it joined temporally parametrized points into a stream of changeable and reciprocally determining data. Ingarden criticized such a mathematical conception and especially the authoritative solution by Julius W.R. Dedekind of right line and forming it points, which, according to Dedekind, are described by the set of rational numbers. Polish phenomenologist proved that the right line is not a multiplication of points but another original quality, a separate individual being, untransformable to a number of denoting it beings [Bielawka 2001, 13–16]. This was not an amateurish critique. Ingarden begun his studies in mathematics under Waław Sierpiński, among others [Ingarden 1998, 12]. Later, he continued under David Hilbert in Göttingen. The third volume of *Controversy over the Existence of the World*, titled *Über die Kausale Struktur des realen Welt* [Ingarden 1974] and published post mortem, proves Ingarden's thorough knowledge in mathematic logic. The problematic of time occupies an important position in these logical-mathematical considerations.

For Ingarden it quickly turned out that the case of the cognition of a literary work required a different approach. Firstly, it requires taking into account as many linear schemes as is the number of its plot threads. Secondly, and more importantly, it requires taking into account that the received data comes from different and variously interrelated subjects. In other words, it requires taking into account different – intersecting, overlapping, mutually exclusive, etc. – cognitive perspectives. The interference of these different perspectives is itself a temporal – and, moreover, dynamic and non-linear – process. It is additionally complicated by what Ingarden calls “foreshortenings” in cognition of every



temporal phenomenon (not only linguistic or musical). They are a consequence of the nature of memory. If cognition aims toward obtaining a correct result, which gives justice to the cognized object – as Ingarden used to say – then it follows that the subject has to perform a constant revision of the objects produced through successive foreshortenings, in accordance with the corrections which they introduce.

Thirdly, a simple tune consisting of several tones can be grasped in a measurable and relatively short time. Reading a complex novel cannot be closed within a predictable time period. This additionally complicates the process of its constitution and cognition. Using the material of the tune is very convenient: asemantic and limited in time (in terms of Ingarden's formal ontology, it is an event rather than a process). Husserl analyzed merely a living experience, present in actual consciousness. Thus, Husserl can conclude that the object of experience retains its identity both in time and space: “An object maintains its place, just as a tone maintains its time <...>. The tone itself remains the same” [Husserl 1966, 25].

This applies to acts of perception. Ingarden, in turn, examined a case which required taking into account also other cognitive mechanisms: forgetting, remembering, recollecting. Husserl avoided these mechanisms like fire in order not to fall into psychologism and neurophenomenologists ignored them as a threat from belief-desire psychology. The mechanisms were nevertheless familiar to Ingarden from the studies on memory conducted intensively in Kazimierz Twardowski's Lvov-Warsaw school, especially by Władysław Witwicki, Stefan Błachowski, Stefan Baley, Bronisław Bandrowski, Walter Auerbach. These thinkers were Ingarden's closest friends in Lvov, together with literary scholars, such as Zygmunt Łempicki and Juliusz Kleiner, whose intuitive insights into the cognitive work of memory in literary reading inspired Ingarden even further [Kleiner 1956, 77–81]. What was of particular importance with regard to a complex literary work, which is experienced within a longer time, were Walter Auerbach's studies on “past objects,” recalled in memories, and their identity with actually experienced objects [Auerbach 1933, 167–198].

Ingarden proposed a dual solution to the problem of the identity of past and actual objects by emphasizing their simultaneous identity and difference. The shortest way to explain the difference between them was his well-known formulation: there are as many concretizations as readings (and each concretization is different and unique). This conception was a result of Ingarden's belief that repetition does not exist, that each repetition is different from its predecessors, even in the same linguistic version. Ingarden was probably inspired in this respect by the Indo-European scholar Jan Michał Rozwadowski [1904, 1–118]. Every concretization is different, because even its own versions differ: produced in temporal acts of reading, which require recollections and actualizations of past, already performed concretizations. The indefinite, undetermined spots in concretizations are neither reproducible nor repetitious. They continue to reappear, each time in a different perspective, in another foreshortening, overlapping with their past constitutions and revised or corrected by new influxes of data.



No wonder, then, that Ingarden concludes his reflections on the stratum structure of the literary work by saying that it seems astonishing that the cognition of such a complicated object is possible at all.

However, an integral part develops in these successive, temporal, and entangled cognitive acts, which are changeable, unstable, dynamic, and non-linear. This integral part is a higher order entity, irreducible to its parts and qualitatively new; the kind of entity which was introduced to philosophy under the name of “emergent entity” by Joachim Metallmann, a Polish philosopher, who posed the problem of identity as produced by utterly different events [Metallmann 1938, 45–53]. Contemporary neurophenomenology (and other theories proposed in neurosciences, for example, by Daniel Dennett and António Damasio) explains and visualizes the constitution of this kind of entity in research on the integrating work of the brain and mind. Ingarden, in turn, discovered it through his insightful analysis of the cognition of a complex literary work. He described the result of this integration as the aesthetic object. This kind of object is different every time it is constituted (concretized).

If we were to diagrammatize Ingarden’s conception, it would be necessary to replace Husserl’s single-line scheme with several (or several dozens of) schemes and then combine them, marking the points, in which they intersect or exclude one another. As a result, a stereometric model with a complicated structure would appear. A graphic designer would probably draw such a spatial model referring to Maurits Cornelis Escher’s images, which seem to come close to Ingarden’s conception.

Escher’s images have been invoked not by accident. The painter – what is important: inspired by mathematics – became a protagonist of one of the most important cognitivist interpretations of the mind’s work proposed by Douglas R. Hofstadter [Hofstadter 1979, 1–777]. Another protagonist was Johann Sebastian Bach. It is worth mentioning that Ingarden himself, if he ever used the example of the musical work, always referred to the many-voiced fugue, not to the Husserlian simple tune. Fugue – similarly to a multithreaded literary work with a complex, multiperspectival narrative – was for Ingarden an emblem of the complex processual object, which he distinguished in his ontological reflections from the event (short-lasting like Husserl’s simple tune) and from the simple process-object. In literary works with complex plots and narratives, Ingarden writes, “like in music, for example <...> many-voiced fugues <...> several melodies develop simultaneously, run in parallel, intersect and intertwine, and undoubtedly modify each other, but without thereby losing their distinct character [*Eigenart*] and self-sufficiency. Their interplay undoubtedly calls forth distinctive derivative phenomena in the whole of the musical work that are decisive for its wholeness and unity” (Ingarden 2016, 500).

The reference to multi-voiced fugues links Ingarden’s conception to his contemporary literary scholars (of course, Mikhail Bakhtin) and modernist prose writers who, like James Joyce, and Thomas Mann, wrote and commented on their works precisely in relation to fugues and Arnold Schönberg’s compositions. This analogy allows one to call this conception “polyphonic” or “drama-



turgic” (which is practically the same). Let us remind: Bakhtin developed the concept of “polyphony” in his analysis of Dostoyevsky’s novel, based on Nietzsche’s account of tragedy as a dramatic work. Ingarden himself used the term “polyphony” even in his studies on the stratum – i.e. non-temporal – structure of literary works, when he reflected on the problem of harmony of artistic values. And when making (few) attempts to describe mental cognitive mechanisms, he always resorted to a dramaturgic metaphor, which alluded to David Hume’s notion of the “mind theatre” [Hume 1960, 253]. Ingarden was interested in Hume as a philosopher of perception already in his doctoral dissertation. Later he often returned to Hume in relation with the question of determinism in many major [Ingarden 1974] and minor works [Ingarden 1980, 5–8]. By the way, it is this metaphor that Dennet often explores in his account of brain processes, which are said to occur analogically to Hume’s collections of distributed processes with no central scene, that is, no real neurological center of experience [Dennet 1978, 112].

Ingarden thus resigned from the aquatic imagery of “stream” employed by Bergson, Husserl, neurophenomenologists, and many others. For the aquatic imagery unwittingly suggests causal relationships (chronological, sequential), which he excluded from his ontology, considering them to be a convenient illusion and a persuasive mode of explaining things which, in fact, are far more complicated. If Ingarden ever used an aquatic analogy, it was not the metaphor of stream, but the metaphor of wave. It is because the image of a wave better captures the non-linearity of consciousness of time [Ingarden 2016, XVI, 645–742].

What consequences does it have for narratology and, above all, for the part of narratology focused on literary texts?

The dramaturgical metaphoric, corresponding to Ingarden’s conception of cognition of objects persisting in time, and the polyphonic metaphoric (non-linear and non-sequential), corresponding to his description of the structure of consciousness, explain the complexities of modernist prose better than Husserl’s and neurophenomenological accounts, which are suitable for single-threaded realist novels and which are used also in narratological interpretations of narrative identity, self-narratives, autobiographical self, etc. This kind of prose embraced the challenge of depicting different, concurrently occurring events and the simultaneousness of their multisensory cognition *in spite of* the constraints imposed by linear, sequential language. Modernist writers sought to represent this aporetic situation of dissonance between mental capturing of events and language by breaking logical and chronological plot relationships and using complicated narrative modes, which were capable of at least suggesting the simultaneousness of the perception of plot and mental events.

This was also the challenge for the philosophers and literary scholars of the Lvov-Warsaw School. It was aptly described by the Germanist Zygmunt Łempicki, in his review of Florian Znaniecki’s globally recognized *Cultural Reality* [Znaniecki 1919], where Łempicki argued that the major problem pervading this book is “how to grasp with thought <...> the dynamic-revolution-

ary character of reality” [Lempicki 1921, 51]. The philosophical milieu around Twardowski focused primarily on the problems of causal relationships. While working in this field, they laid foundations for multi-valued and modal logics, which call into question the Aristotelian logic [Łukasiewicz 1910, 1–208]. The latter, in turn, may be considered as a source of teleological thinking that informed – and still informs – both neurophenomenology and narratology.

For neurophenomenologists, all departures from the Aristotelian model of the plot with beginning, middle, and end – a model in the twentieth century applied by Vladimír Propp in his analysis of the fairy tale [Пропп / Propp 1928, 1–152] and popularized thanks to the suggestive accounts of Hayden White [White 1987, 1–264] – have to be considered as pathologies. Thus, in light of neurophenomenology, all interrupted, disturbed, disintegrated or entangled narratives – which Gallagher described as disnarratives [Gallagher 2007, 208] – are interpreted as symptoms of the subject’s disintegration, moral deficits, schizophrenia, psychosis, and all other problems with ipseity. The norm is determined by a coherent narrative [Gallagher 2007, 217–219], that is to say, a “well-crafted,” consistent plot recounted by the narrator, who controls the course of events. Or, at least, a narrative translatable into such a plot. If this is the measure of art in the twentieth century, applicable equally to literary, plastic, and musical arts, then their most eminent examples should be considered as nothing more or less than pathologies. That is why Ingarden’s dramaturgical conception of the plot and polyphonic conception of the narrative provide a better account of the specificity of modern art.

The point, however, is not to reproach neurophenomenologists for not knowing Ingarden’s proposition (we can record only one, albeit purely historical, reference to his name – in Varela’s study [Varela 1996, 335], where it is mispronounced: “Ingarten”). Rather, the point is that neurophenomenologists remain indifferent – in fact, blind and deaf – to literature, and even to language. It is understandable that the aim of their studies is different than to gain knowledge about the mind operating through language and creating fictive possible worlds. Nonetheless, it is language testimonies, or so-called first-person data, that constitute the point of departure of neurophenomenological inquiries. And, their disregard for the *linguistic* nature of these testimonies, their belief in the ability to gain insights into the direct experience of time comes close to Freud’s conviction that he reached the unconscious – in fact, what he reached were merely autobiographical narratives. Being both Husserl and Twardowski’s disciple, Ingarden was convinced that cognition is “linguaging” [Ingarden 1972, 100] and that access to direct experience is always mediated by a conventional and essentially social system. That is why Ingarden acutely analyzed grammatical indicators of communication, e.g. forms of perfective and iterative verbs which secretly govern the work of memory and consciousness [Ingarden 2016, 151–152]. Ingarden never trusted in the infallibility of immediate insights. Moreover, he was well aware of both the indispensability of their cultural symbolizations and all the emotional and body experiences (visual and acoustic) inscribed in these symbolizations. What is more, Ingarden did not overlook the materiality of the

object which incorporated these symbolizations. In his analyses of the material object-instrument, emotions and body of a virtuoso performing Beethoven’s *Moon Sonata* we read: “the virtuoso executes a system of movements by the relevant parts of the body, and the same happens with the piano, whose parts execute numerous movements that happen to be integrated with each other. But the virtuoso also participates in the whole process as a psycho-physical organism [*Organisation*], and executes various – partially physical, partially mental – activities <...>. Finally, the score of the Sonata participates in this” [Ingarden 2016, 495]. In short, Ingarden never ignored the components, whose reduction in Husserl criticized the neurophenomenologists and whose return they discovered only in Merleau-Ponty’s phenomenology [Varela and Depraz 2005, 64].

The essence of Ingarden’s conception was wonderfully grasped by Jan Patočka in his afterword to the Czech translation of *The Cognition of the Literary Work of Art* [Patočka 1967, 261–276]. Patočka’s text – if one can make such an assessment – is one of the best accounts of Ingarden’s conception, which situates it in the wider context of the European humanities of the end of the nineteenth century and the first half of the twentieth century. But the complex relationships between Husserl, Tomáš Masaryk, Twardowski, Patočka, and Ingarden – or between Central and Eastern European phenomenology and contemporary neurophenomenology – is surely a subject for another story. If we were to analyze these relationships, it would be worthwhile to include the work of another thinker besides Patočka, namely – Eugène Minkowski, a Polish phenomenologist and psychiatrist who wrote a remarkable study on time, important also for neurophenomenological research on the narrative identity and its disorders [Minkowski 1933, 1–432]. Regardless of these remarks, it remains true that both for phenomenologists and cognitivists, as well as for the precursors of neurolinguistics, such as Roman Jakobson (also absent from Varela and Gallagher’s treatises, even as the author of the fundamental study on aphasia), literature has always been a powerful source of inspiration. This is, perhaps, one more evidence for the ubiquity of literature in the scholarly culture of Central and Eastern Europe, which determines this culture’s specificity.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Auerbach W. O przypomnieniach // Przegląd Filozoficzny. 1933. № 2. P. 167–198.
2. Bielawka M. Ciągłość [Continuity] // Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena / Błaszczyk P., Nowak A., Sosnowski L. (eds.). Cracow: Universitas Publ., 2001. P. 13–21.
3. Chalmers D. Facing up with the Problem of Consciousness // Journal of Consciousness Studies. 1995. № 2/3. P. 200–219.
4. Chalmers D. The Conscious Mind: In Search of Fundamental Theory. New York: Oxford University Press. 1996. 432 p.
5. Dennet D. Brainstorms: Philosophical Essays on Mind. Hassocks: Harvester Press, 1978. 424 p.



6. Depraz N., Gallagher S. Introduction // *Theoria et Historia Scientiarum*. 2003. № 7. P. 5–21.
7. Gallagher S. Suggestions Towards a Revision of Husserl's Phenomenology of Time-Consciousness // *Man and World*. 1979. № 12. P. 445–464.
8. Gallagher S. Pathologies in Narrative Structures // *Royal Institute of Philosophy Supplement*. 2007. № 82. P. 203–224.
9. Gallagher S. Interview with Shaun Gallagher. Part I: From Varela to a Different Phenomenology // *Avant*. 2011. № 2. P. 277–284.
10. Gallagher S., Zahavi D. *The Phenomenological Mind: an Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. London; New York: Routledge, 2008. 310 p.
11. Hofstadter D.R. Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid. Hassocks,: The Harvester Press, 1979. 777 p.
12. Hume D. *A Treatise of Human Nature*. London: Oxford University Press, 1960. 744 p. (In English).
13. Husserl E. *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)* / Ed. Boehm R. Den Haag: Martinus Nijhoff Publ., 1966. 532 p.
14. Ingarden R. *Controversy over the Existence of the World. Vol. 2 / Transl. by Szylewicz A.* Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH., 2016. 320 p.
15. Ingarden R. *Das literarische Kunstwerk: eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: M. Niemeyer Publ., 1931. 272 p.
16. Ingarden R. *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson. Darstellung und Versuch einer Kritik // Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung*. 1922. Vol. 5. P. 286–461.
17. Ingarden R. *Książeczka o człowieku*. Cracow: WL, 1999. 176 p.
18. Ingarden R. *Meine Erinnerung an Edmund Husserl // Briefe an Roman Ingarden mit Erläuterungen and Erinnerungen an Husserl / R. Ingarden (ed.)*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1968. P. 106–136.
19. Ingarden R. *O języku i jego roli w nauce // Ingarden R. Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972. P. 29–129.
20. Ingarden R. *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lvov: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1937. 274 p.
21. Ingarden R. *Spór o istnienie świata. Vol. 1*. Cracow: Polska Akademia Umiejętności, 1947. 296 p.
22. Ingarden R. *Spór o istnienie świata. Vol. 2*. Cracow, Polska Akademia Umiejętności, 1948. 589 p.
23. Ingarden R. *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderline of Ontology, Logic, and Theory of Literature / Transl. by Grabowicz G.G.* Evanston: Northwestern University Press, 1973. 415 p.
24. Ingarden R. *The Work of Music and the Problem of its Identity / Transl. by Czerniawski A.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1986. 182 p.
25. Ingarden R. *Über die Kausale Struktur des Realen Welt*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974. 427 p.
26. Ingarden R. *Über die Verantwortung: ihre ontischen Fundamente*. Stuttgart: Reclam, 1970. 121 p.



27. Ingarden R. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. 507 p.
28. Ingarden R. *Wspomnienia z Getyngi // Przegląd Artystyczno-Literacki*. 1998. № 5–6. P. 11–18.
29. Ingarden R. *Wstęp // Szewczyk, J. Krytyka teorii przyczynowości Dawida Hume'a*. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1980. P. 5–8.
30. Ingarden R. *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Warszawa: PWN, 1981. 451 p.
31. Ingarden R. *Z badań nad filozofią współczesną*. Warsaw: PWN, 1963. 664 p.
32. Iser W. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: W. Fink, 1990. 357 p.
33. Karcevsky S. *Sur la phonologie de la phrase // Travaux de Cercle Linguistique de Prague*. 1931. № 4. P. 188–227.
34. Kleiner J. *Rola pamięci w recepcji dzieła literackiego // Kleiner J. Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1956. P. 77–81.
35. Łempicki Z. [review] *Znaniecki Florian // Cultural Reality. Ruch Filozoficzny*. 1921. № 3. P. 49–51.
36. Lissa Z. *Zarys nauki o muzyce*. Lvov, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1934. 322 p.
37. Lissa Z. *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lvov: Księgarnia Lwowska, 1937. 138 p.
38. Łukasiewicz J. *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa: studium krytyczne*. Cracow: Akademia Umiejętności, 1910. 208 p.
39. Metallman J. *Determinizm i pojęcie emergencji w biologii // Przegląd Filozoficzny*. 1938. № 1. P. 45–53.
40. Minkowski E. *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*. Paris: J. L. L. L. d'Arthey, 1933. 432 p.
41. Mukařovský J. *O jazyce básnickém // Slovo a slovesnost*. 1940. № 6. P. 113–145.
42. Patočka J. *Doslov. Roman Ingarden. Pokus charakteristiky filosofické osobnosti a díla // Ingarden R. O poznávání literárního díla / Transl. from Polish by H. Jechová*. Prague: Československý spisovatel, 1967. P. 261–276.
43. Ricoeur P. *Temps et récit. Vol. 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985. 533 p.
44. Rozwadowski J.M. *Wortbildung und Wortbedeutung: eine Untersuchung ihrer Grundgesetze*. Heidelberg: C. Winer, 1904. 118 p.
45. Sladek O. *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno: Host, 2015. 446 p.
46. Sławiński J. *Semantyka wypowiedzi narracyjnej // W kręgu zagadnień teorii powieści*. Warsaw: Instytut Badań Literackich PAN, 1967. P. 7–30.
47. Spiegelberg H. *Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965. 768 p.
48. Szulc T. *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa: Kasa im. Mianowskiego, 1937. 91 p.
49. Ulicka D. *Wieczory czwartkowe // Lwowskie czwartki Romana W. Ingardena 1934–1937*. Warsaw: PIW, 2020. P. 5– 28.
50. Varela F. *A Methodological Remedy for the Hard Problem // Journal of Con-*



consciousness Studies. 1996. № 3. P. 330–349.

51. Varela F. The Specious Present: A Neurophenomenology of Time-Consciousness // *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science* / Petitot J., Varela F., Pachoud B., Roy J.-M. (eds.). Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 266–314.

52. Varela F., Depraz N. At the Source of Time Valence and the Constitutional Dynamics of Affect // *Journal of Consciousness Studies*. 2005. № 12. P. 61–81.

53. White H. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. 264 p.

54. Znaniecki F. Cultural Reality. Chicago: University of Chicago Press, 1919. 122 p.

55. Волошинов В.Н. Конструкция высказывания // *Литературная учеба*. 1930. № 3. С. 65–87.

56. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Академия, 1928. 152 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Auerbach W. O przypomnieniach. *Przegląd Filozoficzny*, 1933, no. 2, pp. 167–198. (In Polish).

2. Chalmers D. Facing up with the Problem of Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 1995, no. 2/3, pp. 200–219. (In English).

3. Depraz N., Gallagher S. Introduction. *Theoria et Historia Scientiarum*, 2003, no. 7, pp. 5–21. (In English).

4. Gallagher S. Suggestions Towards a Revision of Husserl's Phenomenology of Time-Consciousness. *Man and World*, 1979, no. 12, pp. 445–464. (In English).

5. Gallagher S. Pathologies in Narrative Structures. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 2007, no. 82, pp. 203–224. (In English).

6. Gallagher S. Interview with Shaun Gallagher. Part I: From Varela to a Different Phenomenology. *Avant*, 2011, no. 2, pp. 277–284. (In English).

7. Ingarden R. Intuition und Intellekt bei Henri Bergson. Darstellung und Versuch einer Kritik. *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung*, 1922, vol. 5, pp. 286–461. (In German).

8. Ingarden R. Wspomnienia z Getyngi [Reminiscences from Göttingen]. *Przegląd Artystyczno-Literacki*, 1998, no. 5–6, pp. 11–18. (In Polish).

9. Karcevsky S. Sur la phonologie de la phrase. *Travaux de Cercle Linguistique de Prague*, 1931, no. 4, pp. 188–227. (In French).

10. Łempicki Z. [review] Znaniecki Florian. *Cultural Reality. Ruch Filozoficzny*, 1921, no. 3, pp. 49–51. (In Polish).

11. Metallman J. Determinizm i pojęcie emergencji w biologii. *Przegląd Filozoficzny*, 1938, no. 1, pp. 45–53. (In Polish)

12. Mukařovský J. O jazyce básnickém. *Slovo a slovesnost*, 1940, no. 6, pp. 113–145. (In Czech).

13. Varela F. A Methodological Remedy for the Hard Problem. *Journal of Consciousness Studies*, 1996, no. 3, pp. 330–349. (In English).



14. Varela F., Depraz N. At the Source of Time Valence and the Constitutional Dynamics of Affect. *Journal of Consciousness Studies*, 2005, no. 12, pp. 61–81. (In English).

15. Voloshinov V.N. Konstruktsiya vyskazyvaniya [Statement Construction]. *Literaturnaya ucheba*, 1930, no. 3, pp. 65–87. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

16. Bielawka M. Ciężość. *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena [The Philosophical Dictionary of Roman Ingarden]*. Błaszczak P., Nowak A., Sosnowski L. (eds.). Cracow, Universitas Publ., 2001, pp. 13–21. (In Polish).

17. Ingarden R. Meine Erinnerung an Edmund Husserl. *Briefe an Roman Ingarden mit Erläuterungen und Erinnerungen an Husserl*. R. Ingarden (ed.). The Hague, Martinus Nijhoff, 1968, pp. 106–136. (In German).

18. Ingarden R. O języku i jego roli w nauce. Ingarden R. *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*. Warsaw, Państwowe Wydawnictwo Naukowe Publ., 1972, pp. 29–129. (In Polish).

19. Ingarden R. Wstęp. Szewczyk J. *Krytyka teorii przyczynowości Dawida Hume'a*. Cracow, Wydawnictwo Literackie Publ., 1980, pp. 5–8. (In Polish).

20. Kleiner J. Rola pamięci w recepcji dzieła literackiego. Kleiner J. *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Publ., 1956, pp. 77–81. (In Polish).

21. Patočka J. Doslov. Roman Ingarden. Pokus charakteristiky filosofické osobnosti a díla. Ingarden R. *O poznávání literárního díla [The Cognition of the Literary Work]*. Prague, Československý spisovatel Publ., 1967, pp. 261–276. (Translated from Polish to Czech by H. Jechová).

22. Sławiński J. Semantyka wypowiedzi narracyjnej. *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Warsaw, Instytut Badań Literackich PAN Publ., 1967, pp. 7–30. (In Polish).

23. Ulicka D. Wieczory czwartkowe. *Lwowskie czwartki Romana W. Ingardena 1934–1937*. Warsaw, PIW Publ., 2020, pp. 5–28. (In Polish).

24. Varela F. The Specious Present: A Neurophenomenology of Time-Consciousness. Petitot J., Varela F., Pachoud B., and Roy J.-M. (eds.). *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 266–314. (In English).

(Monographs)

25. Chalmers D. *The Conscious Mind: In Search of Fundamental Theory*. New York, Oxford University Press. 1996. 432 p. (In English).

26. Dennet D. *Brainstorms: Philosophical Essays on Mind*. Hassocks, Harvester Press Publ. 1978, 424 p. (In English).

27. Gallagher S., Zahavi, D. *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. London and New York, Routledge, 2008. 310 p. (In English).

28. Hofstadter D.R. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. Hassocks, The



- Harvester Press, 1979. 777 p. (In English).
29. Hume D. *A Treatise of Human Nature*. London, Oxford University Press, 1960. 744 p. (In English).
30. Husserl E. (author), Boehm R. (ed.). *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)*. The Hague, Martinus Nijhoff Publ., 1966. 532 p. (In German).
31. Ingarden R. *Das literarische Kunstwerk: eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle, M. Niemeyer Publ., 1931. 272 p. (In German).
32. Ingarden R. *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lvov, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Publ., 1937. 274 p. (In Polish).
33. Ingarden R. *Spór o istnienie świata*, vol. 1. Cracow, Polska Akademia Umiejętności Publ., 1947. 296 p. (In Polish).
34. Ingarden R. *Spór o istnienie świata*, vol. 2. Cracow, Polska Akademia Umiejętności Publ., 1948. 589 p. (In Polish).
35. Ingarden R. *Z badań nad filozofią współczesną*. Warsaw, PWN Publ., 1963. 664 p. (In Polish).
36. Ingarden R. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Publ. 1968, 507 p. (In German).
37. Ingarden R. *Über die Verantwortung: ihre ontischen Fundamente* [On Responsibility: Its Ontic Foundation]. Stuttgart, Reclam Publ., 1970. 121 p. (In German).
38. Ingarden R. *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderline of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Transl. by Grabowicz G. G. Evanston, Northwestern University Press, 1973. 415 p. (In English).
39. Ingarden R. *Über die Kausale Struktur des Realen Welt*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1974. 427 p. (In German).
40. Ingarden R. *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Warszawa, PWN Publ., 1981. 451 p. (In Polish).
41. Ingarden R. *The Work of Music and the Problem of its Identity*. Transl. by Czerniawski A. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1986. 182 p. (In English).
42. Ingarden R. *Książeczka o człowieku*. Cracow, WL Publ., 1999. 176 p. (In Polish).
43. Ingarden R. *Controversy over the Existence of the World*, vol. 2. Transl. by Szylicz A. Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH., 2016. 320 p. (In English).
44. Iser W. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München, W. Fink Publ., 1990, 357 p. (In German).
45. Lissa Z. *Zarys nauki o muzyce*. Lvov, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Publ., 1934. 322 p. (In Polish).
46. Lissa Z. *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lvov, Księgarnia Lwowska Publ., 1937. 138 p. (In Polish).
47. Łukasiewicz J. *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa: studium krytyczne*. Cracow, Akademia Umiejętności Publ., 1910. 208 p. (In Polish).
48. Minkowski E. *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*. Paris, J. L. L. L. d'Arthey Publ., 1933. 432 p. (In French).
49. Propp V.Ya. *Morfologiya skazki* [Morphology of the Folktale]. Leningrad, Aka-

- demiya Publ., 1928. 152 p. (In Russian).
50. Ricoeur P. *Temps et récit*. Vol. 3. *Le temps raconté*. Paris, Seuil Publ., 1985. 533 p. (In French).
51. Rozwadowski J.M. *Wortbildung und Wortbedeutung: eine Untersuchung ihrer Grundgesetz*. Heidelberg, C. Winer Publ., 1904. 118 p. (In German).
52. Sladek O. *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno, Host Publ., 2015. 446 p. (In Czech).
53. Spiegelberg H. *Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1965. 768 p. (In English).
54. Szulc T. *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa, Kasa im. Mianowskiego Publ., 1937. 91 p. (In Polish).
55. White H. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987. 264 p. (In English).
56. Znaniecki F. *Cultural Reality*. Chicago, University of Chicago Press, 1919. 122 p. (In English).

Danuta Ulicka, University of Warsaw.

A full professor, the head of the Department of Poetics, Theory of Literature and Methodology of Literary Studies, University of Warsaw, and vice-chairman of the Committee of Literature Studies of the Polish Academy of Sciences. The main field of her scientific research: theory of literature in East and Central Europe.

E-mail: danuta.ulicka@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6638-6661

Улицка Данута, Варшавский университет.

Профессор, заведующий кафедрой поэтики, теории литературы и методологии литературоведческих исследований; заместитель председателя Комитета по литературоведению Польской Академии наук. Основное направление научных исследований: теория литературы Восточной и Центральной Европы.

E-mail: danuta.ulicka@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6638-6661



Г.И. Романова (Москва),
Э. Тышковска-Каспшак (Вроцлав, Польша)

Л. ТОЛСТОЙ И ФОРМАЛИСТЫ О СЮЖЕТЕ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о научно-философских истоках теории, созданной представителями русской формальной школы. Признавая влияние западноевропейской эстетики, авторы статьи выявляют воздействие на их концепцию не только художественного опыта классической литературы, но и рассуждений русских писателей, в частности Л. Толстого о технике писательского мастерства. Ряд суждений писателя показан как возможный источник идей формалистов. Как пример приведены слова *прием, материал, вещь*, часто употребляемые в записях Толстого и ставшие терминами в концепции формалистов. Сделан вывод о том, что сходство мыслей писателя и критиков – исследователей его творчества – скрывалось за противоречивостью их оценок современного искусства, которое Толстой не принимал, формалисты же приветствовали, а также общими представлениями классика о позиции автора и нравственной роли искусства. Особо выделены в статье размышления писателя о сюжете, которые во многом предваряют концепцию формалистов. Ряд близких по значению понятий, которые использовал в своих письмах и заметках писатель, свидетельствует о том, что данный аспект формы он понимал не как монолит, но выделял в нем разные стороны задолго до появления концепции В. Шкловского о сюжете и фавуле. Таким образом, теория формализма не только «сочинялась», но и наследовалась, теория Толстого в значительной мере явилась источником представлений формалистов, чем можно объяснить и частоту их обращения к творчеству автора «Войны и мира».

Ключевые слова: Л. Толстой; традиция; поэтика; риторика; сюжет; фавула; событие; литературный прием; конструкция; русский формализм; В. Шкловский; Б. Эйхенбаум.

G.I. Romanova (Moscow),
E. Tyszkowska-Kasprzak (Wroclaw, Poland)

L. Tolstoy and the Formalists about the Plot

Abstract. The article deals with the issue of the scientific and philosophical origins of the theory created by representatives of the Russian school of formalism. Recognizing the influence of Western European aesthetics, the impact of not only the artistic experience of classical literature, but also of the arguments of Russian writers (L. Tolstoy on the technique of writing in particular) on the authors' concept is proved. A number of the writer's judgments are shown as a possible source of the ideas for the formalists. As an example, the words *device, material, thing* are often used in Tolstoy's notes and have become terms in the concept of formalists. It is concluded that the



similarity of the thoughts of the writer and critics (researchers of his works) was hidden by the inconsistency of their assessments of contemporary art, which Tolstoy refused to accept, whereas the formalists welcomed. The article highlights the writer's reflections on the plot, which also largely precede the concept of the Formalists. A number of similar concepts used by the writer in his letters and notes, indicate that he did not understand this aspect of the form as a monolith, but distinguished different sides in it ahead of the appearance of V. Shklovsky's concept of plot and fable. Thus, the theory of formalism was not only "composed", but also inherited, Tolstoy's theory was to a large extent the source of the ideas of the Formalists, which can explain the frequency of their appeal to the works of the author of "War and Peace".

Key words: L. Tolstoy; tradition; poetics; rhetoric; plot; fabula; event; literary device; construction; Russian formalism; V. Shklovsky; B. Eichenbaum.

Наследие формалистов, их концепция художественного творчества, жизнь и судьба представителей данного направления продолжают оставаться в центре внимания исследователей, что подтверждают работы последних лет [Дмитриева 2009, Ефименко 2019, Левченко 2004, Пильщиков 2015, Francis 2017]. Современные литературоведы констатируют: «трудно не повториться в стремлении сказать свое слово, особенно поднимая вопрос о смене репутаций этой научной школы. Вместе с тем очевидно, что его обсуждение нельзя считать закрытым» [Хализев, Холиков 2015, 8]. Одним из наиболее актуальных аспектов истории формализма становится вопрос о научно-философских истоках теории, созданной представителями русской формальной школы, которые, по словам современника, «вообще ни на кого не опираются и ни на кого не ссылаются, кроме как на себя самих» [Медведев 1928, 59].

Не отрицая «новизны концепции остранения», теоретики выявляют очевидное влияние на нее книги А. Бергсона «Восприятие изменчивости» (1911, русский перевод – 1913), отмечая в тексте «почти полное текстуальное совпадение с высказываниями Шкловского» [Хализев, Холиков 2015, 15]. Те же исследователи указали на влияние на ранние статьи Р. Якобсона идей Б. Кроче, высказанных в книге «Эстетика как наука выражения и как общая лингвистика» (1902, русский перевод – 1920) [Хализев, Холиков 2015, 17]. Вопрос о влиянии на концепцию формализма европейских эстетических теорий, затрагивавшийся в работах XX в. [Ханзен-Лёве 2001, Doležel 1990, Эрлих 1996, Tschizewskij 1966 и др.], приобрел особую актуальность в начале XXI в. и рассматривается как проблема «европейского интеллектуального контекста русского формализма», в частности немецкоязычного [Дмитриева, Чугунников и др. 2009]. Не исчерпанной остается и тема взаимодействия формалистской теории с отечественной эстетической мыслью. В первых статьях В.Б. Шкловский отталкивался от идей, высказанных представителями разных направлений дореволюционного российского литературоведения: А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, Д.Н. Овсяннико-Куликовского и др. Диалог с их суждениями, переходящий в полемику, очевиден и обсуждался учеными [Чудаков 1990].



Но существует и другой пласт теоретических воззрений, представляющий отечественную филологию, – размышления русских писателей XIX – начала XX в. о специфике литературы, в частности художественной формы. Вопрос о том, насколько учитывались формалистами теоретические искания художников слова, в современной науке практически не затронут. Обращает на себя внимание в этом отношении деятельность Л.Н. Толстого, произведения которого особенно часто привлекались представителями формальной школы в качестве примеров их теоретических догадок. Рассмотреть и систематизировать суждения писателя как возможный источник идей формалистов – цель данной работы.

На примере произведений Толстого рассматривались особенности таких аспектов литературных произведений, как сюжет, композиция, художественная речь. Так, в работах Шкловского, объединенных в сборнике «О теории прозы» (1929), особенности сюжетостроения (само существование особых приемов сюжетосложения, «ступенчатое строение» сюжета, «задержание», параллелизм ситуаций), а также прием подчеркивания детали, искажающий пропорции, «метод остранения» продемонстрированы преимущественно на произведениях Толстого («Холстомер», «Война и мир», «Крейцерова соната», «Воскресение», «Анна Каренина»). На те же особенности обратил внимание Б.М. Эйхенбаум в книгах, написанных в 1920-е гг.

В академических трудах XX в. эстетика Л.Н. Толстого, суждения о литературе рассматривались в контексте общих представлений о его творчестве как образце реализма XIX в., хотя и отмечалось противоречие теоретических представлений писателя сложности его художественных произведений. Однако ряд «догадок» формалистов вызывает ассоциации с теоретическими рассуждениями Толстого. Среди «Правил литературных» (1853–1854), которые писатель установил себе в начале творческого пути, привлекает внимание настоятельное предостережение: «3) Избегать рутинных приемов» [Толстой 1978–1985, XXI, 114]. Как известно, требование новизны стало одним из принципиальных в теории формалистов. Прием, как и некоторые другие понятия, которые Толстой использовал в записях второй половины XIX в. (*вещь*, *материал* и др.), в выступлениях литературной критики первой четверти XX в. приобрели значение терминов. Формалисты, обратившись к художественному творчеству Толстого, писали: «Самый материал обязывает, чтобы мы говорили о приеме» [Эйхенбаум, 2009, 137]. О том же, но намного ранее размышлял и сам писатель, поставив перед собой такие задачи, как поиски «других приемов и языка» [Толстой 1978–1985, XVIII, 707; письмо к Н.Н. Страхову, март 1872 г.]. Однако слово «прием» у Толстого имеет и негативный оттенок, характеризуя подделки под искусство: «...досадно было на авторов, как бывает досадно на человека, который считает вас столь наивным, что не скрывает даже того приема обмана, на который он хочет поймать вас» [Толстой 1978–1985, XV, 162]. Такие «обманные» приемы нужны для того, чтобы «производить предметы, подобные



искусству. И приемы эти выработались» [Толстой 1978–1985, XV, 128]. Очевидно, что здесь содержится ответ на вопрос о назначении приема, и это заставляет вспомнить суждение Эйхенбаума о том, что необходимо «понять конкретную функцию приема в каждом данном случае. Это понятие функциональной значимости постепенно выдвинулось на первый план и заслонило собой первоначальное понятие приема» [Эйхенбаум 1927]. И в этом отношении (определение функций некоторых приемов в искусстве) Толстой оказался предтечей формалистов.

Толстой относился к писательству, как к ремеслу, которое требует усилий, «работы»: «Надо написать свой роман и работать для этого», – писал он в дневнике (19 марта 1865 г.), а литературное произведение рассматривал как материальный результат труда, неоднократно использовал слово «вещь» («возможность *сделать* великую вещь» [Толстой 1978–1985, XXI, 256, 255]). Вещь – также одно из частотных понятий в теоретических суждениях и Толстого, и Шкловского, и Эйхенбаума. В отличие, например, от Ю. Тынянова, который использовал слово *вещь* в его буквальном значении: «Гоголь необычайно видел вещи; отдельных примеров много: описание Миргорода, Рима, жилье Плюшкина с знаменитой кучей, поющие двери “Старосветских помещиков”, шарманка Ноздрева. Последний пример указывает и на другую особенность в живописании вещей: Гоголь улавливает комизм вещи» [Тынянов 2002, 305].

Мысль, высказанная Толстым в трактате «Что такое искусство?» (1897): «Сущность дела остается та же, только формы меняются» [Толстой 1978–1985, XV, 115], – если не заимствована, то явно синонимична высказываниям Шкловского. В предисловии к работе «Теория прозы» (1929) сказано, что она «посвящена целиком вопросу об изменении литературных форм» [Шкловский 1929, 6]. Здесь же критик утверждал: «...новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» [Шкловский 1929, 31]. Единство мысли писателя-классика и критика-формалиста в приведенных высказываниях не бросается в глаза, поскольку признание смены форм по-разному оценивается: Толстой не приемлет искусство, которое «стало вычурно и неясно», приводя в своей работе примеры из Малларме и Верлена, а Шкловский, обращаясь к творчеству футуристов (см. об этом подробнее: [Медведев 1928, 81]), приветствует его. Тем не менее, надо констатировать, что Толстым идея высказана гораздо раньше. Новаторам-формалистам писатель-классик казался «архаистом» [Эйхенбаум 2009, 150], но, видимо, художественная манера и система его теоретических представлений оказались сложнее, испытав влияние общих художественно-эстетических исканий своего времени. Многие суждения Толстого свидетельствуют не только о профессиональном осмыслении литературного творчества, но и о значительном опережении теоретических и художественных исканий своих современников [Романова 2020, 141].

Значительными представляются размышления Толстого о *сюжете*, в частности о роли сюжетных элементов, т.е. тех аспектов, которые писатель



называл «история», «канва», «сюжет», «положение», «события» (понятие мотива использовано только в значении «причина»). В критическом очерке «О Шекспире и о драме», цитируя высказывание английского исследователя Г. Галлама о «Короле Лире» Шекспира, Толстой употребляет и термин «фабула» [Толстой 1978–1985, XV, 260]. Само количество близких по значению понятий, которые использовал в своих письмах и заметках писатель, свидетельствует о том, что данный аспект формы он понимал не как монолит, но выделял в нем разные стороны. В этом отношении его размышления о сюжете также во многом предваряют концепцию формалистов.

Мысли об «истории» (фабуле, в терминологии формалистов) встречаются в статье «Кому у кого учиться писать...»: «Я рассказал весьма занимательную *историю* воровства денег, *историю* одного убийства, *историю* чудесного обращения молокана в православие и еще, в форме автобиографии, предложил написать *историю* мальчика, у которого бедного и распутного отца отдали в солдаты и к которому отец возвращается из солдатства исправленным и хорошим человеком» [Толстой 1978–1985, XV, 20. Выделено нами – Г.Р., Э.Т.К.]. При этом основой сочинения может быть не только история, но и поговорка: «В числе неосуществимых мечтаний мне всегда представлялся ряд не то повестей, не то картин, написанных на поговорки» [Толстой 1978–1985, XV, 11], которая при условии правильно найденного приема разворачивается в историю. Суждения учеников Толстой разделяет на относящиеся к «самой постройке повести», к «подробностям», к «характеристикам лиц». Представляется особенно значимым в аспекте заявленной темы разделение истории и постройки, выделение подробностей. Это еще не «конструкция» и «материал» (как будут различать формалисты), но очень близкая им практика «сочинительства». Даже использование писателем выражения «механизм дела» по отношению к написанию повести представляется близким «производственной» терминологии Шкловского, проводившего («заводскую параллель» в своей работе [Шкловский, 1929, 5], или «технологической» [Сухих 2001] поэтике формалистов в целом. Но у Толстого этот механизм оказывается вполне традиционной риторикой, т.к. состоит «в том, чтобы, во-первых, из большого числа представляющихся мыслей и образов выбрать одну; во-вторых, выбрать для нее слова и облечь ее; в-третьих, запомнить ее и отыскать для нее место...» [Толстой 1978–1985, XV, 33].

Учебная риторика как наука схоластическая и сухая негативно оценивалась уже в статьях В.Г. Белинского, однако в житейской и профессиональной практике оставалась основой представлений о правильной речи, предполагающей умение изобретать тему (предмет), воплощать ее в соответствующие выражения (художественная речь) и структурировать (располагать, составлять композицию). Тонкое разделение *истории* и *постройки*, явно ощущаемое Толстым-педагогом, остается малозаметным, потому что основной «механизм дела» представлен им с

опорой на традиционную риторическую основу.

Читая сочинения своих учеников, Толстой отмечает: «странное дело, – все эти описания, иногда на десятках страниц, меньше знакомят читателя с лицами, чем небрежно брошенная художественная черта во время уже начатого действия между вовсе неописанными лицами» [Толстой 1978–1985, XV, 21]. Станным писателю кажется отсутствие экспозиции, в которой традиционно автор представляет (описывает) место действия и действующих лиц. Важнее, чем описание характера с перечислением определенных черт, оказывается рассказ о поступках, в которых проявляется суть личности. Томашевский скажет об этом в своей «Поэтике»: «В процессе сюжетного оформления фабулярного материала надо учитывать следующие моменты: 1) Необходим повествовательный ввод в исходную ситуацию... довольно типичен *внезапный приступ* (ex abrupto), когда изложение начинается с уже развивающегося действия, и лишь постепенно автор знакомит нас с ситуацией героев. В таком случае мы имеем *задержанную экспозицию*. Это задержание экспозиции бывает иной раз очень длительно – ввод мотивов, составляющих экспозицию, бывает различен» [Томашевский 1996, 185].

С историей, о которой рассказывается, непосредственно связаны приемы рассказывания: вместо чередования описаний и рассказа о событиях, предлагается сочетать их. Таким образом, уже в этой статье, основной смысл которой в утверждении «художественной правды», сказывается представление Толстого об истории (совокупности событий) и способе (приемах) рассказа об этой истории. Сосредоточенный на идеях наивной пронительности крестьянских детей-«писателей», важности подробностей («сентиментальных», в частности), Толстой не формулирует четко мысль о том различии, которое в теории формалистов выйдет на первый план и будет обозначено как «фабула» и «сюжет», но в ретроспекции оно предстает именно таковым. Толстой не только разделяет историю и рассказ о ней (фабулу и сюжет или, в другой терминологической системе, сюжет и композицию), но и указывает на то, как благодаря композиции рассказа прозаическое событие становится художественным. Толстому, используя слова Шкловского, сказанные в адрес современных ему поэтов, «захотелось иметь дело с живой формой». Писатель обращается к Семке и к Федьке, как критик – к поэзии футуристов, которые «творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов) <...> Пути нового искусства только намечены. Не теоретики – художники пойдут по ним впереди всех. ...Осознание новых творческих приемов, которые встречались и у поэтов прошлого – например, у символистов, – но только случайно, – уже большое дело. И оно сделано бюджетянами» [Шкловский 1929, 41-42].

Вопрос будет оставаться актуальным и в 1920–1930-е гг., в книге Л.С. Выготского «Психология искусства» (1925, опублик. 1965), автор которой размышлял, как надо рассказать историю, чтобы она из «плоского, напоминающего обыкновенный, пресный житейский рассказ» [Выготский



1968, 125] факта, стала художественным произведением?

Представления Толстого об историях, которые изображаются в литературных произведениях, традиционны и остаются актуальными до наших дней. Так, он отмечает, что сюжеты могут быть заимствованы «из прежних художественных произведений» или из «из пережитых событий», или «из уголовной хроники или из последнего занимающего общество вопроса, вроде гипнотизма, наследственности и т.п., или из самой древней и даже фантастической области» [Толстой 1978–1985, XV, 136]. В сюжете Толстой выделяет завязку («узел») и «развязку», при этом пытается переосмыслить их значение, определенное еще в «Поэтике» Аристотеля. О «Войне и мире» он писал М.Н. Каткову в 1865 г.: «...сочинение это <...> не имеет такой завязки, что с развязкой у нее [уничтожается] интерес» [Толстой 1978–1985, XVIII, 624]. В одном из вариантов предисловий (№ 3) к роману-эпопее отмечено: «...брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса» [цит. по: Толстой 1978–1985, IX, 434]. Эта мысль будет отмечена Эйхенбаумом и неточно процитирована Шкловским в «Книге о сюжете»: «Как говорит Толстой, брак не конец романа, а начало романа» [Шкловский 1981, 14]).

Основываясь на определении романа как сцепления новелл или событий, Эйхенбаум подчеркнул жанровую особенность ранних замыслов Толстого и специфику сюжета: необычность завязки и развязки: «...смерть матери (вообще говоря – традиционный мотив “первого горя”) не служит сюжетным узлом <...> а образует финал, мотивируя остановку повести» [Эйхенбаум 2009, 108]; «вопрос о конце вообще мало заботил Толстого; ему необходимо было только иметь перед собой некоторую перспективу» [Эйхенбаум 2009, 102].

В целом размышления Толстого о сюжете обусловлены его общими представлениями о позиции автора и нравственной роли искусства («Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев – мы ищем и видим только душу самого художника» [Толстой 1978–1985, XV, 241], его «заразительности», поэтому пронизаны оценочными определениями. Так, ученикам писатель предлагал «богатые» сюжеты («Кому у кого учиться писать...»). Современные ему писатели использовали «самые задирающие сюжеты», в рассказе Мопассана «неприличный и ничтожный сюжет». Сюжетные положения, по Толстому, могут быть трагическими, трогательными, смешными («комедия с смешными положениями и лицами») [Толстой 1978–1985, XV, 162, 226, 236, 306]. Обращают на себя внимание характеристики, которые писатель давал событиям: они должны быть актуальными («...что вы думаете о приличии и своевременности такого сюжета», – писал он А.И. Герцену в 1861 г. [Толстой 1978–1985, XVIII, 561]) и правдоподобными. Например, о рассказе «Леший» Писемского он отозвался в дневнике в 1853 г.: «Что за вычурный язык и неправдоподобная канва!» [Толстой 1978–1985, XXI, 105]. В трагедии Шекспира «Король Лир» отмечается «действие, наполненное неестественными событиями» [Толстой 1978–1985, XV, 268]. Мысль повторена и в трактате «Что такое



искусство?»: «...в наше время уже невозможно с интересом следить за ходом событий, которые знаешь, что не могли совершаться в тех условиях, которые с подробностью описывает автор» [Толстой 1978–1985, XV, 280].

Толстой стремился выявить основную пружину действия и причины поступков героев. Так, в одной из дневниковых записей он пришел к выводу, что основа *интриги*, всех действий в сюжете – стремление к финансовому благополучию: «Странно, что все мы таим, что одной из главных пружин нашей жизни – деньги. Возьмите романы, биографии, повести: везде стараются обойти денежные вопросы, тогда как в них главный интерес (ежели не главный, то самый постоянный) жизни и лучше всего выражается характер человека» [Толстой 1978–1985, XXI, 99]. Это суждение перекликается с мыслями многих русских писателей XIX в. [Романова 2006].

Внутренние (психологические) причины действий представляют главный «интерес» в литературе, и писатель переносит акцент с событий внешних (перипетии) на внутреннее действие (смена настроений, образа мыслей и т.д.). Значение термина *характер* в высказываниях Толстого связано с психологической мотивировкой поступков. Единство действия и психологии должны подчеркиваться композиционно: «Каждая глава должна выражать только одну мысль или одно чувство», – записал он в дневнике 31 декабря 1853 г. [Толстой 1978–1985, XXI, 108]. С этой точки зрения оцениваются сюжеты Пушкина, где психология скрыта: «Интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий. Повести Пушкина голы как-то» [Толстой 1978–1985, XXI, 98].

В книге «Молодой Толстой» Эйхенбаум, анализируя раннее творчество писателя, констатирует «отсутствие фабулы как композиционного стержня», тот факт, что «сюжетология остается в стороне», «его вещи лишены не только сюжета, но и сказа», его «творчество внесюжетно» [Эйхенбаум 2009, 90, 91], сходство сюжетных приемов у Толстого «не только в Севастопольских очерках и военных сценах “Войны и мира”, но и в “Юности”, и в “Анне Карениной”» [Эйхенбаум 2009, 122].

Критик останавливается и на приеме, отмеченном Шкловским, заключающемся в детализации в сочетании с генерализацией. Толстой «пристально наблюдает за всем происходящим, рассудочно анализирует свои впечатления и – “ничего не понимает”. Так мотивируется остранение...» [Эйхенбаум 2009, 118].

Эйхенбаум, описывая особенности сюжетики Толстого, отвлекается от размышлений писателя об этом аспекте формы литературных произведений. Он не использует толстовскую терминологию: история (фабула), канва, завязка, развязка. Его суждения близки выводам Шкловского о параллелизме как сюжетном приеме у Толстого, который, в отличие от предшествующей традиции, используется «для связывания сцен, в сущности независимых друг от друга – т.е. параллелизм в чистом виде» [Эйхенбаум 2009, 142].

Яркие парадоксальные высказывания Шкловского, вроде определения



произведений Толстого «формальных, как музыка» [Шкловский 1929, 80], подчеркивали новаторский взгляд на поэтику писателя, в то время как большинство современников обращало преимущественное внимание на его идеологию (в широком смысле). Создавалось впечатление, что теория «сочинялась» [Чудаков 1990, 16]. Как утверждал Эйхенбаум, Шкловский шел «из области теоретической поэтики в историю литературы», формалисты устанавливают «конкретные принципы» и держатся «их в той мере, в какой они оправдываются на материале» [Эйхенбаум 1927]. Соответственно, читатели понимали, что «материал» – это именно художественный опыт эпохи. Такое мнение встречается и в работах нашего времени. Так, например, С.И. Сухих пишет, что для формалистов «характерен принципиальный априоризм: сначала теоретическое “моделирование”, а потом примерка идей и “моделей” к фактам, если до этого дело вообще доходило» [Сухих 2001, 15].

Но материалом могут быть и теоретические представления писателей, а направление размышлений обратным: от высказываний Толстого о своих творческих задачах – к обнаружению решения этих задач в художественных произведениях самого писателя и далее – к формулировке теоретического вывода. Думается, и этот путь исследования был не чужд формалистам, чем можно объяснить и частоту их обращения к творчеству автора «Войны и мира». Хотя рассуждения самого Толстого о поэтике цитировались довольно редко, теория Толстого в значительной мере явилась источником представлений формалистов о приемах сюжетосложения. Применяя эти идеи в анализе его произведений, формалисты судили о творчестве классика «по законам, им самим над собою признанным» (по выражению А.С. Пушкина). Кроме того, систематизировали их и применяли в осмыслении литературного процесса. Именно в формулировках формалистов они вошли в современную теоретическую поэтику. Перефразируя концовку статьи Шкловского «Воскрешение слова», можно сказать, что «осознание новизны творческих приемов – «уже большое дело» [Шкловский 1990, 42]. И оно было сделано критиками-формалистами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
2. Дмитриева Е., Земсков В., Эспань М. Европейский контекст русского формализма: (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия). М.: ИМЛИ РАН, 2009. 286 с.
3. Ефименко А.Е. От sujet к сюжету и далее к syuzhet // Шаги / Steps. 2019. Т. 5. № 2. С. 10–35.
4. Левченко Я. О некоторых философских референциях русского формализма // Русская теория: 1920–1930-е годы. М.: РГГУ, 2004. С. 168–190.
5. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928. 232 с.
6. Пильщиков И.А. Наследие русской формальной школы и современная



филология // Антропология культуры. М.: Буки-Веди, 2015. Т. 5. С. 319–350.

7. Романова Г.И. Мотив денег в русской литературе. М.: Флинта-Наука, 2006. 211 с.
8. Романова Г.И. Толстой о литературе: итоги и перспективы исследования // Вестник Костромского государственного университета. 2020. № 1. С. 138–143.
9. Сухих С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: КиТиздат, 2001. 160 с.
10. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Художественная литература, 1978–1985.
11. Томашевский Б. Фабула и сюжет // Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996. С. 173–185.
12. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 300–339.
13. Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм. Методологическая реконструкция на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. 669 с.
14. Хализев В.Е., Холиков А.А. Парадоксы и «Плодотворные крайности» русского формализма (методология / мировоззрение) // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2015. №. 1. С. 7–33.
15. Чугунников С. Прологомены к сравнительному анализу русского и немецкоязычного формализмов // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 103–114.
16. Чудаков А.П. Два первых десятилетия // В. Шкловский. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 3–32.
17. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
18. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.
19. Шкловский В.Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. 351 с.
20. Эйхенбаум Б. Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 952 с.
21. Эйхенбаум Б.М. Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 116–148. URL: <http://www.orojaz.ru/method/method00.html> (дата обращения: 25.02.2021).
22. Эрлих В. Русский формализм: история и теория / пер. с англ. А.В. Глебовской, науч. ред. В.Н. Сажин. СПб.: Академический проект, 1996. 350 с.
23. Doležel L. Occidental Poetics. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990. 206 p.
24. Francis N. The Trotsky-Shklovsky Debate: Formalism versus Marxism // International Journal of Russian Studies. 2017. № 6 (January). P. 15–27.
25. Tschizewskij D. Wiedergeburt des Formalismus? In welcher Art? // Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München: BRILL, 1966. S. 297–305.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Francis N. The Trotsky-Shklovsky Debate: Formalism versus Marxism. *International Journal of Russian Studies*, 2017, no. 6 (January), pp. 15–27. (In English).
2. Khalizev V.Ye., Kholikov A.A. Paradoksy i “Plodotvornyye krajnosti” russkogo formalizma (metodologiya / mirovozzreniye) [Paradoxes and “Fruitful Extremes” of Russian Formalism (Methodology / Worldview)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9: Filologiya [Philology], 2015, no. 1, pp. 7–33. (In Russian).
3. Romanova G.I. Tolstoy o literature: itogi i perspektivy issledovaniya [Tolstoy on Literature: Results and Prospects of Research]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2020, no. 1, pp. 138–143. (In Russian).
4. Yefimenko A.Ye. Ot sujet k syuzhetu i daleye k syuzhet [From “Sujet” to “Plot” and Further to “Syuzhet”]. *Shagi / Steps*, 2019, vol. 5, no. 2, pp. 10–35. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Chudakov A.P. Dva pervykh desyatiletiiya [The First Two Decades]. Shklovskiy V. *Gamburgskiy schet* [The Hamburg Score]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990, pp. 3–32. (In Russian).
6. Chugunnikov S. Prolegomeny k sravnitel'nomu analizu russkogo i nemetskoyazychnogo formalizmov [Prolegomena to the Comparative Analysis of the Russian and German-Speaking Formalisms]. *Epokha “ostraneniya”. Russkiy formalizm i sovremennoye gumanitarnoye znaniye* [The Era of “Defamiliarization”. Russian Formalism and Modern Humanitarian Knowledge]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2017, pp. 103–114. (In Russian).
7. Eykhenbaum B.M. Teoriya “formal'nogo metoda” [The Theory of the “Formal Method”]. Eykhenbaum B. *Literatura: Teoriya. Kritika. Polemika* [Literature: Theory. Criticism. Polemic]. Leningrad, Priboy Publ., 1927, pp. 116–148. Available at: <http://www.opojaz.ru/method/method00.html> (accessed 25.02.2021). (In Russian).
8. Levchenko Ya. O nekotorykh filosofskikh referentsiyakh russkogo formalizma [On Some Philosophical References of Russian Formalism]. *Russkaya teoriya: 1920–1930-ye gody* [Russian Theory: 1920s – 1930s]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2004, pp. 168–190. (In Russian).
9. Pil'shchikov I.A. Naslediye russkoy formal'noy shkoly i sovremennaya filologiya [The Legacy of the Russian Formal School and Modern Philology]. *Antropologiya kul'tury* [The Anthropology of Culture]. Moscow, Buki-Vedi Publ., 2015, vol. 5, pp. 319–350. (In Russian).
10. Tomashevskiy B. Fabula i syuzhet [Fabula and Plot]. Tomashevskiy B. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 1996, pp. 173–185. (In Russian).
11. Tschizewskij D. Wiedergeburt des Formalismus? In welcher Art? *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München, BRILL, 1966. pp. 297–305. (In German).
12. Tynyanov Yu.N. Dostoyevskiy i Gogol' (k teorii parodii) [Dostoevsky and

Gogol (Towards the Theory of Parody)]. Tynyanov Yu.N. *Literaturnaya evolyutsiya: izbrannyye trudy* [Literary Evolution: Selected Works]. Moscow, Agraf Publ., 2002, pp. 300–339. (In Russian).

(Monographs)

13. Dmitriyeva Ye., Zemskov V., Espagne M. *Yevropeyskiy kontekst russkogo formalizma: (k probleme esteticheskikh peresecheniy: Frantsiya, Germaniya, Italiya, Rossiya)* [The European Context of Russian Formalism: Towards the Issue of Aesthetic Intersections: France, Germany, Italy, Russia]. Moscow, IWL RAS, 2009. 286 p. (In Russian).
14. Doležel L. *Occidental Poetics*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1990. 206 p. (In English).
15. Erlikh V. *Russkiy formalizm: istoriya i teoriya* [Russian Formalism: History and Theory]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 1996. 350 p. (Translated from English into Russian).
16. Eykhenbaum B. *Lev Tolstoy: issledovaniya. Stat'i* [Leo Tolstoy: Research. Articles]. St. Petersburg, Faculty of Philology. St. Petersburg University Publ., 2009. 952 p. (In Russian).
17. Hansen-Löve A. *Russkiy formalizm. Metodologicheskaya rekonstruktsiya na osnove printsipa ostraneniya* [Russian Formalism. Methodological Reconstruction Based on the Principle of Defamiliarization]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2001. 669 p. (Translated from German into Russian).
18. Medvedev P.N. *Formal'nyy metod v literaturovedenii. Kriticheskoye vvedeniye v sotsiologicheskuyu poetiku* [The Formal Method in Literary Criticism. A Critical Introduction to Sociological Poetics]. Leningrad, Priboy Publ., 1928. 232 p. (In Russian).
19. Romanova G.I. *Motiv deneg v russkoy literature* [The Motive of Money in Russian Literature]. Moscow, Flinta-Nauka Publ., 2006. 211 p. (In Russian).
20. Shklovskiy V.B. *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow, Federatsiya Publ., 1929. 265 p. (In Russian).
21. Shklovskiy V.B. *Energiya zabluzhdeniya. Kniga o syuzhete* [The Energy of Delusion: A Book on Plot]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1981. 351 p. (In Russian).
22. Shklovskiy V.B. *Gamburgskiy schet* [The Hamburg Score]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 544 p. (In Russ.).
23. Sukhikh S.I. *“Tekhnologicheskaya” poetika formal'noy shkoly. Iz lektsiy po istorii russkogo literaturovedeniya* [“Technological” Poetics of the School of Formalism. From Lectures on the History of Russian Literary Criticism]. Nizhny Novgorod, KiTizdat Publ., 2001. 160 p. (In Russian).
24. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [The Psychology of Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 576 p. (In Russian).

Романова Галина Ивановна, Московский городской педагогический университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук.

E-mail: galiroma@mail.ru



Тышковска-Каспшак Эльжбета, Вроцлавский университет.
Доктор филологических наук, профессор.
E-mail: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl
ORCID ID: 0000-0001-8297-0630

Galina I. Romanova, Moscow City University.
Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Russian Literature
Department, Institute of Humanities.
E-mail: galiroma@mail.ru

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak, University of Wrocław.
Dr habil., Professor.
E-mail: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl
ORCID ID: 0000-0001-8297-0630



Н.В. Кортелев (Москва)

**ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИИ:
применение мыслительных схем
на примере статей Г.В. Плеханова**

Аннотация. В статье проводится анализ публицистических работ Г.В. Плеханова, посвященных вопросам эстетики, при помощи мыслительных схем (генеративных структур, которые предшествуют исторической идее, выраженной в форме конкретного высказывания), предложенных С.Н. Зенкиным. В статьях Г.В. Плеханова выделяются схемы градуального распределения и иерархического переворота, каждая из которых актуализируется в зависимости от меняющейся социокультурной ситуации. В связи с этим проблематизируется сама природа мыслительных схем: что это – универсальные когнитивные структуры или же исторически сложившиеся модели? С одной стороны, мыслительные схемы, по сравнению с конкретными историческими идеями, находятся на более высоком уровне абстракции. С другой стороны, у них может быть историческое измерение, т.е. они могут зависеть от конкретных задач, возникающих перед интеллектуалами в определенный исторический период. Чтобы наметить вероятные пути решения этой проблемы, а также понять, как может быть реализован формальный анализ исторических идей, выраженных в форме конкретного высказывания, где пролегают его границы и насколько продуктивным оказывается его применение, предпринимается попытка изучить формальное устройство и механику осуществления самих мыслительных схем. В результате анализа выделяются два типа схем – аналитические и синтетическая. Выдвигается гипотеза о том, что в рамках исторического измерения аналитические схемы чаще актуализируются в периоды культурной стабильности, а синтетическая – в некие кризисные моменты.

Ключевые слова: Г.В. Плеханов; эстетика; марксизм; С.Н. Зенкин; мыслительные схемы.

N.V. Kortelev (Moscow)

**A Formal Method in Intellectual History: The Use of Mental Schemes
on the Example of G.V. Plekhanov's Articles**

Abstract. The article analyzes G.V. Plekhanov's publicistic works on the issues of aesthetics with the help of the so-called "thought schemes" (generative structures that precede the historical idea expressed in the form of a particular statement), proposed by S.N. Zenkin. In G.V. Plekhanov's articles, the schemes of gradual distribution and hierarchical revolution are distinguished, each of which is updated depending on the changing socio-cultural situation. In this regard, the nature of thought schemes is problematized: what are they – either universal cognitive structures or historically established models? On the one hand, thought patterns belong to a higher level of abstraction in



comparison with particular historical ideas. On the other hand, they can have a historical dimension, it means they can depend on the specific tasks that intellectuals face in a certain historical period. In order to outline some possible ways to solve this problem, as well as to understand how a formal analysis of historical ideas expressed in the form of a specific statement can be implemented, where its boundaries lie and how productive its application is, an attempt is made to study the formal structure and mechanics of the implementation of the thought schemes themselves. As a result of the analysis, two types of schemes are distinguished – analytical and synthetic. The hypothesis is put forward that, within the framework of the historical dimension, analytical schemes are more often actualized in periods of cultural stability, whereas synthetic ones – in certain moments of crisis.

Key words: G.V. Plekhanov; aesthetics; Marxism; S.N. Zenkin; thought schemes.

Интенсификация процессов глокализации, поиск и выбор стратегий развития, обращенный и к традиции, и к выработке принципиального нового языка, ставят перед нами проблему создания модели, адекватно описывающей как единое целое, так и специфику частей и отношений между ними. Эта проблема, в свою очередь, требует от исследователей критического переосмысления собственного интеллектуального инструментария.

В попытках анализировать социокультурную ситуацию как целое продуктивным будет некий мета-взгляд, который позволит выявить структурные инварианты актуального интеллектуального дискурса. Один из современных исследовательских инструментов, обладающий заявленным потенциалом, – мыслительные схемы, предложенные С.Н. Зенкиным в работе «Исторические идеи и мыслительные схемы: к поэтике интеллектуального дискурса».

Мыслительная схема, по определению С.Н. Зенкина, – это промежуточное звено между «интеллектуальными категориями и сугубо случайными словесными высказываниями» [Зенкин 2012, 87]. Другими словами, мыслительные схемы – это некие генеративные структуры, которые предшествуют исторической идее, выраженной в форме конкретного высказывания. Данные структуры помогают понять социокультурную ситуацию через наиболее частотные интеллектуальные ходы, к которым прибегают авторы той или иной эпохи. Кроме того, схемы оказывают прямое влияние на репрезентацию порождаемых с их помощью идей и концептов.

Специфика актуализации той или иной мыслительной схемы рассмотрена мной на примере корпуса публицистических работ Г.В. Плеханова, которые посвящены проблемам эстетики. Выбор источников обусловлен сложностью и динамикой социокультурной ситуации, ставящей перед автором все новые интеллектуальные задачи.

В первую очередь интерес представляет схема градуального распределения. Указанная схема лежит в основе «идей инициации и прогресса, а также разнообразных методов мышления, применяющих понятия нормы, отклонения, рейтинга» [Зенкин 2012, 92]. Она порождает высказывания о качестве элементов. Разница в качестве обусловлена степенью



соответствия того или иного элемента выбранному критерию. Критерий оказывается в роли трансцендентальной категории. Именно его наличие делает возможным получение некоего опыта и знания. Предполагается, что адекватность критерия обусловлена его универсальностью для всех элементов шкалы. Сопоставляя каждый из них с выбранным критерием, можно получить важную для субъекта мышления информацию. Риску предположить, что, возможно, С.Н. Зенкин выделил некий фундаментальный механизм выбора и оценки.

Нечто похожее мы можем обнаружить у Г.В. Плеханова: «Я же думаю, что искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение. Само собою разумеется, что в огромнейшем большинстве случаев он делает это с целью передать передуманное и пережитое им другим людям. Искусство есть общественное явление» [Плеханов 1923–1927, XIV, 2]. Другими словами, по мысли Г.В. Плеханова, конечная форма любого художественного произведения детерминирована системой общественных отношений, в рамках которой произведение было создано. Этим утверждением и руководствуется автор, формулируя критерии художественности. Критерии, которые использует Г.В. Плеханов, формулируются уже в «Письмах без адреса» (1899), используются на протяжении всего рассматриваемого периода и дополняются в статье «Искусство и общественная жизнь» (1912). Они включают в себя:

- истинность (в основе должна лежать истинная идея, то есть верифицируемая и логически непротиворечивая);
- образность (искусство передает мысли и чувства людей посредством образов);
- гармония авторского замысла и формы его воплощения (соответствие формы содержанию).

В статьях «А.Л. Волынский “Русские критики. Литературные очерки”» (1897), «Белинский и разумная действительность» (1897), «Литературные взгляды В.Г. Белинского» (1897), «Эстетическая теория Н.Г. Чернышевского» (1897), «Письма без адреса» (1899), «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905), «Пролетарское движение и буржуазное искусство (Шестая международная художественная выставка в Венеции)» (1905), «Идеология мещанина нашего времени» (1908), «Генрик Ибсен» (1908) и «Сын доктора Стокмана» (1910) Г.В. Плеханов утверждает существование двух противоположных полюсов – условно «прогрессивного» и «реакционного». Между ними располагается предполагаемая шкала, в соответствии с которой автор выносит оценочные суждения. В рамках концепции Г.В. Плеханова то, что плохо понимается при использовании данного метода, не отбраковывается, а переносится в разряд низкого, неудачного, что соответствует схеме градуального распределения, оперирующей шкалой значений.

В рассматриваемом корпусе апелляция к прогрессу в качестве имма-



нентной позитивной характеристики марксизма чаще встречается в публикациях до 1905 г. Этот прием используется Г.В. Плехановым для усиления позиций авторитетной инстанции, на которую он ссылается. В статьях, опубликованных после 1905 г., гораздо чаще можно встретить обвинения оппонентов в реакции, что, в свою очередь, должно дискредитировать теоретические предпосылки его противников.

В области искусства Г.В. Плеханов негативно относится к символистским и декадентским тенденциям, а также импрессионизму, поскольку считает, что теоретической основой их эстетики является идеализм и сопутствующий ему крайний индивидуализм («Пролетарское движение и буржуазное искусство (Шестая международная художественная выставка в Венеции)», «Сын доктора Стокмана», «Искусство и общественная жизнь» и др.). Идеализм не устраивает Г.В. Плеханова абстрактностью своих построений, оторванных от действительности. Индивидуализм, синонимом которого у Г.В. Плеханова иногда выступает субъективизм, критикуется за то, что он идет вразрез с объективными законами истории, научно обоснованными К. Марксом и Ф. Энгельсом. Как пишет А. Валицкий: «В основе обращения Плеханова к марксизму – акт выбора, определивший его систему ценностей, в соответствии с которой “естественные” процессы считаются превосходящими “искусственные” процессы. Для того чтобы преодолеть возражения социалистов-революционеров, Плеханов, разумеется, пытался убедить и себя самого, и их в том, что его выбор единственно научный, и что, строго говоря, он просто следует тем путем, который начертала сама история – путем, который не может изменить никакой “субъективный” протест» [Валицкий 2013, 444].

Подобная смена акцентов (от постулирования прогрессивности марксизма к критике оппонентов) может свидетельствовать об осознании Г.В. Плехановым изменений в структуре общественных связей. Появление и укрепление новых мировоззренческих парадигм, таких, как символизм, декадентство, ницшеанство, разветвление марксизма, народничество и т.д. повлияли на смену фокуса внимания в работах Г.В. Плеханова.

Несмотря на это, можно увидеть, что непрерывный поиск различных стратегий аргументации, обусловленный интеллектуальным контекстом рассматриваемого периода, неизменно вызывает потребность в наличии утверждений, которые, по мнению автора аргумента, могут приниматься в качестве истины и служить обоснованием аргументации. Это может быть одним из катализаторов актуализации мыслительной схемы градуального распределения, которая так же предполагает наличие некоего устойчивого критерия оценки фактов и явлений окружающей действительности.

При этом критическая стратегия, которую избирает Г.В. Плеханов в цитируемой выше статье («Искусство и общественная жизнь»), усложняется за счет актуализации еще одной мыслительной схемы – схемы иерархического переворота. Ее важнейшей составляющей является стабильность, основанная на динамической смене фаз активности элементов. Специфика отношений, поддерживающих систему в стабильном состоянии, заключа-



ется в открытом антагонизме, т.е. четком разделении на ценностно окрашенные бинарные оппозиции, взаимодополняющие друг друга в рамках целого.

Можно сказать, что оптика иерархического переворота фиксирует не столько переворот, сколько смену фаз движения и покоя или активности и пассивности элементов. На эту мысль наталкивают примеры, приведенные С.Н. Зенкиным для иллюстрации данной схемы. Так, в первом примере – пассаже Г.В.Ф. Гегеля о Господине и Рабе [Гегель 2000, 101] – господин единожды проявляет активность в поединке. Далее активен только раб.

Во втором примере рассматривается фрейдовская теория бессознательного [Фрейд 1990, 425–439]. Как пишет С.Н. Зенкин, «Фрейд разделяет душевную жизнь человека на две инстанции – сознание и бессознательное. Первое обычно доступно наблюдению, мы сознаем, как оно работает; второе же остается темным, подавленным («вытесненным») и не опознается бодрствующим сознанием, которое доминирует над ним» [Зенкин 2012, 89]. Однако, как отмечает С.Н. Зенкин, активность бессознательного может быть зафиксирована наблюдателем в моменты остроумия, творчества и т.д.

Третий пример – теория литературной эволюции, предложенная В.Б. Шкловским [Шкловский 1990, 121]. В.Б. Шкловский, говоря о том, что одновременно существует несколько литературных «школ», подразумевает, что только одна из них активна, т.е. опознается современниками в качестве литературного факта, в настоящий момент. Остальные же пассивны. Как писал В.Б. Шкловский, они «гуляют под паром», т.е. не признаются литературным фактом. Кстати, в этом случае еще и эксплицитован наблюдатель, который фиксирует чередование фаз.

Наконец, в «теории карнавальной культуры» М.М. Бахтина «официальная» культура активна большую часть времени, а для народной остаются лишь короткие карнавальные периоды [Бахтин 1990, 15].

На мой взгляд, в данной схеме важно, что элементы гомогенны. У Г.В.Ф. Гегеля и Господин, и Раб являются формами некоего общего сознания. У З. Фрейда сознательное и бессознательное – тоже части одного и того же, психики или, как пишет С.Н. Зенкин, «душевной жизни человека» [Зенкин 2012, 89]. У В.Б. Шкловского и господствующая литературная школа, и те, что уже или еще не набрали сил, все равно принадлежат сфере литературы. Наконец, несмотря на тематические и формальные различия официальной и народной культур, у М.М. Бахтина они рассматриваются в рамках единого целого.

Похоже, в рамках данной схемы наблюдатель как бы видит «одним глазом», т.е. регистрирует только то, что активно. При этом наблюдатель предполагает, что у активного элемента есть слепая зона, область пассивности, которая покрывается другим – гомогенным первым – элементом.

Интересно, что в рамках данной схемы и тех примеров, которые привел С.Н. Зенкин, система статична, т.е. не подразумевает возникновения новых форм и новых отношений (на то она и иерархия). Схожее наблю-



дение можно найти у М.М. Бахтина, который критиковал теорию литературной истории формалистов за то, что те так и не смогли объяснить, как в литературе появляется нечто новое: «Действительно, изобретение новых форм совершенно не требуется формалистическим законом имманентного развития литературы. Формалистическая схема нуждается в существовании только двух взаимно контрастирующих художественных направлений, скажем, Державинской и Пушкинской традиции, – допустим, что они находятся в отношении, требуемого теорией, взаимного контраста. Державинскую традицию сменяет Пушкинская. Державинская традиция становится младшей линией. Через известный промежуток времени Державинская традиция сменяет Пушкинскую, которая переходит теперь на положение младшей линии. Этот процесс может продолжаться до бесконечности. Ни в каких новых формах нужды не встречается. Если они придут, то по причинам совершенно случайным с точки зрения самого литературного развития» [Бахтин 1982, 218].

Возвращаясь к статье Г.В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь», важно отметить, что автор посвящает ее описанию процессов в области искусства, выделяя два противоборствующих взгляда на природу и цель художественного творчества: «Одни говорили и говорят: не человек для субботы, а суббота для человека; не общество для художника, а художник для общества. Искусство должно содействовать развитию человеческого сознания, улучшению общественного строя. Другие решительно отвергают этот взгляд» [Плеханов 1923–1927, XIV, 120].

Мы видим, что существует динамическое напряжение между двумя взглядами на искусство. Они конкурируют между собой, поочередно занимая доминирующее положение и смещая собственную противоположность на периферию. Между ними, безусловно, есть специфические отношения конкуренции. То, что попадет в область эстетического, т.е. то, что будет считаться фактом искусства, зависит от того, как на искусство смотрят его производители и потребители – «художники и люди, живо интересующиеся художественным творчеством» [Плеханов 1923–1927, XIV, 123]. Чередувание взглядов на искусство, пользуясь термином Г.В. Плеханова, «отражает» чередувание двух моделей идентичности: коллективной и индивидуальной. При этом, ни одна из моделей не обладает монополией на производство шедевров.

В контексте всего вышесказанного кажется важным поставить вопрос о природе мыслительных схем: что это, исторически сложившиеся модели или же универсальные когнитивные структуры? В том случае, если мы подразумеваем, что мыслительные схемы историчны, т.е. актуализируются в разные исторические периоды, ставящие перед интеллектуалами принципиально разные задачи, на первый план выходит их несхожесть. Становится очевидным, что схема иерархического переворота, в рамках которой, в отличие схемы градуального распределения, динамика элементов осуществляется во времени, актуализируется Г.В. Плехановым тогда, когда автор начинает все чаще осмысливать явления культуры, не соответ-



ствующие назначенному им полюсу «истинного» искусства. Другими словами, можно предположить, что именно сложный и противоречивый социокультурный контекст является причиной этой актуализации. В нем одновременно существуют и сменяют друг друга разные тенденции, а марксистское течение, которое в наибольшей степени отвечает представлениям Г.В. Плеханова об историческом развитии, также обнаруживает внутренние противоречия и утрачивает монолитность.

С другой стороны, в рассмотренных схемах можно усмотреть некоторую общность: они обе могут считаться аналитическими в прямом смысле этого слова. В схеме градуального распределения критерий служит средством членения континуума на дискретные отрезки, а иерархический переворот разрабатывает некий уже целостный сам по себе концепт (психика, культура, сознание и т.д.), представляя его в виде двух противоположных, но дополняющих друг друга элементов.

С этой точки зрения обе рассмотренные схемы больше тяготеют к культурной стабильности. Противоположна им схема неоднородного поля. Несмотря на то, что в рассмотренных статьях она не встречается, целесообразно сказать несколько слов о ее механике и примерах, предложенных С.Н. Зенкиным (теория психики Ж. Лакана, семиотическая теория моды Р. Барта и «места памяти» П. Нора).

В рамках теории Ж. Лакана [Лакан 1995, 80] элементы («реальное», «воображаемое» и «символическое») *соприкасаются* друг с другом в «точках простежки». В отличие от теории психики З. Фрейда, речь идет не о смене фаз активности, а о специфике одновременного взаимодействия, то есть о сложных отношениях между гомогенными элементами.

Теория моды Р. Барта [Барт 2003, 95–97] предполагает, что отношения между гомогенными объектами (детальями костюма) усложняются за счет введения дополнительного семиотического кода, т.е. дискурса моды. Вокруг отдельных элементов сгущается область значений, что и позволяет им оказывать определяющее влияние на систему в целом.

Наконец, проект Пьера Нора [Нора 1999, 17–50] работает с гетерогенными элементами, т.е. связывает в единую систему «определенные (не обязательно географические) точки реальности, в которых сосредоточена память данного сообщества о прошлом» [Зенкин 2012, 91].

Таким образом, если первые схемы можно отнести к разряду аналитических, то последняя скорее является синтетической. По-видимому, она либо объединяет в целое гетерогенные элементы, либо исследует сложные и различные отношения между гомогенными, из-за чего становится актуальной в некие кризисные моменты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Система Моды // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., сост. С.Н. Зенкин. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 31–357.



2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении / сост. Г. Поляк; ред. К. Кустанович. Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. 237 с.
4. Валицкий А. История русской мысли от Просвещения до марксизма. М.: Канон+; Реабилитация, 2013. 480 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / пер. с нем. Г.Г. Шпета. М.: Наука, 2000. 495 с.
6. Зенкин С.Н. Исторические идеи и мыслительные схемы: к поэтике интеллектуального дискурса // Зенкин С.Н. Работы о теории: статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 86–95.
7. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. Доклад на Римском Конгрессе, читанный в Институте психологии Римского Университета 26 и 27 сентября 1953 года / пер. с фр. А.К. Черноглазова. М.: Гнозис, 1995. 192 с.
8. Нора П. Проблематика мест памяти // Нора П., Озуф М., Пуимеж Ж. де, Винок М. Франция-память / пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. С. 17–50.
9. Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь // Плеханов Г.В. Сочинения: в 24 т. / под ред. Д. Рязанова. М.; Л.: Государственное издательство, 1923–1927. Т. 4. С. 120–182.
10. Плеханов Г.В. Письма без адреса // Плеханов Г.В. Сочинения: в 24 т. / под ред. Д. Рязанова. Т. 14. М.; Л.: Государственное издательство, 1923–1927. С. 1–73.
11. Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного: сборник произведений / сост., науч. ред. М.Г. Ярошевский. М.: Просвещение, 1990. С. 425–439.
12. Шкловский В.Б. Розанов // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе. М.: Советский писатель, 1990. С. 120–139.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Barthes R. Sistema mody [The Fashion System]. Barthes R. (author), Zenkin S.N. (comp.). *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture]. Moscow, Sabashnikov's Publ., 2003, pp. 31–357. (Translated from French into Russian by S.N. Zenkin).
2. Freud S. Ya i Ono [The Ego and the Id]. Freud S. (author), Yaroshevskiy M.G. (ed.). *Psikhologiya bessoznatel'nogo: sbornik proizvedeniy* [Psychology of the Unconscious: Collection of Works]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1990, pp. 425–439. (Translated from German into Russian).
3. Nora P. Problematika mest pamyati [The Problems of Memory Places]. Nora P., Ozouf M., Puymège G. de, Winock M. *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. St. Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 1999, pp. 17–50. (Translated from French into Russian by D. Khapayeva).
4. Shklovskiy V.B. Rozanov [Rozanov]. Shklovskiy V.B. *Gamburgskiy schet: stat'i – vospominaniya – esse*. [Hamburg Account: Articles – Memoirs – Essays]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990, pp. 120–139. (In Russian).



5. Zenkin S.N. Istoricheskiye idei i myslitel'nyye skhemy: k poetike intellektual'nogo diskursa [Historical Ideas and Thought Schemes: Towards the Poetics of Intellectual Discourse]. Zenkin S.N. *Raboty o teorii: stat'i*. [Works on Theory: Articles]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2012, pp. 86–95. (In Russian).

(Monographs)

1. Bakhtin M.M. (author), Poliak G. (comp.), Kustanovich K. (ed.). *Formal'nyy metod v literaturovedenii* [The Formal Method in Literary Studies]. New York, Silver Age Publ., 1982. 237 p. (In Russian).
2. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennanssa* [Francois Rabelais' Works and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian).
3. Hegel G.W.F. *Fenomenologiya dukkha* [The Phenomenology of Spirit]. Moscow, Nauka Publ., 2000. 495 p. (Translated from German into Russian by G.G. Shpet).
4. Lacan J. *Funktsiya i pole rechi i yazyka v psikhoanalize. Doklad na Rimskom Kongresse, chitannyy v Institute psikhologii Rimskogo Universiteta 26 i 27 sentyabrya 1953 goda* [The Function and the Field of Speech and Language in Psychoanalysis. Lecture at the Congress in Rome, read at the Institute of Psychology, University of Rome, September 26 and 27, 1953]. Moscow, Gnozis Publ., 1995. 192 p. (Translated from French into Russian by A.K. Chernoglazov).
5. Walicki A. *Istoriya russkoy mysli ot Prosveshcheniya do marksizma* [The History of Russian Thought from the Enlightenment to Marxism]. Moscow, Kanon+ Publ., Reabilitatsiya Publ., 2013. 480 p. (In Russian).

Кортелев Никита Владимирович, Российский государственный гуманитарный университет.

Магистр по направлению: «История идей и интеллектуальной культуры». Научные интересы: теория литературы, интеллектуальная история, история марксизма.

E-mail: kortelev240815@gmail.com

ORCID ID 0000-0001-9257-8448

KorteleV. Nikita, Russian State University for the Humanities.

M.A. in Intellectual History (History of Ideas and Intellectual Culture). Research interests: theory of literature, intellectual history, history of Marxism.

E-mail: kortelev240815@gmail.com

ORCID ID 0000-0001-9257-8448

Ю.В. Доманский (Москва)

**«ПРОСТРАНСТВО БЕСПРЕПЯТСТВЕННО ТЕКЛО...»:
К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
СОБЫТИЯ В ЛИРИКЕ
(стихотворение Виктора Ширали
«Меня напротив в поезде метро...»)**

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности пространственной организации лирического события в стихотворении петербургского поэта Виктора Гейдаровича Ширали (1945–2018) «Меня напротив в поезде метро...». Стихотворение это, созданное в 1972 г., относится к ранней лирике Ширали и характеризуется весьма интересным соотношением внешнего события (случайно увиденное лицо женщины) и события лирического (рефлексия субъектом произошедшего) в пространстве вагона метро. Особенно пристальное внимание уделяется в статье двум стихам, расположенным ближе к финалу стихотворения: «Пространство беспрепятственно текло // Сквозь наши отражения в стекле». Данные стихи рассматриваются как экспликация микрособытия, объединяющего в себе, с одной стороны, событие фабульное, «происшествие», «случай», с другой же стороны, событие рефлексии по этому поводу, т.е. то, что и принято считать лирическим событием. Таким образом, в стихотворении Ширали в итоге получается такое событие, в котором «происшествие» не повод к нему, а его важная часть. Лирическое событие выступает знаком важного качественного изменения субъекта, увидевшего, пусть и расплывчато, бестелесную суть самого себя. Для всего этого человек должен был оказаться в состоянии пассивного покоя, способствующего созерцанию мира и себя в этом мире. В обозначенном синтетическом событии текучести пространства сквозь отражения субъектом действия оказывается само это пространство, лирический же субъект выступает одновременно и объектом, и наблюдателем, находящимся в этом пространстве. Таким образом, в статье доказывается, что пространственная организация события в лирике может быть и самим этим событием, причем событием именно лирическим, формирующим лирический сюжет.

Ключевые слова: лирика; художественное пространство; лирический сюжет; лирическое событие; Виктор Ширали.

Y.V. Domanski (Moscow)

**“The space flowed freely...”:
Towards the Problem of the Spatial Organization of the Event in Lyrics
(The Poem by Victor Shirali “Sitting just across me in the metro train...”)**

Abstract. The article examines some features of the spatial organization of the lyrical event in the poem by the St. Petersburg poet Victor Shirali (1945–2018) “Sitting just

across me in the metro train...”. This poem, created in 1972, belongs to the early lyrics of Shirali and is characterized by an extremely interesting correlation of an external event (a woman’s face accidentally seen), and a lyrical event (the subject’s reflection of what happened) in the space of a subway car. In the article, a particularly close attention is paid to two verses located closer to the end of the poem: “The space flowed freely // Through our reflections in the glass”. These lines are considered as an explication of a micro-event that combines, on the one hand, a plot event, “incident”, “chance”; on the other hand, an event of reflection on this occasion, that is, what is usually considered a lyrical event. That is, in Shirali’s poem, the result is an event in which the “incident” is not a reason for it, but an important part of it. The lyrical event is a sign of an important qualitative change in the subject, who has seen, albeit vaguely, the disembodied essence of himself. In order to go through that experience, a person had to be in a state of passive complacency, contributing to the contemplation of the world and himself in this world. In the aforementioned synthetic event of the fluidity of space through reflections, the subject of action is this space itself, while the lyrical subject acts both as an object and as an observer located in this space. Thus, the article proves that the spatial organization of an event in the lyrics can also be the event itself, and it is a lyrical event that forms the lyrical plot.

Key words: Lyrics; Art space; Lyrical plot; Lyrical event; Victor Shirali.

Событие в лирике, как известно, отличается от события в других литературных родах – в эпике и в драме, что, впрочем, не мешает лирическому событию реализовываться в сюжете и в этой реализации соотноситься с пространственной организацией лирического произведения. Наша задача в данной работе – посмотреть на специфику пространственной организации события в лирике на примере стихотворения Виктора Ширали «Меня напротив в поезде метро...»

Но прежде всего, обратимся к тому, как современная (и не очень) теория литературы подходит к проблеме лирического события и, соответственно, к проблеме лирического сюжета, а в этой связи – и к проблеме пространства в лирике. Уникальность лирического сюжета была отмечена еще в прошлом веке. Так, Ю.М. Лотман, под поэзией понимая лирику, а под прозой эпiku, писал: «Поэтические сюжеты отличаются значительно большей степенью обобщённости, чем сюжеты прозы. Поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии – главном и единственном, о сущности лирического мира. <...> Способность преобразовывать все обилие жизненных ситуаций в определённый, сравнительно небольшой объем лирических тем – характерная черта поэзии» [Лотман 2016, 504, 507]. В близком ключе рассуждал и В.А. Грехнев: «...ситуация лирического произведения не имеет иных опор, кроме тех, которые вытекают из внутренне-экспрессивной завершенности лирического мгновения. Но как раз эти опоры для нее и оказываются самыми прочными. Мгновенный ракурс на событие, который несет в себе лирический сюжет, пронизан такой энергией лирического переживания, которая способна прочно спаять



все предметно-событийные детали лирической ситуации в единое целое» [Грехнев 1994, 164].

Итак, можно сказать, что сюжет в лирике, будучи именно сюжетом, отнесен к эпике или драме обладает уникальными чертами; и хотя в лирике «присутствуют все категории, необходимые для возникновения сюжета (пространство, время и событие), однако для характеристики лирического сюжета, в отличие от сюжета в эпике и драме, необходимо учитывать взаимосвязь хронотопа и ситуации с субъектной структурой» [Малкина 2008, 115]. Данная взаимосвязь описывается следующим образом: «Роль субъекта является ключевой: в зависимости от типа субъекта меняются и границы семантического поля <...>. Лирическая ситуация может варьироваться, переосмысливаться, перетекать в другую ситуацию и событие. Она существует и развивается во времени и / или пространстве – отсюда динамика лирических мотивов, но само это развитие представляет собою не что иное, как рефлексию лирического субъекта» [Малкина 2008, 115]. В фабульном же стихотворении, т.е. в стихотворении, содержащем в себе событие, близкое к событию в эпике – случай, происшествие, – в итоге собственно событием лирическим оказывается отнюдь не это событие, а событие переживания данного случая или происшествия субъектом. Т.е. «развивается в лирическом стихотворении не фабульное событие (там, где оно есть), но и не рассказывание само по себе (которое ведётся с “фиксированной точкой”), а именно то самое “подвижное соотношение” между ними, которое представляет собою не что иное, как рефлексию. Логика и закономерность сложения лирического сюжета – это логика рефлексии и ее закономерность» [Теория литературы 2004, 354]. И.В. Силантьев даже вывел формулу, к которой в самом общем виде можно свести существо лирического события: «Это качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для обращенного к читателю лирического сюжета» [Силантьев 2004, 87].

Таким образом, в лирике событие обладает уникальными относительно события в эпике или драме особенностями, важнейшая из которых заключается в том, что событие в лирике носит внутренний характер, связанный с переживанием и, что очень важно, изменением субъекта; событие это соотносится зачастую с тем или иным событием в привычном, фабульном значении, вот только это привычное событие, случай, происшествие, никак не станет событием лирическим. Однако столь ярко выраженная родовая специфика события в лирике вовсе не отменяет того, что реализуется это событие, как и событие в других литературных родах, в художественном пространстве и в художественном времени. Лирическое событие, с одной стороны, и пространство и время, с другой, современная теория литературы связывает следующим образом: «Лирическое высказывание, по-видимому, всегда раскрывает определённое событие, совершающееся в сознании говорящего при участии (сопереживании) читателя, а иногда и других персонажей; в этом событии, благодаря смене точки зре-



ния говорящего *преодолевается граница* между изображаемым временем и пространством <...> и пространством-временем самого высказывания. <...> ...поэтический сюжет – не ряд событий, а процесс “рождения”, возникновения единственного события» [Теория литературы 2004, 353; курсив в источнике – Ю.Д.].

На основе всего сказанного обратимся к одному конкретному проявлению лирического события в художественном пространстве стихотворения Виктора Ширали «Меня напротив в поезде метро...». Петербургский поэт Виктор Гейдарович Ширали (1945–2018) «хотя и с определенными оговорками – принадлежал “неофициальной” петербургской культуре 60-х и 70-х годов, в которой его имя гремело рядом с именами и более старших: И. Бродского и Л. Аронзон, и его сверстников: О. Охупкина, В. Кривулина, Е. Шварц, и младших: П. Чейгина и Б. Куприянова» [Беневич 2004, 200]. Впрочем, «Ширали стоял на границе “официальной” и “неофициальной” культуры <...>. Ширали признавал себя в равной степени далеким от “общих мест”, как официальной культуры, так и неофициальной (которой было суждено выплыть на поверхность в “перестройку”). Последняя отомстила ему, как и первая – почти полным замалчиванием его имени» [Беневич 2004, 201, 204]. По всей вероятности, такое пограничное состояние обусловлено во многом спецификой тематики поэзии Ширали, тематики, не очень подходящей к привычным представлениям о литературе неофициальной: «В то время как большинство его сверстников, собратьев по поэзии находили вдохновение на путях духовного поиска и мистических созерцаний, что видно из самоназвания этого направления: “спиритуальная поэзия”, Ширали нес классическое для поэзии бремя любовного лирика, хотя, конечно, этой темой его творчество не исчерпывается» [Беневич 2016, 290]. Официальной же литературе Ширали не мог соответствовать уже на том основании, что даже взаимоотношения мужчины и женщины раскрывал совсем не так, как было принято в советской поэзии; мы увидим это в том стихотворении, которое является объектом нашего исследования. Однако для нас в данном исследовании точность культурной идентификации поэта не очень важна, ибо обратимся мы лишь к одному стихотворению Ширали и даже не ко всему стихотворению, а к одному его элементу; и элемент этот вряд ли будет строго соотносим с персональной культурной атрибуцией, с пониманием места поэта в системе тогдашней культуры; хотя с местом художника и даже человека в мире соотносим, вероятнее всего, будет. Приведем само стихотворение, к которому обращаемся в данной статье:

Меня напротив в поезде метро
Сидела женщина
С лицом о том
Что слава Богу
День окончен
Путь к дому долог

И можно ослабеть
 Лицо разжать
 И задремать рукой прикрыв глаза
 И только вздрагивать при объявлении остановок
 Бег поезд убыстрял на перегоне
 Сидели мы опущены в тепло
 Недвижные в несущемся вагоне
 Пространство беспрепятственно текло
 Сквозь наши отражения в стекле
 Что бестелесны словно наши души
 И отражают нас как воды сушу –
 Расплывчато
 Как радость на лице
 Уснувшей женщины.
 1972 [Ширали 2018, 83]

Обращает на себя внимание нетривиальная пунктуация этого стихотворения Ширали; вполне возможно, что она обусловлена спецификой бытования его поэзии как звучащей: «...некоторым из его товарищей по неофициальной поэзии, например, В. Кривулину, Ширали казался делающим слишком большой упор на звучащее живое слово, что доставляло неизменный успех во время его чтений, но казалось данью эстрадной поэзии» [Беневич 2018, 8]. Оставим в стороне разговор о том, хорошо это или плохо – читать свои стихи, интонационно эксплицируя одни смыслы и, соответственно, затемняя и редуцируя другие; для нас важно не это, а важен лишь сам факт: способ бытования стихов Ширали, согласно авторскому намерению, предполагает не только привычные строчки на бумаге, но и устное исполнение. И практически полное отсутствие знаков препинания в приведенном стихотворении в этой связи указывает на то, что паузы тут возможны только межстиховые (для появления цезуры стихи не достаточно длинны), и все эти паузы при такой пунктуации (за исключением тире в конце 17 стиха) являются анжамбеманами; это позволяет при чтении письменного текста варьировать предполагаемую интонацию и, соответственно, возможные значения; при авторском же устном чтении такая вариативность, вероятнее всего, редуцировалась, ведь заданная интонация неизбежно формировала конкретные значения. Однако мы не знаем, как звучало это стихотворение в авторском его исполнении, а потому будем исходить лишь из общего положения о том, что обилие анжамбеманов здесь предполагает возможное варьирование значений. И заинтересовавший нас сегмент тоже отмечен анжамбеманами. Вот те два стиха, которые привлекли наше внимание:

Пространство беспрепятственно текло
 Сквозь наши отражения в стекле

Разумеется, не только эти два стиха провоцируют внимательное чтение с нашей стороны, но и всё, что возле них, тоже. Однако начнем все же с этого микрособытия, происходящего с пространством в локусе вагона метро. Поводом к этому микрособытию становится «внешнее» событие, событие фабульное из начала стихотворения – замеченная субъектом женщина, сидящая напротив; и к данному «происшествию» в полной мере применимо высказывание В.А. Грехнева: «В ткань лирического образа входит “случай”, жизненная мимолетность. Вбирая ее в себя, насыщаясь ее конкретикой, лирическое переживание обретает силу и убедительность сиюминутного, как бы непроизвольно вырвавшегося психологического “жеста”» [Грехнев 1994, 166]. Кроме того, «момент открытости бытию “здесь и сейчас” и наполнения смыслом самого обыденного, умение увидеть его красоту для его [Ширали – Ю.Д.] ранних стихов [рассматриваемое стихотворение относится именно к ранним – Ю.Д.] характерен в высшей мере» [Беневич 2016, 279–280]. Т.е. вполне банальный случай, который и случаем-то назвать довольно сложно, порождает собственно лирическое событие – рефлексию по поводу увиденного. В первой половине стихотворения (до стиха «И только вздрагивать при объявлении остановок» включительно) – это «реконструкция» по лицу состояния, настроения женщины. Сама «идея» чтения по лицу поддерживается тут далекой от литературного языка, но вполне поэтической в языковом плане фразой «С лицом о том // Что...». И если в первой половине стихотворения отношения субъекта к женщине суть отношения рефлексивного наблюдателя и наблюдаемого, т.е. – объекта, то в половине второй, начинающейся стихом «Бег поезд убыстрял на перегоне», прежние субъект и объект уже сливаются в единого коллективного субъекта, выраженного местоимениями первого лица множественного числа («мы», «наши», «нас»). Общее же пространство – вагон метро – определило общность состояния субъекта и женщины, сидящей «меня напротив»; пусть и произошло это только в точке зрения субъекта. Повторим в этой связи уже цитированное выше важное теоретическое замечание о том, что «для характеристики лирического сюжета, в отличие от сюжета в эпике и драме, необходимо учитывать взаимосвязь хронотопа и ситуации с субъектной структурой» [Малкина 2008, 115].

Но что же представляет из себя пространство вагона метро? Собственно, пространство вагона поезда (пока еще не загнанного под землю) появилось в культуре, по понятным причинам, сравнительно недавно – с появлением самих этих вагонов и поездов в жизни людей. И в культуре пространство вагона поезда, если попытаться как-то обобщить, оказалось очень удобным для передачи обреченности человека на пассивность даже тогда, когда активность является более чем возможной; проще говоря, находящийся в вагоне поезда человек может сколь угодно передвигаться по вагону, заниматься какими-то своими делами, спать, есть, однако все эти его «активности» ничего не значат в глобальном плане, ибо поезд везет человека туда, куда проложены рельсы; активность тут не более чем фик-



ция, человек же в плане перемещения в пространстве подчинен внешним силам – поезду и рельсам, по большому счету, пассивен. Что же добавилось к этим значениям с появлением метро, т.е. с тем, что теперь поезд идет под землей? Смещение поезда, вагона и человека в нем в нижний мир еще более, как представляется, усугубило и без того наличествующее значение безысходности, обреченности человека на пассивность. Однако в оценочном плане с пространством вагона метро все не так плохо, как может показаться на первый взгляд. И первая половина рассматриваемого стихотворения Виктора Ширали, та самая, где передается рефлексия субъекта по поводу состояния женщины напротив, содержит в себе описание очень важного в позитивном плане для человека состояния покоя:

Меня напротив в поезде метро
 Сидела женщина
 С лицом о том
 Что слава Богу
 День окончен
 Путь к дому долог
 И можно ослабеть
 Лицо разжать
 И задремать рукой прикрыв глаза
 И только вздрагивать при объявлении остановок

К данной части стихотворения можно применить сказанное Г. Беневичем о ранней лирике Ширали: «Душевный покой и гармония, обретаемые в созерцании чувственно воспринимаемого под формой его внутреннего покоя и красоты-доброты, – вот особенность поэзии Ширали конца 1960-х и некоторых более поздних стихов» [Беневич 2016, 285]. Однако вторая половина стихотворения уже о событии иного плана; здесь уже не рефлексия субъекта о состоянии женщины напротив, прочитанном с ее лица; здесь событийное слияние внешнего мира и мира внутреннего. Само пространство здесь, специфика перемещения в нем не только способствует формированию события, но и участвует в этом событии на правах субъекта действия. Необычность перемещения в пространстве заключается тут в том, что поезд несется вперед, а пассажиры в поезде сидят неподвижно: «Бег поезд убыстрял на перегоне // Сидели мы опущены в тепло // Недвижные в несущемся вагоне». И указание на тепло (пусть коллективный субъект со своей стороны пассивно опущен в него) тут сродни состоянию покоя из первой половины стихотворения. Внутренним же событием оказывается как раз то, что сосредоточено в тех двух стихах, которые в первую очередь и привлекли наше внимание: «Пространство беспрепятственно текло // Сквозь наши отражения в стекле».

Событие в этих двух стихах является довольно сложным по сути своей, ибо субъектом действия тут оказывается не лирический субъект стихотворения, а прямо номинированное *пространство*. Действие же, соверша-



мое пространством, выражено глаголом «текло». Данный глагол куда как привычнее (пусть и метафорически) выглядит рядом не с пространством, а со временем, что в данном случае позволяет говорить о пространстве и времени в их единстве. И действительно, пространство в данном случае оказывается текучим во времени, а коллективный субъект не просто пассивен, не просто неподвижен; он, как это часто и бывает в метро, наблюдатель собственного отражения, существующего совершенно отдельно от субъекта и являющегося объектом по отношению и к субъекту как таковому, и к пространству как субъекту действия. Впрочем, и «наши отражения» тоже пассивны, подобно тому, как пассивны в тепле вагона те, кто является источником этих отражений – «мы». Активно же только пространство, *беспрепятственно* текущее сквозь эти «наши отражения в стекле». Но субъект здесь не только пассивно участвует в беспрепятственном движении пространства сквозь отражение, он еще и наблюдает за всем этим. И наблюдение неизбежно, как и должно быть в лирике, порождает рефлексии, касающуюся эмоционального осмысления сути отражений,

Что бестелесны словно наши души
 И отражают нас как воды сушу –
 Расплывчато
 Как радость на лице
 Уснувшей женщины.

Здесь, как видим, идет уже рефлексия относительно события беспрепятственного течения пространства сквозь отражения, события, которое одновременно является и рефлексией по поводу самого себя, и знаком того самого «качественного изменения состояния лирического субъекта» [Силантьев 2004, 87], о котором пишут теоретики литературы. Все это в совокупности призвано сформировать совершенно особый взгляд на мир и на место человека в нем: мир движется по подземным рельсам, человек в этом мире пассивен, но его пассивность, выраженная таким чаемым состоянием покоя, порождает рефлексии относительно собственного внутреннего состояния. Субъект, наблюдая за своим отражением, сквозь которое протекает пространство (происходит это благодаря движению освещенного изнутри вагона в темноте подземелья), подходит к осмыслению своего существования, не постигает его, нет, ведь вынесенное в отдельный стих слово «Расплывчато» указывает на то, что осмыслить себя через эти отражения невозможно; но вот задуматься над смыслом нахождения себя в мире – это да. Таково то самое изменение, что происходит с субъектом; изменение, спровоцированное банальным случаем – наблюдением за женщиной, сидящей напротив в поезде метро.

Качественность же изменения тут в том, что субъект, наблюдая за тем, как пространство течет сквозь отражения, приходит к осознанию природы этих отражений, бестелесности их, и вместе с этим осознает эту бестелесность отражений в проекции на очевидное – на бестелесность душ. И хотя



перед нами всего лишь сравнение, организованное при помощи союза «что» («Что бестелесны словно наши души»), мы можем увидеть за этим сравнением и саму возможность увидеть то, что невозможно – человеческую душу. Разумеется, троп сравнения не позволяет строго отождествить отражения в стекле и душу человека, но вот увидеть в отражении *аналог* души вполне вероятно. Т.е. субъект видит если не свою душу, то хотя бы ее, если можно так сказать, *реплику*, а это, согласимся, при жизни дано не каждому. Таким образом, лирическое событие оказывается знаком, действительно, важного качественного изменения субъекта, увидевшего, пусть и расплывчато, бестелесную суть самого себя. В итоге же субъект возвращается к начальному сегменту, передав увиденное «Расплывчато» – «радость на лице // Уснувшей женщины». Для всего этого человек должен был оказаться в состоянии пассивного покоя, способствующего созерцанию мира и себя в этом мире. И пространство вагона метро оказалось весьма подходящим пространством для погружения человека в такое состояние и для последующего его, человека, качественного изменения через приближение к осознанию собственной сущности. Случилось же все это в силу того, что функцию субъекта действия в микроэпизоде «Пространство беспрепятственно текло // Сквозь наши отражения в стекле» взяло на себя именно пространство. Благодаря этому фабульный по сути своей момент стал событием лирическим, породив вслед за тем лирическое же событие приближения к прозрению; а правильное сказать – все это вместе (и то, что пространство текло, и вызванное этим приближение к прозрению) стало лирическим событием.

В заключении позволим себе привести еще одно стихотворение Виктора Ширали, более раннее (оно датируется 1968 г.), но, как и то, к которому мы обращались, событийно обращено оно к пространству метро:

По эскалатору метро взлетали лица
И было каждое, как голубица
Светло
И проносилось мимо кратко
Как будто запускал их снизу кто-то

Люблю метро
За это
А еще за то что там
Одну тональность обретает гам
А в поездах перерастает в гул
И слов не разобрать
И только губ
Движение пытаешься понять.
Все мы напоминаем там одну
Стремительно гудящую струну
Отчаянно она напряжена

И с низких «у-у-у...» взвывается до «а-а-а...»
И гасится шипящими дверей
И всё
Дорога длится полчаса
Всплываем на поверхность
Тонем в ней
Разъединяя наши голоса.
1968 [Ширали 2018, 39]

Обратим внимание – в данном тексте пространство метро решается не только в визуальном, а, в первую очередь, в аудиальном ключе, тем самым обнажая лирическую грань пространства метро в ином ракурсе относительно стихотворения «Меня напротив в поезде метро...». В результате же два поэтических текста формируют своего рода систему, в которой пространство метро лирически осмысливается с двух, как минимум, сторон: и аудиально – через рефлексии характерных для метро звуков, и визуально – через рефлексии пространства, текущего сквозь отражения в стекле.

И что касается визуального, то вот еще один момент, типологически соотносимый с «нашими отражениями» из рассмотренного нами стихотворения Ширали. В середине 80-х гг. прошлого века земляк и тезка Ширали Виктор Цой поет:

Я знаю что здесь пройдет моя жизнь
Жизнь в стеклах витрин
Я растворяюсь в стеклах витрин
Жизнь в стеклах витрин

Таким образом, можно говорить о том, что пространство в некоторых его проявлениях, например, пространство отражений в стеклах является характерным для лирики событием, соединяющим в себе и внешнее, фабульное событие, и рефлексии по его поводу, т.е. событие собственно лирическое, но такое, где «происшествие» не повод к нему, а его важная часть. Исходя из этого, можно заключить, что пространственная организация события в лирике может быть и самим этим событием, причем событием именно лирическим, формирующим лирический сюжет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беневиц Г. Виктор Ширали в контексте петербургской поэзии 1960–1970-х годов // Новое литературное обозрение. 2016. № 138 (2). С. 273–293.
2. Беневиц Г. Предисловие // Ширали В. Простейшие слова. СПб.; М.: РИПОЛ классик: Пальмира, 2018. 287 с. (Часть речи).
3. Беневиц Г. В. Ширали. Портрет поэта на фоне смерти // Нева. 2004. № 10. С. 199–206.



4. Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород: Нижний Новгород, 1994. 464 с.

5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 704 с. (Культурный код).

6. Малкина В.Я. Лирический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 114–115.

7. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.

8. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т.1. М.: Академия, 2004. 512 с.

9. Ширали В. Простейшие слова. СПб.; М.: РИПОЛ классик: Пальмира, 2018. 287 с. (Часть речи).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Benevich G. V. Shirali. Portret poeta na fone smerti [Shirali. Portrait of the Poet Against the Background of Death]. *Neva*, 2004, no. 10, pp. 199–206. (In Russian).

2. Benevich G. Viktor Shirali v kontekste peterburgskoy poezii 1960–1970-kh godov [Victor Shirali in the Context of St. Petersburg Poetry of the 1960s and 1970s]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2016, no. 138 (2), pp. 273–293. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Malkina V.Ya. Liricheskiy syuzhet [Lyrical Plot]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Relevant Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 114–115. (In Russian).

(Monographs)

4. Grekhnev V.A. *Mir pushkinskoy liriki* [The World of Pushkin's Lyrics]. Nizhny Novgorod, Nizhniy Novgorod, 1994. 464 p. (In Russian).

5. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta* [The Structure of a Literary Text. Analysis of the Poetic Text], Series: Kul'turnyy kod [Cultural Code]. St. Peterburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2016. 704 p. (In Russian).

6. Silant'yev I.V. *Poetika motiva* [The Poetics of the Motif]: Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 296 p. (In Russian).

7. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Theory of literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Akademiya, 2004. 512 p. (In Russian).



Доманский Юрий Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

Yuri V. Domanski, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

К.Е. Гильяно (Москва)

ОСОБЕННОСТИ АНАЛИЗА МИРОМОДЕЛИРУЮЩИХ КАТЕГОРИЙ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (на примере пьесы М.И. Цветаевой «Федра»)

Аннотация. Цель данной статьи – выявить особенности анализа миромоделирующих категорий на материале драматического произведения и выработать методологию анализа драматического произведения в целом, позволяющую выйти к осмыслению эстетического уровня любой пьесы. Структура пьесы как текста, подготовленного для сцены, значительно отличается от художественного произведения, созданного только для чтения, поскольку автор прорабатывает время и пространство пьесы и как моделирующие художественный мир категории, и как ряд сугубо постановочных решений, нацеленных на быстрое погружение зрителя в художественное произведение и работу с эмоциональными реакциями зрителя, формирующих, в конечном счете, его эстетическое переживание. Учет этих категорий и их особенностей при анализе драматического произведения должен существенно дополнить и углубить результаты такого анализа, традиционно уделяющего больше внимания категории действия, как ведущей категории драмы, и героям произведения. В качестве примера подобного анализа в статье были проанализированы четыре миромоделирующие категории (категории времени, пространства, события и субъекта) пьесы М.И. Цветаевой «Федра» на разных уровнях художественного произведения, описанных М.М. Бахтиным в работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», – гносеологическом, этическом и эстетическом. Общие черты, выделенные на структурном и языковом уровнях текста при анализе миромоделирующих категорий, позволили нам приблизиться к идейному ядру пьесы и замыслу автора пьесы, а значит, раскрыть эстетический уровень произведения.

Ключевые слова: миромоделирующие категории; М.И. Цветаева; методология анализа; эстетический компонент.

К.Е. Gilyano (Moscow)

Features of the Analysis of the World-Modeling Categories of a Dramatic Work (Based on the Example of the Play “Fedra” by M.I. Tsvetaeva)

Abstract. The goal of this article is to identify the features of the analysis of world-modeling categories drawing on the material of a dramatic work and to develop a methodology for analyzing a dramatic work as a whole, which allows us to understand the aesthetic level of any play. The structure of the play as a text prepared for the stage differs significantly from a work of art created solely for reading, since the author considers the time and space of the play both as modeling categories of the artistic world, and as

a series of purely staging solutions aimed at quickly immersing the viewer in the work of art and working with the emotional reactions of the viewer, ultimately forming their aesthetic experience. Taking into account these categories and their characteristics in the analysis of a dramatic work should significantly supplement and deepen the results of such an analysis, which traditionally pays more attention to the category of action, as the leading category of drama, and the heroes of the work. As an example, the article analyzed four world-modeling categories (category of time, space, events and subject) of M.I. Tsvetaeva's play “Fedra” at different levels of the work of art (gnoseological, ethical, and aesthetic) described by M.M. Bakhtin in his “The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Artistic Creation”. The common features highlighted at the structural and linguistic levels of the text when analyzing world-modeling categories allowed us to approach the ideological core of the play and the idea of the author of the play, and, therefore, reveal the aesthetic level of the work.

Key words: world-modeling categories; M.I. Tsvetaeva; methodology of analysis; aesthetic component.

В нашей статье «Анализ миромоделирующих категорий художественного произведения» [Гильяно 2020] была теоретически обоснована возможность и целесообразность отграничения и анализа эстетического уровня художественного произведения через анализ миромоделирующих категорий. Было выяснено, что существует четыре базовых миромоделирующих категории – субъект, время, пространство, событие – и рассмотрели их характер и корреляцию. В данной статье мы намерены сосредоточиться на подробном анализе миромоделирующих категорий драматического произведения, изучить, как они могут быть поданы на гносеологическом, этическом и эстетическом уровнях. В качестве материала для анализа были выбрана пьеса М.И. Цветаевой «Федра».

Для того чтобы прояснить, как будет выстраиваться анализ, необходимо обратиться к содержанию гносеологического, этического и эстетического уровней и обозначить этапы работы с каждым из них.

Гносеологический уровень представляет собой иерархию понятий художественного произведения. Вершина этой иерархии – миромоделирующие категории, в каждую из которых входит целый круг более узких понятий: например, к категории субъекта можно отнести понятие «персонаж», в свою очередь понятие персонажа также неоднородно и может включать в себя еще несколько подпонятий. При этом система понятий художественного произведения, как правило, отличается завершенностью: это не открытая система, которая постоянно дополняется новыми понятиями, а конечная и замкнутая, поясняющая правила конкретного художественного мира.

Однако, несмотря на конечность системы, уже на гносеологическом уровне возникает проблема понимания и интерпретации понятий, связанная с отсутствием конгруэнтности социального опыта, осознания этого опыта и средств кодификации автора произведения и читателя. Для решения этой проблемы необходимо реконструировать миропонимание автора



и, следовательно, привлечь внетекстовый материал.

Автор, как и его творение, существует в некотором культурно-историческом пространстве, которое диктует понимание базовых категорий и философских универсалий. Так, например, представление о человеке в XVII в. разительно отличается от представлений века XX-го, и эти отличия находят свое отражение не только в науке, но и в искусстве. Однако неверно утверждать, что автор художественного произведения является лишь передатчиком идей и понятий, закрепленных в какой-либо исторической промежуток времени в философии или науке. Автор – это творческая сила, которая способна преобразовать и иногда полностью переработать существующие понятия.

Исходя из вышесказанного, мы можем сформулировать этапы анализа миромоделирующих категорий на гносеологическом уровне.

Первый этап связан с определением круга понятий, через которые выражены миромоделирующие категории в тексте произведения. Второй этап – с анализом современных автору рецепций этих понятий. На третьем этапе исследователю необходимо провести анализ миромоделирующих категорий произведения и соотнести эти результаты с полученными на втором этапе: любые отличия в них являются значимыми. После проработки миромоделирующих категорий на гносеологическом уровне необходимо обратиться к этическому уровню.

На этическом уровне художественного произведения происходит оценка понятий. Но оценка эта имеет двойственную природу.

Всякая оценка существует только в рамках категории субъекта, однако в художественном произведении присутствуют два типа субъекта: «активный, действующий субъект, место которого занимает персонаж, или, пользуясь наиболее подходящим в данном случае термином нарратологии, актер, и созерцающий, пассивный субъект, место которого занимает читатель и нередко автор» [Гильяно 2020, 116]. Оценка актора всегда ситуативна и может меняться в процессе развития активного субъекта, оценка же пассивного субъекта предполагает полное знание о мире художественного произведения, а потому дана в качестве конечной, застывшей формы. Оценка пассивного субъекта, наслаивается, покрывает оценку актора, и в то же время вступает с ней в противоречие, порождая эстетическое переживание. Таким образом, в художественном произведении происходит удвоение этического момента.

Итак, анализ миромоделирующих категорий на этическом уровне должен сочетать в себе анализ с точки зрения активного и пассивного субъектов. Только через соотнесение этих двух позиций возможен выход на эстетический уровень художественного произведения, поскольку «эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка» [Бахтин 1986, 290], т.е. к гносеологическому и этическому уровням произведения.

Теперь обратимся непосредственно к анализу миромоделирующих категорий в пьесе М.И. Цветаевой «Федра».



Одна из особенностей анализа миромоделирующих категорий драматического произведения – учет раздвоенности категории времени.

В принципе, внимание к анализу категории времени в рамках драматического произведения может показаться необычным, поскольку ведущей категорией драмы является действие, т.е. категория события. Однако именно вопрос изучения времени кажется нам наиболее перспективным, поскольку в драме, как в произведении, созданном для сцены, категория времени отчетливо расслаивается на время зрителя (или читателя) и время персонажа (или любого действующего лица внутри произведения).

На эту характерную особенность категории времени в рамках драмы чаще всего обращали внимание при анализе пьес А.П. Чехова, поскольку привычный анализ, сосредоточенный на подробном разборе сюжетной составляющей той или иной драмы, не был применим к чеховским пьесам. А.П. Скафтымов в своей работе «К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова» [Скафтымов 1972] неоднократно обращал внимание на то, что Чехов выводит на первый план бытовое и необратимое течение жизни, но никак не событийную канву; многие исследователи отмечали, что у Чехова особое значение имеет так называемое «чистое», т.е. субъективно воспринимаемое время.

В другом исследовании, посвященном одной из самых неоднозначных пьес в мировой литературе, был сделан акцент именно на зрительском восприятии произведения (в том числе и с точки зрения развития категории времени). Это позволило вывести разговор о «Гамлете» на новый уровень. Речь, конечно, идет о работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском» Л.С. Выготского.

Выготский одним из первых обратил внимание на ряд сугубо постановочных решений Шекспира и проанализировал содержание пьесы с точки зрения театрального зрителя. В предисловии к «Психологии искусства» он сформулировал принципы этого анализа, который назвал «объективно-аналитическим методом» [Выготский 2010, 7].

В нашем исследовании мы выстроим анализ миромоделирующих категорий драматического произведения, отталкиваясь от анализа категории времени, и покажем ее связь с другими категориями в пьесе М.И. Цветаевой «Федра».

Для корректного анализа пьесы «Федра» нам неизбежно придется привлечь другие драматические произведения, написанные на данный древнегреческий сюжет, выбранный М.И. Цветаевой в качестве основы («Ипполит» Еврипида и «Федра» Сенеки), поскольку любые отличия от них в пьесе М.И. Цветаевой могут быть значимыми.

Итак, сюжет о Федре имеет множество вариантов интерпретации.

Существовало две редакции «Ипполита» Еврипида, в одной из которых Федра открыто признается Ипполиту в своих чувствах (этот текст не дошел до нас), в другой же это делает за нее кормилица. Рассмотрим, как подается временной план в тексте второй редакции «Ипполита» [Еврипид 1999].



В прологе действие начинается ранним утром в Трезене, где Афродита раскрывает зрителю свой план мести Тесею. Важно, что Афродита обращается к уже свершившимся событиям: Федра впервые встретила Ипполита в Афинах, и Афродита внушила Федре любовь к пасынку. Далее весь пролог только уточняет первое явление: мы действительно видим Ипполита, презирающего любовь и поклоняющегося Артемиде, и узнаем от хора (служанок Федры), что царица бредит.

Первое действие происходит в рамках того же дня, но уже в жаркий полдень. Внимание фокусируется на мучимой любовью Федре, и ее разговор с кормилицей становится одним из самых объемных эпизодов пьесы. Второе действие, где Федра слышит ответ Ипполита на признания кормилицы, напротив, показано очень коротко, почти отрывисто, хотя несет в себе едва ли не первое активное действие во всей пьесе, настоящее событие. Запомним это место, ведь не менее примечательно и то, что все события, произошедшие до признания, были поданы ретроспективно, в прологе. Это событие хотя и произошло здесь и сейчас, все равно оказалось спрятано за сцену, как будто автор намеренно хотел устранить сюжетную канву и выставить на первый план внутреннюю жизнь героев.

Следующее явление происходит в тех же временных рамках («жаркий полдень») и продолжает предыдущую сцену. Перед нами обличительный монолог Ипполита, снова разговор кормилицы и Федры, разговор Федры с Корифеем, из которого становится ясно, что Федра приняла некое решение для собственного спасения.

В третьем действии и далее по всей пьесе время никак не обозначается. Третье действие начинается за сценой (явление десятое), откуда мы узнаем, что Федра покончила с собой, и уже в следующем явлении прибывает Тесей и узнает о смерти жены. События сменяют друг друга очень быстро, и при этом как будто бы происходят в одном временном плане. После появления Ипполита действие снова замедляется: главное – разговор Ипполита и Тесея, в ходе которого Ипполит отвергает все обвинения и, смирившись с гневом отца, уходит на смерть.

В четвертом действии нам вновь пересказывают произошедшее за сценой – гибель Ипполита. В исходе же Артемиде раскрывает Тесею правду, и основное действие сосредотачивается на предсмертном разговоре Ипполита с богиней и отцом.

Итак, почти все события трагедии подаются ретроспективно, а основное сценическое время уделяется вовсе не сюжетным перипетиям, но раскрытию внутреннего мира героев. Однако во многом иначе перед зрителем предстает трагедия Сенеки «Федра» [Сенека 1997].

Сенека не дробит трагедию на несколько действий и, открывая первую сцену ранним утром, больше никак не обозначает перемену времени. Также он не акцентирует внимание на том, как Федра полюбила Ипполита, и действие почти сразу начинается с ее стенаний и жалоб по поводу уготованной ей судьбы. Что удивительно, кормилица не уговаривает Федру поддаться страсти, а напротив, требует проявить стойкость («Уйми огонь



безумный и не слушай // Надежды мерзкой. Кто любви противится // В ее начале – выйдет победителем» [Сенека 1997]).

Основное внимание Сенека уделяет разговору кормилицы и Федры, а затем – признанию Федры Ипполиту. После обвинений Ипполита кормилицей почти сразу же появляется Тесей, вернувшийся из путешествия в царство мертвых. В его монологе впервые появляется характеристика времени, показывающая, как долго Федра томилась страстью к своему пасынку («Четырежды сравнивали ночь и день Весы» [Сенека 1997]).

Далее Федра клеветает на Ипполита, Тесей взывает к Посейдону и сразу же после этого на сцене появляется вестник, рассказывающий о гибели Ипполита. Действие развивается стремительно, хотя в реальности то же прибытие вестника должно было потребовать куда больше времени, чем отвел ему Сенека. Когда на сцену вносят тело Ипполита, появляется Федра и, сознавшись в клевете, убивает себя. Тесей, узнав правду, читает последние монологи и пытается собрать растерзанное тело Ипполита.

Как мы видим, смерть Федры, в отличие от трагедии Еврипида, не вынесена за сцену, как и многие другие сюжетные перипетии. Сенека больше внимания уделяет событийной основе и деталям, на которых держится сюжет (например, меч Ипполита служит поводом для его обвинения, затем – доказательством вины в глазах Тесея, и в конце – орудием самоубийства Федры).

Теперь перейдем к анализу «Федры» М.И. Цветаевой.

Пьеса разбита на четыре картины и, в отличие от трагедий Еврипида и Сенеки, никаких характеристик времени в начале пьесы не приводится. Также Цветаева дает сцену первой встречи Ипполита и Федры, когда та влюбляется в своего пасынка. У Еврипида мы узнали о произошедшем благодаря пересказу Афродиты, у Сенеки же и вовсе нет этого эпизода.

Во второй картине из разговора кормилицы, Федры и прислужниц мы узнаем, что прошла ночь («Всю ночь протряслися // Над твоей, краса, трясся // Жизнью, – всю ночь протряслася!») [Цветаева 1994, 646]. Необходимо отметить, что вся вторая картина посвящена уговорам Федры кормилицей – с точки зрения сценического времени, этот эпизод является самым длинным и объемным.

Третью картину можно разделить на две части: сначала Ипполит беседует со слугой и получает тайное письмо, затем – встречается с Федрой, которая признается ему в любви. Сцена признания обрывается на кульминации: здесь нет места долгим монологам и проклятиям Ипполита, свой ответ он вкладывает в одно слово – «Гадина».

Четвертая и заключительная картина гораздо более дробная, чем предыдущие, и включает в себя сразу несколько событий: во-первых, кормилица находит тело повесившейся Федры (сама смерть остается за сценой, и если у Еврипида самоубийство Федры предвещает хор, то у Цветаевой факт смерти следует сразу же после оборванного признания в третьей картине), далее возвращается Тезей, и кормилица обвиняет Ипполита в гибели Федры. Тезей проклинает сына и взывает к Посейдону, после чего сразу



же появляется вестник, сообщающий о смерти Ипполита. Слуги приносят тело и, в ответ на протесты Тезея, показывают табличку с посланием Федры. Кормилица признается во всем Тезею, который обвиняет во всем рок и волю богов.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что сюжет «Федры» М.И. Цветаевой приближен к сюжету «Ипполита» Еврипида, однако в подаче некоторых событий есть существенные отличия. Остановимся на них подробнее.

- Еврипид ретроспективно представляет роковую встречу Федры и Ипполита (в пересказе Афродиты), когда как Цветаева отдает под нее первую картину пьесы.

- Признание в «Ипполите» подано коротко и происходит за сценой (Федра прислушивается к разговору кормилицы и Ипполита и раскрывает его содержание зрителям). У Цветаевой же сцена признания одна из основных: она занимает большую часть третьей картины.

- Несмотря на то, что смерть Федры у обоих авторов остается за сценой, у Еврипида хор раскрывает намерение Федры в музыкальном антракте. У Цветаевой нет никакого перехода или паузы между признанием и смертью, во временном плане оба этих события сливаются в одно.

- Еврипид в конце трагедии выводит смерть Ипполита на сцену, Цветаева же исключает этот эпизод из пьесы.

То и дело прибегая к пересказу событий или выводя некоторые события за сцену, Еврипид создает ощущение одновременности происходящего (все, что происходит на сцене, в то же время и за сценой). В «Федре» Цветаевой события разворачиваются последовательно, и вплоть до четвертой картины между ними можно увидеть временной зазор: ночь проходит со встречи Ипполита и Федры до ее разговора с кормилицей, гибель Федры, поданная с помощью контраста с кульминацией в сцене признания, и вовсе выводится за пределы какого-либо временного плана (ясно, что она произошла не в момент оборванного признания и не когда кормилица находит тело Федры). Далее действие убыстряется, но все события по-прежнему подаются линейно, нанизываются одно за другим, а ощущение времени и вовсе разрушается в четвертой картине как таковое.

Заметим еще раз, что время, как категория, исчезает именно после смерти Федры. Но почему?

Если мы обратим внимание на современные Цветаевой концепции времени, то увидим, что наиболее влиятельными из них была предложенная А. Бергсоном, а также идея «вечного возвращения» Ф. Ницше. И если на содержательном уровне близкой цветаевскому тексту кажется концепция Ницше, поскольку в конце четвертой картины Тезеем проводится мысль о повторном наказании («Ко мне, за Наксоса разоренный сад. // В новом образе и на новый лад – // Но все та же вина покарана. // Молнья новая, туча старая» [Цветаева 1994, 686]), то форма диктует совсем иное представление: со смертью сознания главной героини (Федры) исчезает и переживаемое ею время, далее остается лишь последовательно фиксировать



события, воспринимаемые одним сознанием – сознанием зрителя.

Таким образом, первые три картины «Федры» – это постоянный диалог сознаний (что, впрочем, отражается и на уровне текста: герои часто подхватывают друг за другом реплики, разговор строится в формате диалога, тогда как в четвертой картине огромное внимание уделено монологам). Четвертая картина – подведение итогов (и на уровне сюжета, и на идейном уровне), выведенное за временные отношения пьесы и сделанное скорее для зрителя, чем для героев трагедии.

До сих пор за рамками нашего анализа оставались категории пространства и субъекта. Рассмотрим, как выстраивается пространство пьесы у Цветаевой относительно категорий времени и события.

Действие первой картины происходит в лесу, вотчине Ипполита. Это дикое, неусмиренное пространство, образы которого будут появляться на протяжении всей пьесы. Место действия второй картины прямо не обозначено, но из беседы кормилицы, прислужниц и Федры становится ясно, что они находятся во дворце. Дворец – это островок цивилизации, место, где Федра пытается одолеть чувства разумом. В этой сцене (сцене дознания) кроме метафор, отсылающих к лесу, появляется символика моря. Место действия третьей картины – логово Ипполита. Из текста можно сделать вывод, что логово Ипполита находится в пещере в лесу («Не ложница, а берлога!» [Цветаева 1994, 666], «К шкуркам ланичьим ревную, // Устилающим пещеру» [Цветаева 1994, 670]), и даже языком героев в этой сцене снова становится язык леса («Для тебя меня растили // Дебри Крита!» [Цветаева 1994, 669], «Сколько вздохов – столько листьев. // Не листва-нова – жизнь сохнет! // Сколько листьев – столько вздохов: // Задыханий, удушений...» [Цветаева 1994, 670]). Действие четвертой картины, как следует из слов Тезея, вновь разворачивается во дворце, однако отправной точкой сцены становится деревце, на котором повесилась Федра. Здесь символика леса вновь соединяется с морской.

Но если образ моря связан с губительной для героев властью Афродиты, то образ леса, с одной стороны, становится символом беспросветной страсти (как чаща, из которой Федра не может найти выход в первой картине), а с другой – единственным способом коммуникации героев. Это подчеркивается и в финале пьесы: «Пусть хоть там *обовьет* – мир бедным им! – // Ипполитову кость – кость Федрина» [Цветаева 1994, 686]. О том, что для Цветаевой образ деревьев и леса связан с актом коммуникации, пишет и О.И. Ревзина в статье «Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой»: «Это – все то же, и на этот раз предельно точно обозначенное, стремление к идеальной коммуникации, которая дает максимум информации (по существу своему неисчерпаемой и вызывающей к расшифровке) и обогащает человека, не травмируя его» [Ревзина 1982, 143].

Обращаясь к образам героев пьесы, необходимо обратить внимание на то, что в каждой картине есть ведущее лицо, на котором фокусируется внимание Цветаевой, и на место которого может встать зритель пьесы.

Ведущее лицо или субъект первой картины – Ипполит. Об этом гово-



рит не только пространство, тематически связанное с ним, но и внимание ко сну Ипполита, рождающему ощущение тревоги. Благодаря этому чувству Ипполит резко противопоставляется своему окружению и проявляет себя не только как действующий, но и как активно созерцающий субъект.

Ведущее лицо второй картины, без сомнения, Федра. Цветаева фокусируются на смятении, на заведомо проигранной борьбе Федры, но не потому что Федра отвергает доводы разума (напротив, именно доводами разума она руководствуется, когда пытается отринуть мысли об Ипполите, и ими же – из уст кормилицы – когда все-таки решается послать ему тайное письмо), а потому как на уровне чувств она уже ее проиграла. Именно внутренняя жизнь, внутреннее чувство влечет за собой события – и это касается не только Федры, но и Ипполита, ведь он отказывает Федре, опять же, руководствуясь не разумом, а чувствами.

Третья картина делится надвое: в сцене со служгой ведущим лицом является Ипполит. Он снова возвращается к мыслям о своей матери, а затем уже вскрывает письмо Федры, и право вести достается ей.

Четвертая картина, как с точки зрения пространственно-временных характеристик, так и с точки зрения категории субъекта, оказывается самой сложной. Ни Федры, ни Ипполита больше нет, но их функции будто бы подхватывают кормилица и Тезей соответственно: повесившись, Федра пытается снять с себя и грех, и страсть, кормилица же своей ложью старается довести начатое до конца. Вернувшийся Тезей подхватывает роль обличителя, в которой Ипполит проявил себя в третьей картине. Но если в предыдущих картинах, как на уровне пространства, так и на уровне категории субъекта отчетливо прослеживается противопоставление, то в последней картине оно нивелируется. Тезей, узнав правду, отходит от роли обличителя, в которой так и остался Ипполит (мы помним, что третья картина кончилась обвинением Ипполита, и после он в пьесе не появляется), снимает вину с кормилицы и примиряет Федру и Ипполита после смерти. Четвертая картина – синтез, наконец случившаяся коммуникация, и эта коммуникация происходит не только на уровне героев, но и на уровне зрителя и автора: именно в четвертом действии Цветаева не таясь озвучивает идейное содержание пьесы («Ипполитовы кони и Федрин сук – // Не старухины козни, а старый стук // Рока. Горы сдвигать – людям ли? // Те орудут. Ты? Орудие» [Цветаева 1994, 685]).

Таким образом, оттолкнувшись от анализа категории времени в пьесе М.И. Цветаевой «Федра», мы увидели, что идея диалога двух сознаний повторяется Цветаевой не только на уровне категории события, тесно связанной со временем, но и в других категориях: изменения пространства пьесы, поданные на уровне и структуры, и языка (метафоры, отсылающие к конкретным локациям, «лесная» образность), связаны с противопоставлением двух сознаний, которые пытаются, но так и не могут договориться – за них это делают Тезей и кормилица в последней картине пьесы; а смена действующего субъекта от картине к картине происходит по тому же сценарию, что и пространственные и временные перемены. Этот факт



(факт совпадения и созвучия базовых категорий пьесы) позволяет говорить о нашем приближении к идейному ядру пьесы, раскрытию замысла автора через последовательный анализ миромоделирующих категорий произведения.

Без сомнения, анализ каждой из миромоделирующих категорий пьесы М.И. Цветаевой «Федра» может и должен быть углублен, однако уже на этом этапе очевидно, что предложенный в данной статье подход к литературоведческому анализу позволяет охватить художественное произведение во всей его полноте и оценить, как взаимосвязаны, как влияют друг на друга и в какой системе находятся самые разные элементы пьесы, а также выйти к ее идейному содержанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 26–89.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. 352 с.
3. Гильяно К.Е. Анализ миромоделирующих категорий художественного произведения // Филологические науки. 2020. № 3. С. 115–121.
4. Еврипид. Ипполит // Трагедии: в 2 т. Т. 1. М.: Наука, Ладомир, 1999. URL: http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_4.txt (дата обращения: 09.03.2021).
5. Ревзина О.И. Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой // Σημειωτική – Sign Systems Studies. 1982. № 1. С. 141–148.
6. Сенека. Федра // Греческая трагедия. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. URL: http://lib.ru/POEEAST/SENEKA/seneka1_1.txt (дата обращения: 09.03.2021).
7. Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 339–380.
8. Цветаева М.И. Федра // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М.: Эллис Лак, 1994. С. 633–686.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Gil'yano K.E. Analiz miromodeliruyushchikh kategoriy khudozhestvennogo proizvedeniya [Analysis of the World-modeling Categories of Works of Art]. *Filologicheskiye nauki* [Philological Sciences], 2020, no. 3. pp. 115–121. (In Russian).
2. Revzina O.I. Tema derev'yev v poezii M. Tsvetayevoy [The Theme of Trees in M. Tsvetayeva's Poetry]. *Σημειωτική – Sign Systems Studies*, 1982. no. 1. pp. 141–148. (In Russian).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Artistic Creation]. Bakhtin M.M. *Literaturno-kriticheskiye stat'i* [Literary Critical Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986. pp. 26–89. (In Russian).

4. Skaftymov A.P. K voprosu o printsipakh postroyeniya p'yes A.P. Chekhova [On the Question of the Principles Underlying the Construction of Chekhov's Plays]. Skaftymov A.P. *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisateley* [Moral Pursuits of Russian Writers]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. pp. 339–380. (In Russian).

(Monographs)

5. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [The Psychology of Art]. Moscow, Labirint Publ., 2010. 352 p. (In Russian).

Гильяно Карина Евгеньевна, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры теории литературы.

E-mail: k.guiliano@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0826-3107

Karina E. Gilyano, Lomonosov Moscow State University.

PhD Student of the Theory of Literature Department.

E-mail: k.guiliano@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0826-3107



Нарратология
Narratology Studies

А.Е. Агратин (Москва)

**МОДУСЫ ПЕРСПЕКТИВАЦИИ: К ВОПРОСУ О
КАТЕГОРИАЛЬНОМ АППАРАТЕ ДИАХРОНИЧЕСКОЙ
НАРРАТОЛОГИИ**
(На материале русской литературы)*

Аннотация. Категория точки зрения (ТЗ) вплоть до настоящего момента рассматривалась в ахроническом плане. Диахронический подход имел лишь локальное применение или подчинялся некоему идеологическому посылу (Вейманн, Лансер), не позволявшему сосредоточиться на проблеме ТЗ как таковой. В статье предпринимается попытка заполнить этот пробел. Соотношение двух базовых повествовательных перспектив – нарраториальной и персональной (В. Шмид) – носит неустойчивый, динамический характер и порождает исторически продуктивные модусы (способы) перспективации: монофокальный – события изображаются исключительно с ТЗ повествователя (древнерусская словесность и литература XVIII в.); вариофокальный – персональная ТЗ является факультативной (ранняя классика); бифокальный – строится на обязательном сочетании двух перспектив в пределах одного текста (зрелая классика); трансфокальный – связан с преобразованием самих повествовательных «линз»: нарраториальная ТЗ больше не выступает гарантом событийности, «рассеивая» фабульную основу произведения, а персональная оказывается единственным «идентификатором» истории (проза Чехова); метафокальный – дифференциация НТЗ и ПТЗ, столь естественная для повествовательных практик XIX в., ставится под вопрос (орнаментальная проза, произведения А.П. Платонова и М.А. Шолохова, литература постмодернизма). Модусы перспективации не сменяют друг друга безвозвратно. Однажды возникнув, они воспроизводятся впоследствии, в результате чего различные соотношения нарраториальной и персональной ТЗ проявляются на одном и том же историческом этапе.

Ключевые слова: точка зрения; перспектива; модусы перспективации; нарратив; историческая нарратология; русская литература.

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

А.Е. Agratin (Moscow)

Modes of Perspectivation: On the Categorical Framework of Diachronic Narratology (on the Material of the Russian Literature)**

Abstract. Point of view (PoV) as a category has been studied achronically until now. The diachronic approach could only be applied locally or is subject to an ideological message (Weimann, Lancer) that does not allow us to focus on the PoV issue as such. The article attempts to fill in this gap. The relationship between two basic narrative perspectives, narratorial PoV and figural PoV (W. Schmid), is unstable, dynamic, and generates historically productive modes of perspectivation: a monofocal mode – events are depicted solely from the narrator's PoV (Old Russian literature and literature of the eighteenth century); a variofocal mode, – the personal PoV is optional (early classics); a bifocal mode based on the mandatory combination of two perspectives within a single text (late classics); a transfocal mode, associated with the transformation of the narrative “lenses” themselves: the narratorial PoV is no longer the warrant of events, “dispersing” the plot foundation of the work, and the figural PoV is the only “identifier” of the story (Chekhov's prose); metafocal mode, where a differentiation of narratorial and figural PoV, so natural for the narrative practices of the nineteenth century, is questioned (ornamental prose, Platonov's and Sholokhov's works, literature of postmodernism). Modes of perspectivation do not replace each other once and for all. Once they have emerged, they are reproduced on and on, resulting in different relations of narratorial and figural perspectives at the same historical stage.

Key words: point of view; perspective; modes of perspectivation; narrative; historical narratology; Russian literature.

Точка зрения (ТЗ) – одна из центральных категорий нарратологии. Тем не менее, в диахроническом аспекте она, строго говоря, не рассматривалась. Определенный интерес представляют исследования, трактующие ТЗ в историческом [Weimann 1962] и социально-идеологическом измерениях [Lanser 1981]. Но авторы указанных работ последовательно отсылают читателя к тем или иным мировоззренческим системам (марксистской или феминистской), не сосредотачиваясь на проблеме ТЗ как таковой. В отечественном литературоведении диахронический подход имел локальное применение (служил прежде всего описанию конкретных литературных феноменов) и обычно воплощался в форме обобщающих (резюмирующих) характеристик. Так, Н.А. Кожевникова отмечает, что произведения рубежа XIX–XX вв. ознаменованы вытеснением «авторского субъективного начала и развитием повествования, передающего точку зрения персонажа и изображаемой среды» [Кожевникова 1994, 75].

Существующие на данный момент модели ТЗ постулированы как универсальные, а именно предлагают некий ряд потенций, реализуемых в повествовательном дискурсе вообще – безразлично к его временной принад-

лежности.

Между тем, всеобъемлемость таких моделей достаточно условна. С позиций исторической нарратологии, те или иные повествовательные возможности обладают определенной *хронологией освоения*. Скажем, типы фокализации, выделенные Ж. Женеттом [Женетт 1998], хоть и могут быть обнаружены в текстах самого разного времени, «постигаются» литературой несинхронно (отметим, что термин «фокализация» изначально был задуман как альтернатива «точке зрения» и специфицировался лишь впоследствии). Т.н. «нулевая» фокализация (рассказ извне восприятия героя, с «объективной» точки зрения, характерный для классического романа), вероятно, предшествует открытию внутренней (повествование с точки зрения персонажа – в прозе Флобера или Вулфа), которая в свою очередь становится ступенью на пути к внешней фокализации («бихевиористская» манера рассказывания, широко применявшаяся, в частности, Хемингуэем).

В рамках обсуждаемых нами вопросов следует вести речь отнюдь не только о «диахронизации» известных типологий ТЗ (в свою очередь условной, приблизительной), но и о разработке собственно исторической типологии. Настоящая задача, конечно, не может быть решена в рамках небольшой статьи, однако своего рода «набросок», гипотетический вариант такого решения мы все же постараемся предложить.

Ввиду значительного разнообразия интерпретаций занимающей нас категории, примем в качестве рабочего определения максимально простое, «аксиоматичное». В самом широком смысле ТЗ – это ракурс, в рамках которого представлен диегетический мир. Добавим, что мы разделяем тезис Б.А. Успенского о многоплановости ТЗ [Успенский 2000], снабженной, помимо основного, пространственного, параметра, рядом других: временным, идеологическим, языковым, перцептивным (идея исследователя получила весьма широкое распространение в науке и была поддержана целым рядом нарратологов [Lintvelt 1981; Fowler 1982; Rimmon(-Kelan) 2002; Шмид 2003; Schmid 2010]).

Как справедливо утверждает В. Шмид, нарратор способен рассказать историю либо со своей собственной ТЗ – нарраториальной, либо с ТЗ одного или нескольких героев – персональной [Шмид 2003, 127]. Соотношение НТЗ и ПТЗ носит нестабильный, динамический характер и, по нашим наблюдениям, обуславливает исторически продуктивные *способы (модусы) перспективации*, которые мы продемонстрируем на материале русской литературы (сразу оговоримся, что термин «перспективация» – постанова ТЗ в нарративе – следует отличать от термина когнитивной лингвистики «перспективизация» / «перспективизация», имеющего более узкое значение и отсылающего нас к механизму конструирования объекта дискурса с ТЗ говорящего).

Необходимо подчеркнуть, что модусы перспективации распознаются лишь в масштабах совокупности текстов, а не на уровне предложений, фрагментов или даже отдельных произведений.

** The work was done with the financial support of the grant of the Russian Science Foundation (project no. 20-18-00417).



Различение НТЗ и ПТЗ неощутимо в повествовательных произведениях доклассического периода (древнерусская словесность, литература XVIII в.): нарратор рассказывает историю, не нарушая перспективы, не становясь на позицию персонажа, – «все выраженные в тексте субъектно-объектные отношения» сходятся «в одном фиксированном фокусе» [Лотман 1988, 57]. *Монофокальный* модус перспективации – начальная фаза в эволюции нарратива (разрабатываемая в статье терминология может показаться результатом не совсем удачного смещения двух весьма различных категориальных систем, одна из которых восходит к «Повествовательному дискурсу» Женетта, другая – к «Нарратологии» Шмида, но здесь речь должна идти лишь о заимствовании и метафоризации научно-технических понятий – вынужденной мере, принятой ввиду отсутствия адекватных инструментов диахронического описания ТЗ).

«Расфокусировка» становится релевантной в произведениях А.С. Пушкина. Повествователь в романе «Евгений Онегин» (1825–1833) открыто высказывает свое мнение, выносит оценки героям, их поступкам, полностью осведомлен о происходящих событиях. Вместе с тем, в некоторых эпизодах он ограничивает историю кругозором персонажа. Комментируя творческие опыты Ленского, нарратор снабжает свою речь поэтическими штампами, к которым, несомненно, прибегал юный лирик: «Он пел разлуку и печаль, // И нечто, и туману даль <...>» [Пушкин 1960, IV, 41]. Когда Татьяна осматривает кабинет Онегина, читатель следует за ее взором: «<...> Она глядит: забытый в зале // Кий на бильярде отдыхал, // На смятом канаве лежал // Манежный хлыстик» [Пушкин 1960, IV, 137].

Однако комбинация перспектив в ранней классике нерегулярна. Если в «Капитанской дочке» фактически не задействована ПТЗ (переживания героя оцениваются «издалека», с высоты жизненного опыта перволичного рассказчика), то «Выстрел», по верному замечанию Шмида, снабжен двойной перспективой [Шмид 2003, 130–133]. Апробированная Пушкиным возможность чередования «фокусов» нарратива обнаруживает альтернативу в «Герое нашего времени» (1838–1840) М. Лермонтова: здесь сменяют друг друга разные НТЗ. Гоголь, как правило, не выходит за границы НТЗ, делая акцент на разнообразии масштабов зримого, варьируя их в самом широком диапазоне: от панорамного видения до «микроскопических» описаний («Мертвые души»).

Модус перспективации, реализованный в представленных выше примерах, назовем *вариофокальным*: сочетание двух перспектив допустимо, но ПТЗ пока остается факультативной опцией повествования.

Реалистический роман второй половины XIX в. организован фигурой всезнающего повествователя, что, казалось бы, подразумевает преобладание НТЗ.

Действительно, в «Отцах и детях» (1862) И.С. Тургенева пейзажи обычно не отмечены пространственной позицией персонажа, нарратор не имитирует речевой манеры действующих лиц, не «заражается» их идеологией, произвольно «сжимает» слишком продолжительные отрезки време-

ни с помощью коротких пояснений: «Полчаса спустя Базаров с Аркадием сошли в гостиную» [Тургенев 1981, VII, 76].

Однако эпизодически ПТЗ возникает в повествовании и помогает лучше передать ощущения персонажей: «<...> и долго она [Анна Сергеевна. – А.А.] оставалась неподвижною, лишь изредка проводя пальцами по своим рукам, которые слегка покусывал ночной холод» [Тургенев 1981, VII, 94]; «Ближе, ближе катились легкие колеса; вот уже послышалось фырканье лошадей... Василий Иванович вскочил и бросился к окошку» [Тургенев 1981, VII, 180].

На самом деле соседство двух повествовательных перспектив – регулярное явление в русской классической литературе зрелого периода.

Нарратор в «Войне и мире» (1865–1869) Л.Н. Толстого обладает предельной степенью всеведения: он охватывает взором весь изображенный универсум – от поля битвы до мимики и жестов действующих лиц (избегая разве что гоголевской «микроскопии»), с легкостью преодолевает границу внутреннего бытия героев.

Вместе с тем некоторые фрагменты романа не обходятся без ПТЗ. Знаменитая сцена совета в Филях – хрестоматийный случай «остранения» в романе – связана с восприятием маленькой девочки, превращающей историческую встречу в сказочный сюжет о борьбе положительного и отрицательного героев. Бородинское сражение попадает в «фокус» Пьера Безухова, в результате чего изображается как уникальный субъективный опыт.

В «Преступлении и наказании» (1866) Ф.М. Достоевского нарратор неоднократно заявляет о себе, указывая на свою *внешнюю* позицию по отношению к диегетической реальности. Душевное состояние главного героя воссоздается пусть и крайне точно, но не изнутри его восприятия: «<...> он никогда еще до сей минуты не испытывал подобного странного и ужасного ощущения. И что всего мучительнее – это было более ощущение, чем сознание, чем понятие <...>» [Достоевский 1989, V, 100]. Иногда нарратор ограничивается перечислением наружных проявлений психики персонажа: «Неподвижное и серьезное лицо Раскольникова преобразилось в одно мгновение, и вдруг он залился опять тем же нервным хохотом, как давеча <...>» [Достоевский 1989, V, 154].

В то же самое время переключение на ПТЗ оказывается неотъемлемым атрибутом романа. Так, в сцене убийства создается иллюзия прямого наблюдения за происходящим: «Вдруг он заметил на ее шее снурок, дернул его, но снурок был крепок и не срывался; к тому же намок в крови. Он попробовал было вытащить так, из-за пазухи, но что-то мешало, застряло» [Достоевский 1989, V, 77].

Перед нами *бифокальный* способ перспективации, который базируется на обязательном сочетании НТЗ и ПТЗ в пределах одного текста.

Проза А.П. Чехова занимает пограничное положение в русской литературе, завершая эпоху классического реализма и открывая путь для модернистских поэтик. Как правило, подобная роль чеховского наследия связывается с открытием т.н. «объективной манеры», которая характеризуется



доминированием ПТЗ (рассказ «в тоне» и «в духе» героев). Данный тезис в тех или иных формулировках озвучивался неоднократно (еще в прижизненной критике) и получил наиболее убедительную аргументацию в работе А.П. Чудакова «Поэтика Чехова» [Чудаков 1971].

Следует, однако, отметить, что суть чеховской «революции» состоит не в количественном увеличении бифокальной перспективации, уже сложившейся в русской литературе благодаря художественным поискам романистов второй половины столетия, а в качественном изменении субординации НТЗ и ПТЗ по отношению к рассказываемым событиям.

В «дочеховской» литературе идентификация событий нарратором не подвергается сомнению. Персонаж, кругозор которого не охватывает историю целиком, напротив, лишен такой прерогативы. Конечно, ненадежной (а значит, близкой к персональной) следует также признать ТЗ диегетического нарратора. Но, во-первых, это ее качество обычно маркируется на более высоком уровне художественной коммуникации – между автором и читателем, способными со стороны оценить слова повествующего субъекта, заметить в них преувеличения, фальшь, обман, ошибки, иллюзию и т.п., во-вторых, даже если нарратор осознает пределы своих когнитивных возможностей, неотчетливость его ТЗ касается не событийности повествования как таковой, а референтной связи истории с диегетическим миром (той его частью, которая мыслится реальной), т.е. не превышает границ элементарной дихотомии «было / не было» (призрак Башмачкина в «Шинели» то ли действительно разгуливает по Петербургу, то ли это все лишь слухи).

В прозе Чехова нарратор не вполне доверяет собственным «глазам», манифестируя неопределенность излагаемых событий.

В рассказе «Страх» расхожий сюжет об измене превращается в экзистенциальную головоломку благодаря тому, что нарратор не знает, как трактовать произошедшие события, а точнее – считать ли их таковыми в принципе. Когда-то он вступил в незаконную связь с женой приятеля, но не понимает зачем: «Почему это вышло именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно <...>?» [Чехов 1974–1982, VIII, 138].

Дискредитация каузальных сцеплений, обеспечивающих идентичность истории, осуществляется на стадии построения фабулы (селекции и систематизации событий). Концовка рассказа ставит под вопрос его необходимость (целесообразность) – ведь конфликтная по своей сути ситуация ни к чему не привела: «В тот же день я уехал в Петербург, и с Дмитрием Петровичем и его женой уж больше ни разу не виделся. Говорят, что они продолжают жить вместе» [Чехов 1974–1982, VIII, 138]. Нарратор становится похож на персонажа, который точно так же встревожен полной неспособностью осмыслить случившееся с ним. Муж Марии Сергеевны признается: «Сегодня я делаю что-нибудь, а завтра уж не понимаю, зачем я это сделал» [Чехов 1974–1982, VIII, 131].

Иногда событие однозначно распознается только с ПТЗ.



Студент из произведения «Припадок» (1889) посещает с друзьями публичные дома, и вдруг его осеняет мысль, «что все то, что называется человеческим достоинством, личностью, образом и подобием божием, осквернено тут до основания». Васильев уверен, что проститутки являются угнетенными, потому что «они, как овцы, тупы, равнодушны и не понимают» [Чехов 1974–1982, VII, 212], а те, кто пользуется услугами дам легкого поведения, – преступники, не осознающие своего греха. Сам студент выступает в роли проповедника: «И он стал мечтать о том, как завтра же вечером он будет стоять на углу переулка и говорить каждому прохожему: // – Куда и зачем вы идете? Побойтесь вы бога!» [Чехов 1974–1982, VII, 216].

Мысли героя, переданные с помощью прямой и несобственно-прямой речи, в совокупности создают нечто вроде повествовательной «надстройки» над текстом нарратора: персонаж не интерпретирует события, как бы происходящие помимо акта его восприятия, а создает собственную историю (притчу о своем нравственном преображении), имплицитно (косвенно) выраженную в произведении, т.е. *наделяет* окружающую действительность событийным смыслом. Подобного рода истории содержит почти любое повествовательное произведение: герой всегда чего-то желает или мечтает о чем-то, делает прогнозы, строит планы и т.п. Его мотивы, которые тоже являются некими «протоисториями», версиями будущих событий, должны хотя бы подразумеваться нарратором – иначе нарушится логика сюжета [Ryan 1986, 329; Palmer 2004, 183–193]. Но крайне редко «ментальные нарративы» персонажей обладают такой автономией, как у Чехова.

Никто, кроме Васильева (в том числе «угнетенные»), не находит в проституции ничего плохого. Более того, оказывается, что персонаж психически болен и, видимо, переживает «припадок» уже не первый раз. Однако нарратор не присоединяется ни к беспечным друзьям героя, ни к доктору, который рассматривает «открытие» молодого человека как симптом. Позиция повествователя тоньше: он не знает, прав ли студент. Перспективы нарратора и героя расходятся, но не в истолковании (этической оценке) события, а в его констатации: через притчевую «линзу» (ПТЗ) событие видно, без нее (НТЗ) – нет. И неизвестно, какая «оптика» дает более правдивую «картинку»: допускается как «слепота» / объективность нарратора, так и чрезмерная (патологическая) впечатлительность / повышенная «зоркость» персонажа.

Чеховский нарратив актуализирует *трансфокальный* модус перспективации, состоящий в изменении, трансформации самих повествовательных «линз»: НТЗ больше не является гарантом событийности, «рассеивая» фабульную основу произведения, а ПТЗ оказывается единственным «идентификатором» истории.

Чеховское переосмысление событийности в свете феномена ТЗ может по праву считаться уникальным в истории русской литературы и не обнаруживает равноценных аналогов ни в зрелой классике, ни в рамках худо-



жественных опытов последующего столетия.

В литературе XX в. намечается три тенденции в постановке повествовательной ТЗ (хронологически они пересекаются).

I. Прежде всего, писатели, опираясь на опыт зрелой классики, возвращаются к бифокальной перспективации. Она охватывает весьма многочисленный круг текстов, принадлежащих различным сегментам литературного процесса 1930–1950-х гг. («разрешенная» литература, издававшаяся в СССР; литература подполья; творчество эмигрантов, публиковавшихся за рубежом). Сюда относятся такие произведения, как «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936) М. Горького, «Защита Лужина» (1930) В.В. Набокова, «Мастер и Маргарита» (1928–1940) М.А. Булгакова, «Доктор Живаго» (1945–1955) Б.Л. Пастернака, «Жизнь и судьба» (1950–1959) В.С. Гроссмана.

В 1960–1980 гг. значительно повышается частотность использования несобственно-авторского повествования – НАП [Кожевникова 1971; 1994, 206–48], представляющего собой речь «нарратора, заражающегося местами словоупотреблением и оценками персонажа или воспроизводящего их в более или менее завуалированной цитате», причем «НАП может опередить появление в тексте носителя соответствующей точки зрения» [Шмид 2003, 231]. Невзирая на свою специфику, описанная форма рассказывания реализует все ту же бифокальную перспективацию, поскольку строится на сопредельности НТЗ и ПТЗ. НАП – конструктивный принцип повествования в текстах В.М. Шукшина, Ф.А. Абрамова, В.Ф. Пановой [Holthusen 1968; Кожевникова 1977; Schmid 1968, 79–84]. В рассказе А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1959) персонаж словно «прибирает повествование к рукам» [Чудакова 1988, 243], а нарратор «максимально приближается к оценочному и языковому кругозору героя» [Шмид 2003, 233].

II. XX в. отмечен формированием «авторитарного стиля» [Белая 2000], легшего в основу соцреалистической литературы. Для произведений, написанных в этом стиле, характерно повествование с превалированием НТЗ, а также «с использованием приема совмещения ракурсов повествователя и персонажа в той мере, в какой это необходимо для раскрытия психологии героев» [Галимова 2002, 67]. Если ПТЗ и маркируется автором, то в идеологическом плане она, как правило, полностью совпадает с НТЗ. Достаточно строгое следование указанным требованиям наблюдается в «Железном потоке» (1924) А.С. Серафимовича, «Чапаеве» (1923) Д.А. Фурманова, «Разгроме» (1926) А.А. Фадеева, романах «Цемент» (1925) Ф.В. Гладкова, «Как закалялась сталь» (1934) Н.А. Островского. По большому счету, мы наблюдаем не что иное, как модифицированный вариант вариофокальной перспективации: ПТЗ оказывается не только обязательной, но и параметрально лимитированной (план идеологии).

III. Наконец, в произведениях XX в. проблематизируется дифференциация НТЗ и ПТЗ, столь естественная для повествовательных практик предшествующего столетия.



В орнаментальной прозе (А. Белый, Е.И. Замятин, Б.А. Пильняк, А.М. Ремизов и др.), ставшей одним из важнейших художественных открытий модернизма, по сути, снимается проблема противопоставления двух повествовательных «линз», «роль перспективации» оказывается «снижена»: орнаментальному тексту «свойственна расплывчатость перспективы, характерологическая немотивированность и поэтическая самоцельность с установкой на слово и речь как таковые» [Шмид 2003, 194].

Максимальное сближение, слияние НТЗ и ПТЗ – значимая примета литературных нарративов описываемой эпохи.

Так, в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» (1928–1940) ПТЗ утрачивает определенность, не закрепляется за конкретным героем или группой персонажей, презентуя читателю мир истории в некоем общечеловеческом преломлении, и в этой плоскости сближается с НТЗ. Как будто вторя художественным исканиям орнаменталистов, писатель нейтрализует разницу между НТЗ и ПТЗ. Голос шолоховского нарратора – это «голос человека, живущего одной жизнью со своими героями, размышляющего над их нелегкими судьбами, страдающего им» [Якименко 1982, 504].

«Нераздельность, но и неслиянность» [Бахтин 1975, 71] НТЗ и ПТЗ прослеживается и в произведениях А.П. Платонова. Соцреалистическим текстам, как отмечалось выше, присуще либо одноплановое (идеологическое) отождествление перспектив повествователя и героя, либо безраздельная гегемония НТЗ. Платонов же, различая два повествовательных «фокуса», максимально уподобляет их друг другу. «Голоса» нарратора и персонажа имеют «несомненную тенденцию к слиянию, к звучанию в унисон. В творчестве Платонова синхронность их звучания стала отличительной чертой стиля писателя» [Белая 1977, 211].

Писатели-постмодернисты проблематизируют соотношение НТЗ и ПТЗ в рамках деконструктивистской эстетики. В «Пушкинском доме» (1978) А.Г. Битова эксплицируется условность инструментов рассказывания, находящихся в распоряжении писателя. По мнению автора, всеведущий нарратор – весьма сомнительная фигура, однако «не вызывает особых подозрений сцена, решенная через одного из героев, пусть и в третьем лице, но одним лишь его зрением, чувствованием и осмыслением» [Битов 1999, 64]. В финале романа, когда герой оживает после своей фикциональной смерти, пропадает дистанция между «автором» (нарратором) и персонажем. В результате какой бы то ни было рассказ оказывается невозможным – остается только «бесконечное ожидание, пока герой проживет столько, что, обратившись в прошлое, отрезок этот можно будет изложить со скоростью связного повествования» [Битов 1999, 319]. Не менее противоречиво смешение ТЗ диегетического нарратора и переживающего собственное убийство персонажа, с которым он идентифицирован, в заключительном эпизоде произведения В.В. Ерофеева «Москва – Петушки» (1970).

Последняя тенденция (III) демонстрирует новый способ перспективации, который, в соответствии с заданной терминологией, следует имено-



вать *метафокальным*: благодаря взаимной «нейтрализации» НТЗ и ПТЗ, создается особый эффект преодоления «оптической сетки» нарратива.

В русской прозе постсоветского времени варибельность и запутанность взаимодействия НТЗ и ПТЗ становится предметом «игры» с читателем, который призван не столько лицезреть изображенный мир, смоделированный посредством нового нарративного языка, сколько расшифровать сам этот язык (произведения М.П. Шишкина, Л.С. Петрушевской, Т.Н. Толстой, В.О. Пелевина, В.С. Маканина и мн. др.). Относительно современной литературы было бы не совсем корректно говорить о каких-то строгих закономерностях: она переживает фазу становления и пока не доступна обобщающей схематизации (во всяком случае в той же мере, как нарративный дискурс прошлого столетия).

Модусы перспективации не сменяют друг друга безвозвратно. Однажды возникнув, они воспроизводятся впоследствии, в результате чего различные соотношения НТЗ и ПТЗ проявляются на одном и том же историческом этапе. Вариофокальный модус был взят на вооружение литературой соцреализма, в то время как бифокальный стал востребован модернистами и продолжателями реалистической традиции. Постмодернистский кризис бифокального повествования не помешал его успешному применению в современной прозе – романах Е.Г. Водолазкина, З. Прилепина, С.А. Шаргунова, Л.Е. Улицкой и пр.

В статье не рассматривается такой феномен, как ТЗ читателя. Видимо, он все-таки относится к метанарративному (метафигуральному) уровню организации литературного произведения. По замечанию Н.Д. Тамарченко, предметом ТЗ читателя является текст [Тамарченко 2011], а не повествуемая история, очертания которой все же определяются нарративно-персонажной оптикой рассказывания.

Следующий шаг в развитии предложенной темы – соотнесение модусов перспективации с более общими моделями наррации, т.н. повествовательными стратегиями [Тюпа 2018], причем не только на художественном материале.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
2. Белая Г.А. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. М.: Наука, 1977.
3. Белая Г.А. Стилевой регресс: о стиловой ситуации в литературе соцреализма // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 556–568.
4. Битов А.Г. Пушкинский дом. СПб.: Наука, 1999.
5. Галимова Е.Ш. Поэтика повествования русской прозы XX века (1917–1985). Архангельск: Поморский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2002.
6. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1989.
7. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М.:



Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 308–432.

8. Кожевникова Н.А. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М.: Наука, 1977. С. 7–98.

9. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 1994.

10. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988.

11. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962.

12. Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагинной; Intrada, 2008. С. 266–267.

13. Тамарченко Н.Д. Проблема события в литературном произведении (сюжетологические и нарратологические аспекты) // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027585> (дата обращения: 03.11.2020).

14. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1978–1986.

15. Тюпа В.И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2018.

16. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.

17. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1974–1982.

18. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.

19. Чудакова М.О. Без гнева и пристрастия: смена литературных циклов // Новый мир. 1988. № 9. С. 240–260.

20. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

21. Якименко Л.Г. Избранные работы: в 2 т. Т. 2. Творчество Шолохова. М.: Художественная литература, 1982.

22. Fowler R. How to See through Language: Perspective in Fiction // Poetics. 1982. № 11. P. 213–235.

23. Holthusen J. Stilistik des “uneigentlichen” Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur // Die Welt der Slaven. 1968. № 13. S. 225–245.

24. Lanser S.S. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton UP, 1981.

25. Lintvelt J. Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse. Paris: Librairie José Corti, 1981.

26. Palmer A. Fictional Minds. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2004.

27. Rimmon(-Kenan) S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London; New York: Routledge, 2002.

28. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // Style. 1986. № 20. P. 319–340.

29. Schmid W. Zur Erzähltechnik und Bewußtseinsdarstellung in Dostoevskijs “Večnyj muž” // Die Welt der Slaven. 1968. № 13. P. 294–306.

30. Schmid W. Narratology. An Introduction. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.

31. Weimann, R. Erzählerstandpunkt und point of view: Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman // Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. 1962. № 10. P. 369–416.



REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Chudakova M.O. Bez gneva i pristrastiya: smena literaturnykh tsiklov [Without Rage and Prejudice: Changing Literary Cycles]. *Novyy mir*, 1988, no. 9, pp. 240–260. (In Russian).
2. Fowler R. How to See through Language: Perspective in Fiction. *Poetics*, 1982, no. 11, pp. 213–235. (In English).
3. Holthusen J. Stilistik des “uneigentlichen” Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur. *Die Welt der Slaven*, 1968, no. 13, pp. 225–245. (In German).
4. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability. *Style*, 1986, no. 20, pp. 319–340. (In English).
5. Schmid W. Zur Erzähltechnik und Bewußtseinsdarstellung in Dostoevskijs “Večnyj muž”. *Die Welt der Slaven*, 1968, no. 13, pp. 294–306. (In German).
6. Tamarchenko N.D. Problema sobytiya v literaturnom proizvedenii (syuzhetologicheskiye i narratologicheskiye aspekty) [The Problem of Event in a Literary Work (Aspects of Plot and Narration)]. *Narratorium*, 2011, no. 1–2. Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027585> (accessed 03.11.2020). (In Russian).
7. Weimann R. Erzählerstandpunkt und point of view: Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 1962, no. 10, pp. 369–416. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Belaya G.A. Stilevoy regress: o stilevoy situatsii v literature sotsrealizma [Stylistic Regression: On the Stylistic Situation in Socialist Realism Literature]. *Sotsrealisticheskiy kanon* [The Socialist Realist Canon]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 2000, pp. 556–568. (In Russian).
9. Genette G. Povestvovatel'nyy diskurs [Narrative Discourse]. *Genette G. Figury: [Figures]*: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Sabashnikovy Publ., 1998, pp. 308–432 (In Russian).
10. Kozhevnikova N.A. O sootnoshenii rechi avtora i personazha [On the Relationship between the Author's Speech and the Character's Speech]. *Yazykovyye protsessy sovremennoy russkoy khudozhestvennoy literatury* [Linguistic Processes in Contemporary Russian Fiction. Prose]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 7–98. (In Russian).
11. Tamarchenko N.D. Tochka zreniya [Point of View]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 266–267. (In Russian).

(Monographs)

12. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1975. (In Russian).
13. Belaya G.A. *Zakonomernosti stilevogo razvitiya sovetskoy prozy dvadtsatykh godov* [Regularities in the Stylistic Development of Soviet Prose in the Twenties]. Moscow, Nauka Publ., 1977. (In Russian).
14. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow, Azbuka Publ., 1971. (In Russian).



15. Galimova E.Sh. *Poetika povestvovaniya russkoy prozy 20 veka (1917–1985)* [The Poetics of Narrative in Russian Prose of the Twentieth Century (1917-1985)]. Arkhangelsk, Pomor State University named after M.V. Lomonosov Publ., 2002. (In Russian).
16. Kozhevnikova N.A. *Tipy povestvovaniya v russkoy literature 19-20 vv.* [Types of Narrative in Russian Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries]. Moscow, Pushkin State Russian Language Institute Publ., 1994. (In Russian).
17. Lanser S.S. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, Princeton UP, 1981. (In English).
18. Lintvelt J. *Essai de typologie narrative. Le “point de vue”. Théorie et analyse*. Paris, Librairie José Corti, 1981. (In French).
19. Lotman Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'* [In the School of the Poetic Word: Pushkin, Lermontov, and Gogol']. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1988. (In Russian).
20. Palmer A. *Fictional Minds*. Lincoln, London, University of Nebraska Press, 2004. (In English).
21. Rimmon(-Kenan) S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London; New York, Routledge, 2002. (In English).
22. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. (In Russian).
23. Schmid W. *Narratology. An Introduction*. Berlin; New York, De Gruyter, 2010. (In English).
24. Tyupa V.I. *Diskursnyye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2018. (In Russian).
25. Uspenskiy B.A. *Poetika kompozitsii* [The Poetics of Composition]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. (In Russian).
26. Yakimenko L.G. *Izbrannyye raboty* [Selected Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1982. (In Russian).

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

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Центра научного проектирования РГГУ; старший педагог кафедры гуманитарных и естественных наук Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина. Научные интересы: нарратология, дискурсивный анализ, история русской литературы XIX в., проза А.П. Чехова, современная литература.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

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

Candidate of Philology, Researcher at the Centre for Science Projects; Senior Teacher at the Department of Humanities and Natural Sciences.

Research interests: narratology, discourse analysis, history of Russian literature of the 19th century, A.P. Chekhov's prose, contemporary literature.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА RUSSIAN LITERATURE

Н.В. Трофимова (Москва)

ЧУДЕСА В «МАЗУРИНСКОМ ЛЕТОПИСЦЕ»

Аннотация. «Мазуринский летописец» – памятник позднего патриаршего летописания, почти не привлекавший внимания литературоведов. Автор, Исидор Сназин, использовал разнообразные источники для составления летописи, выбирая интересующие его сведения и редактируя тексты предшественников. Значительное место в летописи занимают чудеса, отбор которых связан с замыслом памятника, а переработка текстов свидетельствует о единых стилевых принципах, свойственных автору. Как показал анализ состава текстов, Сназин отобрал чудеса, связанные с принятием Русью христианства и с деятельностью русских святых и благоверных князей на территории северо-восточной и северной Руси, входившей в его эпоху в состав Московского государства. Кроме того, летописец включил чудеса от икон, прославленных на этой же территории. Таким образом он утверждал мысль о покровительстве высших сил Московской Руси и роль русских правителей как хранителей православия. Сназин стремился полно рассказать о чудесных событиях, не перегружая повествование риторическими и поэтическими приемами, не используя сложные конструкции. Одновременно его привлекала возможность оживить повествование отдельными деталями. Поэтому из «Степенной книги» он выбирал развернутые повествовательные фрагменты, снимая избыточные речи, отступления, риторические приемы, но иногда добавляя детали. При обращении к «Летописному своду 1652 г.» книжник прибегал к мелкой редакционной правке: менял порядок слов, заменял, вставлял или опускал отдельные слова, поскольку стиль этого свода был ему близок. Свободнее всего Сназин обращался с новгородскими источниками, прибегая к пропускам, вставкам, перефразировкам. Благодаря целенаправленной работе с источниками летописцу удалось создать единый повествовательный стиль.

Ключевые слова: Исидор Сназин; Летописный свод 1652 г.; Мазуринский летописец; Никоновская летопись; Новгородская Забелинская летопись; Степенная книга царского родословия; стиль; чудо.

N.V. Trofimova (Moscow)

Miracles in “Mazurinsky Chronicler”

Abstract. “Mazurinsky Chronicler”, a monument of the late patriarchal chronicles, had hardly attracted any attention of literary theorists. The author, Isidor Snazin, used a

variety of sources to compile the chronicle, selecting the information he was interested in and editing the texts of his predecessors. Miracles occupy an important place in the chronicle, their choice is determined by the conception of the chronicle, while text editing reveals the stylistic principles typical of the author. The analysis of the texts showed that Snazin selected miracles related to the adoption of Christianity by Russia and the activities of Russian saints and pious princes in the north-eastern and northern districts of Russia, which was the part of the Moscow state in his time. In addition, the chronicler included miracles from icons glorified in the same territory. Thus, he argued that the patronage of the higher powers of Moscow Russia and the role of Russian princes as guardians of Orthodoxy. Snazin hoped to describe the miraculous event in every detail, but at the same time without either overloading the narrative with rhetorical and poetic techniques or using complex constructions. He was also attracted by the opportunity to enliven the narrative with individual details. Therefore, from “The Book of Degrees of the Royal Genealogy” he chose detailed narrative fragments, removing abundant speeches, digressions, rhetorical devices, but sometimes adding details. When referring to the “Chronicle of 1652”, the scribe mainly resorted to minor editorial changes, such as changing the word order, replacing, inserting or omitting some words, because the style of this code was like his. It is the Novgorod sources that Snazin treated most freely, resorting to omissions, insertions, paraphrasing of the text. Thanks to his goal-directed work with the sources, the chronicler managed to create a single narrative style.

Key words: Isidor Snazin; Chronicle of 1652; Mazurinsky Chronicler; Nikonovskaya Chronicle; Novgorodskaya Zabelinskaya Chronicle; The Book of Degrees of the Royal Genealogy; style; miracle.

Поздние памятники летописания мало привлекали внимание литературоведов. Характер переработки известий предшествующих сводов, изменение внутрижанрового состава, своеобразие поэтических средств летописных текстов XVII в. остаются практически не исследованными. Между тем произведения этой эпохи стоят на рубеже литературы Нового времени и изучение особенностей работы отдельных книжников может внести вклад в представление о специфике летописания эпохи.

«Мазуринский летописец» (далее – МЛ), согласно исследованиям А.П. Богданова, создан в 1682–83 гг. членом патриаршего скриптория Исидором (Сидором) Сназиным [см.: Богданов 2019, 27–36] и сохранился в одном списке. С точки зрения поэтики к тексту произведения обратился А.С. Демин в очерке «“Двустрочные” высказывания в “Мазуринском летописце”» [Демин 2019, 138–140].

Источниковедческим изучением летописи занимались историки, отметившие обилие заимствований из разнообразных текстов [см.: Богданов 1993, 122–124]. Основными источниками текста МЛ до конца XVI в. исследователи считают Степенную книгу и Никоновскую летопись, а изложение событий XVII в. опирается на Новый летописец, Летопись о многих мятежах, хронографы; Сназин использует и множество других источников, причем многие сведения из них пришли опосредованно через Летописный свод 1652 г. и Новгородскую Забелинскую летопись [Богданов 1993, 122–124].



нов 2019, 25–42].

Идейно свод тесно связан с «грекофильским» направлением патриарха Иоакима, противодействовавшего «латынникам», которые получили поддержку при дворе царя Федора Алексеевича. История принятия христианства и деятельность русских государей становятся важными темами свода и трактуются в плане преемственности от Византии.

Как в любых летописях, значительную роль приобретают повествования о чудесах, видениях, знамениях, позволяющие раскрыть провиденциальную сущность событий. Остановимся на чудесах, отраженных в МЛ, с целью выявления принципов их отбора и приемов стилиевой обработки. Отметим, что данная статья не предполагает последовательного источниковедческого анализа, поскольку он проведен историками (в том числе по отношению к важнейшему источнику МЛ – Степенной книге царского родословия [см.: Степенная книга, I, 2007–2012, Усачев 2009, 198–361]) и в ней представлен не процесс, а результат текстологической работы с избранным материалом, сопоставление которого с источниками было проведено на основе учета исследований предшественников.

Чудеса фиксируются МЛ с 878 по 1645 гг. и содержатся более чем в 40 сообщениях и повествованиях. Они связаны с историей крещения Руси, которое в представлении Сназина происходило постепенно, в несколько этапов, и с жизнью северо-восточной и северной Руси, которые в XVII в. входили в состав Московского государства. Киевские чудеса в летописи опущены, и с 6496 (988) г., когда крестился в Корсуни Владимир Святославич, до 6621 (1013) г., когда произошло чудесное исцеление в Новгороде Мстислава Владимировича, в летописи чудеса не упоминаются.

Обычно, описывая чудо, летописец указывает на время события (год, иногда число и месяц или церковный праздник), дает порой представление об обстановке, в которой оно происходит, более или менее подробный рассказ о самом чудесном явлении, изредка восприятие или оценку события его свидетелями или эмоциональное авторское размышление.

Источниками чудес были в основном «Степенная книга царского родословия» (далее – СК), «Летописный свод 1652 г.» (далее – ЛС1652), в меньшей степени летописи Никоновская (далее – НикЛ), Новгородская Забелинская (далее – НЗабЛ). В ряде случаев летописец мог выбирать между разными источниками, большинство текстов он хотя бы минимально перерабатывал. Выбор эпизодов, источника известия и изменения, внесенные в тексты, дают представление о литературной работе Исидора Сназина.

Тематика чудес в своде разнообразна: это чудесные уверения в истине христианства, исцеления по молитвам святых, обретение мощей святых и чудотворных икон, возгорание свечей у них, необычные посмертные чудеса святых, чудеса предупреждения от икон, редко – помощь икон в сражениях, спасение их в стихийных бедствиях, чудеса наказания за неверие.

Выбор источника в том случае, если чудо зафиксировано двумя или несколькими произведениями, зависел от представлений Сназина о необходимой полноте сообщения. Он избирал нарративный текст, по возмож-

ности лишенный риторической избыточности. В то же время краткие сообщения о чудесах редко удовлетворяли летописца.

Например, чудо с несгоревшим Евангелием, произошедшее для уверения язычников-русов, содержится в двух развернутых повествованиях СК [Степенная книга, I, 2007–2012, 192; 228], повторяющих в основном текст НикЛ под 6384 (876) г., и в краткой записи в ЛС1652 г.: «Тогда убо Русь просиша от царствующаго града крещения и от чудесѣ святаго Еуагелия уверишася и крѣстишася все въ лѣто 6470 въ царство Михаилово сына Феофилова, сотворшаго провославие о святыхъ иконахъ» [НИОР РГБ. Ф. 37. № 423, л. 9 об.–10].

В НикЛ и «Житии княгини Ольги» в СК архиерея к русам посылает царь Василий, в 11 главе Первой степени – царь Михаил, хотя перед этим упомянуто, что «Василии Македонинъ сътвори мирное устроение, ихъ же и на христианство преложи» [Степенная книга, I, 2007–2012, 228].

Сназин под 6386 (878) г. пишет о том, что прислан был Михаил митрополит от греческого царя Василия Македонина и патриарха Фотия, пытаясь, по-видимому, логически объяснить появление двух имен: Василий и Михаил – во втором рассказе СК. Возможно, это изменение происходит по аналогии с крещением Владимира Святославича: в рассказе о нем действуют патриарх Фотий и митрополит Михаил, присланный на Русь вместе с Владимиром. Скорее всего, именно рассказ 11-й главы 1-й степени СК и послужил непосредственным источником для Сназина.

Требование язычниками чуда как условия крещения в НикЛ и СК передается через прямую речь, в МЛ – через косвенную. Семантически и стилистически различаются реплики персонажей, сообщающих, какого чуда они требуют. В СК: «Хощемъ, да вврѣжеши святое Иеуагелие въ огонь, иже суть Христова словеса, да аще не згоритъ, *будемъ христиане, и елико научиши насъ, вся сии съхранимъ непреложно*» [Степенная книга, I, 2007–2012, 228] (здесь и далее выделено мною – Н.Т.). В летописи: «Книга евангелие, яже учит вере Христове, да будет во огонь ввержено, аще не згорит, *то познаем оттуду, яко велик есть бог, его же ты проповедуешь*» [Мазуринский летописец 1968, 37]. В первом памятнике русы, требуя чуда, обещают, увидев его, принять и сохранить христианское учение. Во втором тексте они говорят только о том, что с помощью чуда убедятся в величии Бога. Изменения в летописи связаны, видимо, с идеей поэтапного крещения, которую проводит Сназин, поскольку в начале рассказа он упоминает, что «в третье крестися руссы» (первое крещение – от апостола Андрея Первозванного, второе – преложение книг на славянский язык Кириллом и Мефодием, четвертое – крещение княгини Ольги, пятое – принятие христианства князем Владимиром).

В СК есть реплика архиерея, обещающего, что чудо совершится, а затем его молитва. Сназин опускает обе речи, лишь упоминая о молитве, которая, по его словам, была произнесена тогда, когда Евангелие уже было в огне. В источнике молитва произносится, когда огонь только разожгли. В СК архиерей «И повелѣ имъ сътворити огонь велии... И постави свя-



то е Иеуангелие въ огонь и пребысть в немъ много время, и не прикоснуса его огонь» [Степенная книга, I, 2007–2012, 228], в МЛ: «Тогда митрополит повеле огонь велий *посреде града* возложить, и святое евангелие во огонь вверже... И *егда дрова все погореше и огонь погасе*, обретесе евангелие *всело и отнють огнем неповреженно*» [Мазуринский летописец 1968, 37]. Описание чудесного явления наполняется в летописи деталями, которые делают его зримым: подчеркивается важность события, происходящего в центре города, длительность чуда и полное сохранение святой книги в огне. Стилистически усиливается мотив огня: в источнике само слово повторяется трижды, в МЛ – четырежды и дополняется глаголом «погореше».

Сообщения о реакции язычников на чудо тоже различаются: в СК подчеркивается удивление видевших («удивившися, чюдящеся») и говорится «вси крестишася», в летописи об удивлении не упоминается совсем, и сказано: «Много вероваша во Христа и крестишася...». Такая замена свидетельствует о позиции Сназина: окончательное крещение всей Руси еще не свершилось.

По СК с небольшими изменениями рассказано в МЛ о чуде прозрения князя Владимира и о чудесах от мощей Климента, папы римского, частицы которых были привезены Владимиром в Киев. Таким образом, рассказывая о важнейшем событии в истории Руси – ее крещении, Сназин делает основным источником повествования о чудесах СК, содержащую подробные сюжетные рассказы.

Среди чудес, отсутствующих в ЛС1652 и появляющихся в СК, Сназин избирал в основном посмертные чудеса святых и чудеса, связанные с иконами, изложенные кратко, без особых риторических прикрас, и почти не изменял их. Это посмертное чудо Александра Ярославича, протянувшего руку и взявшего грамоту у митрополита под 6771 (1263) г., которое выбрано летописцем из ряда чудес святого, пересказанных в СК; солнечное сияние, исходящее от лица почившего митрополита Алексия (6886 (1378) г.), рассказы об обретении мощей митрополита Ионы (6969 (1461) г.) и князей Феодора, Давида и Константина Ярославских, чудеса исцеления у них (6971 (1463) г.) и чудеса наказания не поверивших им ростовских протопопа Константина и архиепископа Трифона (6975 (1467) г.); чудо при перенесении мощей митрополита Петра (появление над гробом белого голубя в 6985 (1477) г.) и чудо возгорания свечи у гроба святителя (6990 (1482) г.), чудеса плачущих икон в Новгороде в 6675 (1167) г., 6845 (1337) г., 6979 (1471) г., истечение крови от иконы на Пахре в 6917 (1409) г. Чудесное спасение иконы Одигитрии в Симоновом монастыре в 6985 (1477) г. во время попадания молнии повторяется с заменой отдельных форм слов, так же как чудо наказания населения Ругодива в 7066 (1558) г.

В Ругодиве немчин расколлот икону Николая Чудотворца и бросил в огонь, чтобы сварить пива, смеясь над верой русских людей в помощь святителя. «И абие оттуду изыде пламень и нача палити вся дома их в Ругодиве; и никто же не можаше нимало утолити огненнаго свирепства» [Ма-



зуринский летописец 1968, 135]. Русские войска пошли на город и взяли его. В пламени увидели икону Богоматери с младенцем и икону Николы, Власия, Косьмы и Дамиана, не тронутые огнем. Вынесли их из огня, и пожар прекратился. Заимствуя текст из СК [Степенная книга, II, 2007–2012, 384–385], летописец заменил отдельные слова: трещенити – колоти, кланяются – поклоняются, составиша – сотвориша; из первоначального текста снята фраза «Также и с Ъваняграда стреляху на Вышеградъ» (возможно, это механический пропуск, поскольку предыдущая фраза также кончалась словами «на Вышеградъ»). В комментариях к новейшему изданию СК указано, что этот сюжет «опирается на статью в Ник.» [Степенная книга, III, 2007–2012, 422]. Однако в НикЛ чудо имеет вид комментария по слухам («сказывають») к истории взятия Ругодива. Кратко, без использования прямой речи, сказано о причине пожара (кошунстве немчина) и входе в город русских воевод, которые увидели в огне иконы Богородицы и Николы Чудотворца. Как только их взяли, огонь начал утихать, и немцы побежали из Ругодива в Вышгород [Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью 2000, XIII, 295]. Можно предполагать, что более подробный рассказ в СК возник на основе устных припоминаний современников. А.С. Усачев отметил, что известия, имеющие устное происхождение, «относятся к современной составителю СК поре... Происхождение этих известий, по всей видимости, было связано с использованием книжником свидетельств современников, а возможно, и очевидцев описываемых событий» [Усачев 2009, 338]. По-видимому, этот текст привлек внимание Сназина детализацией и живостью изложения.

Многие чудеса Сназин приводит в варианте ЛС1652 г., который содержит тексты, уже представляющие собой сокращение СК. Причиной предпочтения летописного варианта служит словесная избыточность, свойственная аналогичным рассказам СК с постоянными титулатурами, избытком эпитетов, речами персонажей. Сназин, как правило, прибегает к замене некоторых слов, их перестановкам, мелким вставкам или пропускам, существенно не меняющим содержание и стиль предшествующей летописи. Это прижизненное чудо Леонтия Ростовского под 6672 (1164) г., посмертные чудеса у гроба князя Всеволода-Гавриила (6646 (1138) г.) и святителя Петра под 6862 (1354) г., чудо возгорания свечи, связанное с кончиной Дмитрия Ивановича Московского под 6897 (1389) г., чудо наказания за прегрешение в 7013 (1505) г. Ивана Шуйского за попытку сесть на коня, ступив на камень, лежавший над гробом князя Даниила Московского.

Характерен выбор варианта чуда исцеления сына коломенского купца у гроба Даниила Московского, после которого был обновлен царем Иваном Васильевичем Даниловский монастырь, под 7056 (1548) г. [Мазуринский летописец 1968, 131]. В СК [Степенная книга, I, 2007–2012, 541] содержится торжественное вступление, указывающее на время событий с использованием торжественной титулатуры царя, ряд деталей, опущенных затем в летописном своде, множество этикетных эпитетов, украшен-



ные сведения об «обновлении Даниловского монастыря», выделенные отдельным заголовком, краткая заключительная благодарственная молитва. Сназин повторяет рассказ ЛС1652 [НИОР РГБ. Ф. 37. № 423. Л. 118 об.–19], значительно более краткий, чем в СК, в котором указанные элементы отсутствуют либо сокращены. При этом чаще всего он использует перестановки отдельных слов: вместо «пловяше в лодиицы» – «в лодиицы пловяше», «государь царь» – «царь государь», «честныя мощи» – «мощи честныя» и т.д. Иногда Сназин вставляет недостающую, с его точки зрения, деталь. Сообщив, что сын купца «получи здравие», он добавляет: «и отъиде в путь свой». Говоря об обновлении Данилова монастыря, летописец заменяет форму неопределенного времени глаголов на прошедшее время, придавая законченность деяниям царя: «и монастырь сострои, и кельи согради, и братию собра, и общежитие состави». В ЛС1652 та же форма была только у последнего глагола.

Из ЛС 1652 г. Сназин заимствовал также чудеса путешествия Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим и оправдания епископа, чудеса Меркурия Смоленского, посмертное чудо Михаила Черниговского и боярина Феодора, обретение мощей Леонтия и Исаии Ростовских, а также группу чудес, связанную с известными богородичными иконами: Владимирской, Новгородской Знамение, Тихвинской, Колочской. Подробнее всего представлены чудеса исцеления от Владимирской иконы, в том числе редкое для МЛ чудо помощи этого образа Андрею Боголюбскому в походе против волжских булгар в 6670 (1162) г. Летописец незначительно правил предшествовавшие тексты, как правило, изменяя порядок слов, некоторые формы, изредка прибегая к лексическим заменам. Например, князь Андрей, войдя в церковь, «узрѣ той образъ свѣтящяся паче иныхъ иконъ» [НИОР РГБ. Ф. 37. № 423. Л. 37] заменено на «узре образ той, светлостию сияющъ паче иныхъ икон» [Мазуринский летописец 1968, 61]. Замена эпитета словосочетанием, в котором повторяется мотив света, делает образ ярче.

В одном известии обнаруживается использование обоих основных для чудес МЛ источников. О кончине и чудесах князя Дмитрия Юрьевича Красного Сназин говорит в двух статьях: под 6949 (1441) и 6956 (1448) гг., причем во втором случае книжник упоминает о существовании более ранней даты смерти князя. Это обычно для Сназина, который скрупулезно отмечал свидетельства источников, даже если события дублировались в разные годы. Под 1441 г. он привел рассказ о том, как в Москву из Галича привезли тело князя, оказавшееся на 23-й день по кончине нетленным, «и ризы его погребальныя быша, яко ныне положены на него, лице же его бело, яко у спящего, не имея ни синеты, ни черноты» [Мазуринский летописец 1968, 105] Этот фрагмент взят из СК (в которой источником для него послужил великокняжеский свод [см: Степенная книга, III, 2007–2012, 286]), с минимальными изменениями (степень 14, глава 17) [Степенная книга, II, 2007–2012, 171–172], в том числе перенесена точная дата смерти Дмитрия 22 сентября 6949 г. Второй текст о посмертных чудесах Дмитрия, три дня по кончине читавшего и певшего духовные тексты, причащав-



шегося, но не слышавшего окружающих [Мазуринский летописец 1968, 106–107] с мелкими изменениями повторяет рассказ свода 1652 г. под 6956 (1448) г. [НИОР РГБ. Ф. 37. № 423, л. 103 об. – 104 об.]. Аналогичное повествование есть и в СК, оно предшествует фрагменту, заимствованному отсюда Сназиным, но там оно еще более пространно, с большим количеством деталей и речей, сокращенных уже редактором ЛС1652.

Два посмертных чуда святителя Петра, видимо, происходят из НикЛ. У гроба святителя в 6854 г. исцелилась девица со скорченными руками [Мазуринский летописец 1968, 86]. Это сообщение – сокращенный отголосок текста, помещенного в НикЛ под 6856 г. (вариант есть также в ВоскрЛ под тем же годом [Воскресенская летопись 1998, II, 284]), об исцелении некой вдовицы, «руцѣ имѣя прикрѣченѣ къ персемь» [Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью 2000, X, 219]. Под 6858 г. содержится сходное сообщение: «Того же году у гроба Петра митрополита исцеле жена, ноги скорчане имеюще» [Мазуринский летописец 1968, 86]. Этот фрагмент сообщает о событии, зафиксированном НикЛ под 6859 г. [Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью 2000, X, 222] (вариант в ВоскрЛ под тем же годом [Воскресенская летопись 1998, II, 285]). Сопоставление текстов второго сообщения в двух сводах ярко иллюстрирует работу летописца XVII столетия.

Никоновская летопись	Мазуринский летописец
Въ лѣто 6859. На Москвѣ, в соборнѣй церкви пречистыя Богородици митропольския, Божию милостию и пречистыя Богородици и молитвами святаго чудотворца Петра, митрополита Киевскаго и всея Руси, исцѣлѣ нѣкаа жена в болѣзни суще велицѣ, и безъ ногъ и безъ рукъ лежаше два году; и егда принесоша ю въ церковь пречистыя Богородици ко гробу святаго чудотворца Петра, въ той часъ исцѣлѣ и отъиде здрава в домъ свой, слава Господа Бога, и пречистую Богородицу, и угодника ихъ святаго чудотворца Петра, митрополита Киевскаго и всея Руси.	Того же году у гроба Петра митрополита исцеле жена, ноги скорчане имеюще.

Сназин передает сам факт исцеления, в то время как в Никоновской летописи событие подано в торжественном стиле, основанном на повторах распространенной титулатуры митрополита, приведенной трижды, названия церкви, упоминания об исцелении, звучащего дважды. Распространенная запись источника превращается в краткое сообщение МЛ. Само внимание Сназина к чудесам митрополита Петра не случайно: именно святитель перенес митрополичью кафедру в Москву.

Источниками ряда чудес в МЛ были, по всей видимости, новгородские летописи и сказания. Самое раннее чудо, не зафиксированное СК и



ЛС1652, – исцеление под 6621 (1113) г. сына Владимира Мономаха Мстислава Владимировича (Феодора), ошибочно названного в летописи Мстиславом Святославичем (Георгием, кон. XII в.). Предсказанная в видении Николаем Мирликийским и обретенная неожиданно и чудесным образом на Ильмене близ Липны плывущая по воде мерная икона св. Николая после молебна и освящения воды приносит исцеление князю [Мазуринский летописец 1968, 57–58]. Повествование наполнено множеством деталей, в том числе подробно описан процесс обретения иконы. Выполняя завет, данный в видении, выздоровевший князь поставил на Ярославовом дворе и на Липне церкви Николая Чудотворца. В повествовании раскрываются чувства персонажей, введен диалог. Рассказ летописца представляет собой несколько сокращенную и переработанную легенду «Сказание о дивном обретении чудотворных иконы святителя Николая архиепископа Мирликийского...», найденную и опубликованную С.Н. Азбелевым [Азбелев 1958, 368–369]. Это сказание упоминает М.С. Крутова в списке текстов о Святителе Николае по рукописи из собрания П.А. Овчинникова (НИОР РГБ. Ф. 209. № 346. Житие Николая Мирликийского с русскими чудесами) [Крутова 1997, 189].

Из существенных сокращений в МЛ по сравнению с текстом в новгородском сборнике нужно отметить изъятие фрагмента, содержащего рассказ о перенесении мощей святителя в Бари и исцелениях там, о киевском чуде святого – спасении утонувшего младенца, и вывод о славе чудес св. Николая. Это сокращение текста характерно для Сназина – чудесные события за пределами Московской Руси не имеют для него значения. Снята в летописи также заключительная краткая молитва. Проводятся мелкие изменения: замена книжных оборотов разговорными (например, в легенде «о еже избавиться ему от болезни», в летописи «чтоб избавиться болезни»), имя «Николай» легенды превращается в разговорное «Никола», отдельные детали порой опускаются (например, в легенде говорится, что после молебна и освящения воды «чудную икону *мывше*», князь окропился святой водой, в летописи «освятивше воду священную с чудотворных иконы, и покропился князь...»), иногда, наоборот, добавляются: Сназин уточняет, что, посылая в Киев за иконой, князь «явльшейся ему иконы святых меру посылает с ними».

Из НЗабЛ заимствовано чудо плачущей иконы в «Чичерской» (так в МЛ, правильно в Черской) волости в области Псковской, помещенное после рассказа о кончине Дмитрия Ивановича в 6897 (1389) г.: «слезы бо от иконы, яко струя исхождаху» [Мазуринский летописец 1968, 91] (ср. [НИОР РГБ. Ф. 178. № 733. Л. 403 об.]).

Под 6900 (1392) г., рассказывая о преставлении преподобного Сергия Радонежского, автор МЛ упоминает чудеса, случившиеся до его рождения и в раннем детстве: «Лета 6900 сентября в 25 день преставление преподобнаго и богоноснаго отца нашего Сергия игумена, радонежскаго чудотворца, иже в маковце лавры живоначальная Троицы преставися к Богу при митрополите Киприяне. Его же *дивная* чудеса и *несказанная* явлена



суть в *торжественном* словеси *великого* жития его, коего рода бяше, и како прежде рождения во чреве матерни трикраты провозгласи в церкви святых Троицы; и како по рожестве в среду и в пяток сосца не сосаше и млека не ядыше. Сергей бе родом ростовец, от меньших бояр, преже пострижения вселися в пустыню и созда монастырь, в нем же и пострижесе, иде же ныне лежит святое тело его; жил 78 лет» [Мазуринский летописец 1968, 92]. В этом упоминании причудливо сочетаются ряд традиционных и украшающих эпитетов в первой части и точная краткая передача сути ранних чудес и фактов биографии преподобного во второй. По происхождению текст связан, возможно, с сообщением НЗабЛ о преставлении преподобного: «Того же лѣта преставися преподобный отецъ нашъ Сергии иже въ Маковцѣ при великомъ князе Василии Димитриевиче и при митрополите Киприянѣ Московскомъ всея Росии» [НИОР РГБ. Ф. 178. № 733. Л. 405 об.], восходящем к НПЛ: «Тогожъ лѣта преставися преподобный отецъ нашъ Сергии иже въ Маковцѣ при великомъ князе Васильѣ Димитриевичѣ и при митрополите Киприянѣ Московскомъ всея Русии, жилъ 78 лѣтъ» [НИОР РГБ. Ф. 256. № 252. Л. 272 об.], однако в обоих источниках отсутствовало упоминание о чудесах, которые Сназин почерпнул из жития святого. Точная дата преставления преподобного могла быть взята из НикЛ [Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью 2000, XI, 147], либо также из жития. Иначе говоря, это сообщение, скорее всего, составлено самим Сназиным на основе различных текстов.

Дважды рассказывается в МЛ о чудесном возгорании свечей в храме Воскресения Христова на Павлове улице в Великом Новгороде: под 7108 (1600) и 7153 (1645) г. В первом тексте Сназин соединяет два одновременных рассказа, связанных с иконой Спаса в НЗабЛ. Сначала повествуется о возникновении почитания иконы после спасения новгородского гостя Андрея Харламова, который выполнил данное ему в видении поручение устроить на вратах у Спасова образа крыльцо и свечу. Этот рассказ содержится в НЗабЛ под 7136 (1628) г. [НИОР РГБ. Ф. 178. № 733. Л. 776–776 об.]. Изменения, внесенные редактором, значительнее, чем в других случаях. Есть пропуски, перефразировки, в конце отсутствует сообщение о том, что многие правверные христиане начали приходить с верой к Спасову образу.

Вторая часть восходит к одному из рассказов о чудесах у иконы Всемиловитого Спаса в НЗабЛ, помещенных под 7142 (1634) г. с общим названием «О преславных чудесех от образа великаго Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа иже есть написанъ на вратехъ градныхъ Павловы улицы апреля въ 1 день» [НИОР РГБ. Ф. 178. № 733. Л. 778]. У рассматриваемого эпизода есть отдельное название «Чудо о зажегшейся свѣщи от невидимаго огня» [НИОР РГБ. Ф. 178. № 733. Л. 780]. Оно связано с молебном воеводы Павла Ивановича Вольнского (царский казначей и начальник Холопьяго приказа [См.: Вольнские, 451]). Сназин пересказывает в обобщенном виде три эпизода повторяющегося чуда, датирован-



ные в НЗабЛ 6-м февраля, «февраля в 14 день на сырныя недели в пяток», «во вторую неделю Великаго поста» [НИОР РГБ. Ф. 178. № 733. Л. 780–780 об.]. Опуская некоторые сведения (например, ссылку на людей Волынского, которые названы поименно, рассказавших ключарю собора Св. Софии и «поповским старостам» о первом чуде), Сназин добавляет отсутствующий в НЗабЛ фрагмент: когда, трижды погасив загорающуюся свечу, воевода вышел из храма, «Свещеннии же причетники церкви Воскресения Христова с Павле улицы тамо стояше и видеша паки свещу саму загоревшуся и паки возвращают того воеводу. Он же прииде скоро и видит свещу светлу горящу, и нача со слезами Господу молитися и молебная совершив и взя тот огонь в дом свой». Далее рассказывается о молебне в доме воеводы, его почитании иконы. «И выехав из Великого Новгорода к Москве и тамо держал велию веру ко Всемилостивому Спасу и до исхода души своея присылал свещи восковыя большия и молебная причетником Воскресения Христова на Павлову улицу» [Мазуринский летописец 1968, 148]. После него, по словам летописца, другие начальники тоже совершали молебны у иконы, как и новгородцы и жители других городов. Выбор из большого количества чудес от иконы тех, что произошли с воеводой Волынским, и сообщение о дальнейшей его судьбе наводят на мысль о возможных устных источниках рассказа Сназина, выходца из Великого Новгорода.

Новое чудо возгорания свечи у иконы Спаса зафиксировано в год венчания на царство Алексея Михайловича. Начало этого эпизода с минимальными изменениями грамматических форм воспроизводит рассказ НЗабЛ под тем же годом. Различие возникает в форме указания времени и в полноте сообщения: в НЗабЛ «мая в 26 день в понедельник на сошествие Святаго Духа» [НИОР РГБ. Ф. 178. № 733. Л. 783], в МЛ чудо происходит «на память святаго апостола Карпа, единого от седмицесат» [Мазуринский летописец 1968, 164], отсутствуют замечания о возникновении обычая крестного хода и прежнем обычае митрополита ездить в санях в день сошествия Святого Духа.

Подведем итоги. Включая в свой свод чудеса, Исидор Сназин использовал все доступные источники, но далеко не все чудеса, содержащиеся в предшествующих сводах, он переносил в летопись. Приведенные им тексты связаны сначала с историей принятия христианства Русью, а затем могут быть сведены по существу к двум группам: это прижизненные и посмертные чудеса избранных святых Руси и чудеса Богородичных икон, прославленных в Московском государстве. Характерен выбор имен святых: это просветители Ростовской земли Леонтий и Исая, защитники православия Михаил Черниговский и боярин Феодор, благоверные ярославские князья, новгородский архиепископ Иоанн и прославленные московские митрополиты, основатель общежительного монастыря и наставник многих северорусских святых Сергей Радонежский, защитники Руси Всеволод-Гавриил, Меркурий Смоленский, Александр Невский и Дмитрий Московский, родоначальник московских князей Даниил Алек-



сандрович. Неожиданными кажутся в этом ряду рассказы о посмертных чудесах Дмитрия Красного. Возможно, они привлекли Сназина своей исключительностью. Единственное чудо общехристианского святого – помощь иконы Николая Мирликийского, святого, особо почитаемого на Руси. Такой отбор чудес вписывался в основную концепцию свода, утверждающего значение христианства для судьбы Руси, особое покровительство небесных сил Московскому государству и роль московских правителей как защитников и хранителей православия.

Сназину были свойственны определенные представления о летописном стиле, в соответствии с которыми он выбирал источник и правил его. Летописец обращался к тем текстам, которые содержали достаточно подробный, но не украшенный избыточно рассказ о событиях. Книжник избегал введения большого количества речей персонажей, снимал обширные рассуждения, но в то же время мог добавить поясняющие детали. Он стремился к простоте, понятности текста, заменял сложные конструкции на разговорные. Почти все тексты подвергались редакторской правке, но часто она сводилась к замене отдельных слов и форм, изменению структуры предложений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азбелев С.Н. Новгородские местные летописцы // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 15. С. 364–370.
2. Богданов А.П. Исидор Сназин // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XVII век. Ч. 2. (И–О). СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 122–124.
3. Богданов А.П. Летописец и историк конца XVII века: очерки исторической мысли «переходного времени». Изд. 2-е, испр. и доп. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019. 218 с.
4. Волынские // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Биографии. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. Т. 3. С. 451.
5. Воскресенская летопись. Рязань: Узорочье, 1998. (Русские летописи). Т. 2. С. 13–450.
6. Воскресенская летопись. Рязань: Узорочье, 1998. (Русские летописи). Т. 3. С. 13–396.
7. Демин А.С. Историческая семантика средств и форм древнерусской литературы (источниковедческие очерки). М.: Языки славянской культуры, 2019. 496 с.
8. Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. М.: Мартис, 1997. 223 с.
9. Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью. М.: Языки русской культуры, 2000. (Полное собрание русских летописей). Т. 9–13.
10. Мазуринский летописец // Полное собрание русских летописей. Летописцы последней четверти XVII в. М.: Наука, 1968. Т. 31. С. 11–179.
11. Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам. В 3 т. М.:



Языки славянских культур, 2007–2012.

12. Усачев А.С. Степенная книга и древнерусская книжность времени митрополита Макария. М.; СПб.: Альянс–Архео, 2009. 760 с.

РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ

13. Летописный свод 1652 г. НИОР РГБ. Ф. 37. № 423.

14. Новгородская Забелинская летопись. НИОР РГБ. Ф. 178. № 733.

15. Новгородская третья летопись. НИОР РГБ. Ф. 256. № 252.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Azbelev S.N. Novgorodskiye mestnyye letopisty [The Local Chronicles of Novgorod]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury (Pushkinskogo Doma) AN SSSR* [The Papers of the Department of Old Russian Literature at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the USSR Academy of Sciences]. Moscow, Leningrad, USSR Academy of Sciences Publ., 1958, vol. 15, pp. 364–370 (In Russian).

2. Bogdanov A.P. Isidor Snazin. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi. 17 vek* [The Dictionary of Scribes and Bookishness of Ancient Russia. The 17th Century]. Part 2. (I–O). St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1993, pp. 122–124. (In Russian).

3. Volynskiye [Volynsky]. *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauz i Efron. Biografi* [The Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary. Biographies]. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 1993, vol. 3, p. 451. (In Russian).

(Monographs)

4. Bogdanov A.P. *Letopisets i istorik kontsa 17 veka: ocherki istoricheskoy mysli "perekhodnogo vremeni"* [The Chronicler and Historian of the End of the 17th Century: Essays on the Historical Ideas of the "Transitory Time"]. 2nd edition, revised and expanded. Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2019. 218 p. (In Russian).

5. Demin A.S. *Istoricheskaya semantika sredstv i form drevnerusskoy literatury (istochnikovedcheskiye ocherki)*. [The Historical Semantics of the Means and Forms of Old Russian Literature (Essays on Source Studies)]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2019. 496 p. (In Russian).

6. Krutova M.S. *Svyatitel' Nikolay Chudotvorets v drevnerusskoy pis'mennosti* [St. Nicholas the Wonderworker in the Old Russian Scripts]. Moscow, Martis Publ., 1997. 223 p. (In Russian).

7. Usachev A.S. *Stepennaya kniga i drevnerusskaya knizhnost' vremeni mitropolita Makariya* [The Book of Degrees of the Royal Genealogy and the Old Russian Bookishness of the Time of Metropolitan Makarii]. Moscow, St. Petersburg, Al'yans–Arkheo Publ., 2009. 760 p. (In Russian).



Трофимова Нина Владимировна, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор. Профессор кафедры русской классической литературы Института филологии. Научные интересы: история древнерусской литературы и русской литературы XVIII в., традиции русской средневековой литературы в творчестве писателей Нового времени, текстология.

E-mail: nv.trofimova@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0001-9001-8236

Nina V. Trofimova, Moscow Pedagogical State University.

Doctor of Philology, Professor. Russian Classic Literature Department, Institute of Philology. Research interests: the history of Old Russian literature and Russian literature of the 18th century, the traditions of Russian Medieval literature in the works of modern writers, textology studies.

E-mail: nv.trofimova@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0001-9001-8236

Н.Л. Ермолаева (Иваново)

ВОДЕВИЛЬНЫЙ СЮЖЕТ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»*

Аннотация. В статье впервые в гончароведении осуществляется анализ образа Полины Карповны Крицкой и связанного с этой героиней сюжета в романе «Обрыв». Автор показывает, как Гончаров увязал его с такими героинями мировой культуры, как Прекрасная Дама, Калипсо, Далила. В то же время анализ образа Крицкой в качестве комической, «карикатурной» героини, «героини в маске» позволяет утверждать, что он вообрал в себя приметы таких персонажей комедии дель арте, как Фантеска и Коломбина. Вычленение в тексте романа комического сюжета «Крицкая – Райский» помогает доказать, что он развивается параллельно трагическому сюжету Веры и Марка Волохова; сцены с участием Крицкой и Райского занимают в романе место развлекательных интерлюдий или интермедий, подобных тем, что исполнялись в театре эпохи Возрождения. Опираясь на теорию драмы, автор статьи показывает, что отдельные эпизоды с участием Крицкой и Райского выстроены Гончаровым по законам сценического действия, а связанный с ними сюжет вполне соотносим с современными писателю водевильными сюжетами, сохранившими память о театре дель арте. В результате анализа сделан вывод об органичном соединении в романе «Обрыв» эпического и драматургического начал.

Ключевые слова: эпический роман; комическая героиня; мировая культура; водевильный сюжет; эпос и драма.

N.L. Ermolaeva (Ivanovo)

The Vaudeville Plot in I.A. Goncharov's Novel "Precipice"***

Abstract. The article provides an experience of analyzing the image of Polina Karpovna Kritskaya and the plot related to her in I.A. Goncharov's novel "Precipice", the said analysis being the first in Goncharov studies. The author of the article shows the ways in which Goncharov traced the connection between this image and such characters of the world culture as Fair Lady, Calypso, Dalila. At the same time, the analysis of the image as a comic, "caricature", "masked" character allows to say that it includes traits of such images of commedia dell'arte as Fanteska and Colombina. Singling out the comic plot of "Kritskaya – Raisky" in the text of the novel allows to prove that its development runs parallel to the tragic plot line of Vera and Mark Volokhov; the episodes with Kritskaya and Raisky take the place of interludes or sideshows similar to

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

** The study was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research within the framework of scientific project No. 20-012-00102.

those played in Renaissance theatre. Drawing upon drama theory, the author shows that Goncharov organizes some episodes with Kritskaya and Raisky according to the laws of action in drama and the plot of these characters is close to that of vaudeville dramas, contemporary to Goncharov's writing and preserving memory of dell'arte theatre. The result of the analysis is the conclusion that the novel organically combines epos and drama.

Key words: epic novel; comic character; world culture; vaudeville plot; epos and drama.

О героинях романов И.А. Гончарова немало сказано исследователями, однако имя Полины Карповны Крицкой редко встречается в работах о писателе. В тех же случаях, когда авторы все-таки упоминают о ней, характеристика героини, как правило, сводится к следующему: «пародийный персонаж», «молодящаяся провинциалка, претендующая на признание ее особого женского обаяния» [Черюкина 2008, 180; Иванова 2008, 190]; «окарикатуренный» персонаж [Лоскутникова 2011, 103–108]. «модница и сплетница» [Цейтлин 1950, 244]. В большинстве своем исследователи в анализе образа героини не идут дальше того, что сказал о ней сам писатель в статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» [Пруцков 1962, 198]. Гончаров определил ее образ как своеобразный антипод двум главным героиням: «Итак, и Бабушка, и Вера обе увлеклись; но кто и ту и другую назовет падшими? И пали ли они? Не в сто ли раз более падшая женщина Полина Карповна Крицкая, которую я, к сожалению, изобразил в карикатуре и которая ни разу не провинилась в факте? Она глупа, но есть множество с блестящим умом женщин, которые и этот ум и все женские чувства, начиная с чувства стыда, истратили еще в девичестве по мелочи, и развращены и умом, и сердцем, и воображением и которые стараются только *sauver les apparences* [соблюдать видимость приличия (*франц.*)]» [Гончаров 1952, 133–134]. Однако обращение к анализу образа Крицкой, осмысление места героини в сюжетном действии произведения поможет уяснить такие особенности эпоса Гончарова, как присутствие в нем комедийного, драматургического начала и своеобразие обращения к мировой культурной традиции.

Имя Крицкой, как и других героев Гончарова, несомненно, говорящее, оно может происходить от разных имен: Павла, Аполлинария, Пелагея. Значение имени Павла – «малая» [Жития Святых 1999, 692] вполне соотносимо с героиней: в развитии сюжета романа она играет малозначительную роль. Имя Аполлинария – «Аполлону посвященная» [Жития Святых 1999, 689] рождает ассоциации с миром античности, поэзии, красоты и искусств, поклонницей которых на протяжении романа героиня не устает заявлять себя. С этим миром связывает Крицкую и ее фамилия: остров Крит, от названия которого, видимо, она образована, признан древнегреческой мифологией родиной отца всех богов и в том числе Аполлона – Зевса. Мифологическая история острова необыкновенно богата, и преобладают в ней, пожалуй, любовные сюжеты, что тоже имеет прямое отношение к



героине, настойчиво окружающую себя поклонниками ее увядающей красоты. Ей хотелось бы вечного поклонения, как эталону красоты в мировой культуре Аполлону. Однако житие святой Аполлинии, отвергнувшей замужество и посвятившей всю себя небесному жениху [Жития Святых 1999, 15], никак не соответствует образу жизни Крицкой.

Происхождение имени Полина проясняется, когда Нил Андреевич Тычков в скандальной сцене обеда у бабушки Бережковой открывает перед многочисленными гостями ее истинное имя, называя Крицкую Пелагеей, что означает «морская» [Жития Святых 1999, 692]. Видимо, Тычков тем самым стремится унижить Крицкую, намекая на «море грехов» святой мученицы Пелагеи, до покаяния бывшей «директриссою плясуний в Антиохии и развратною женщиною» [Жития Святых 1999, 513]. Такая характеристика вполне соотносима со словами автора о Крицкой как о падшей женщине, с неизменным мнением о ней бабушки Бережковой как о «бесстыднице». Крицкая не подозревает, что произносимое ею на французский манер собственное имя «Pauline» в глазах читателя ее тоже компрометирует, поскольку в начале романа такое имя уже звучало: так зовут молодую любовницу Николая Васильевича Пахотина, одну из тех женщин, о которых не желают и слышать его добропорядочные сестры [Гончаров 2004, 24].

Впервые в романе Крицкая является в воспоминаниях Райского о его поездке в Малиновку в студенческие годы. В дом к Полине Карповне его привезла бабушка, делавшая визиты ко всем значительным людям в городе, чтобы показать им своего внука, хозяина Малиновки. Тогда Крицкая была еще молода, считалась «местной львицей» [Гончаров 2004, 81], был жив ее муж. Принимая гостей, она откровенно кокетничала, а прощаясь, поцеловала юного студента. Мнение внука и бабушки по этому поводу разделились: «Бесстыдница, беспутная! и ребенка не пропустила!» – ворчала бабушка дорогой.

Райский же был смущен. Молодая женщина, белая шея, свобода в речах и смелые взгляды подействовали на воображение мальчика. Крицкая казалась ему какой-то светлой богиней, королевой... «Армида!» – вслух, забывшись, сказал он, внезапно вспомнив об «Освобожденном Иерусалиме» [Гончаров 2004, 82].

Об одной из героинь своей поэмы «Освобожденный Иерусалим» Армиде Торквато Тассо пишет: «На всем востоке пальма первенства за нею По красоте и прелести» [Торквато Тассо]. История Армиды – это история племянницы дамасского принца, засланной в стан крестоносцев-христиан, чтобы влюбить в себя храбрейших рыцарей и помешать им в освобождении Иерусалима. На этом пути Армида на короткий срок добивается успеха, как и Крицкая, завладевшая воображением юного Райского.

Уже в этой сцене обнаружится родственность образов: оба героя в романе выступают как поклонники и «проповедники» любви. Но если тема Райского – любовь-страсть, то тема Крицкой – любовь-обожание. Проповедуя любовь-страсть, Райский не добивается успеха у Беловодовой, Мар-



финьки, Веры. Показывая переживания, страдания героя по этому поводу, автор в то же время смеется над ним: как только Райский начинает проповедовать строгую мораль и призывать к исполнению супружеского долга Ульяну Андреевну, так ему против собственной воли приходится оказаться в роли сатира рядом с нимфой. Любовь-страсть с ее неприкрытым физиологизмом в Марине и Ульяне Андреевне далека от идеала любви поэта и художника Райского. На фоне этих героинь выглядит более привлекательной Крицкая с ее игрой в любовь-обожание. Источником комизма в освещении этого образа становится не только доходящая до детской наивности ограниченность героини, но и то обстоятельство, что со своим пониманием любви Крицкая опоздала на несколько веков. Ее идеал платонического рыцарского поклонения Прекрасной Даме остался в Средневековье и высмеян в культуре нового времени. То, что этот идеал скомпрометирован в глазах Райского, доказывает и его полунасмешливое отношение к истинному рыцарю Прекрасной Дамы Титу Никоничу Ватутину до тех пор, пока не раскроется перед ним глубокий драматизм отношений Ватутина и Татьяны Марковны Бережковой.

Крицкая представляет себя светской красавицей, жаждущей рыцарского поклонения. Она втягивает в свою игру наивных молодых людей, «заезжих студентов, прапорщиков, молодых чиновников», таких как одержимый «кадетским аппетитом и институтскою робостью» «заезжий юноша, Michel Рамин», который «сопровождает барыню везде, таская шаль, мантилью и веер за ней» [Гончаров 2004, 243]. Крицкая считает, что таким способом преподает молодым людям урок светского общения: «...Ей до смерти хотелось, чтоб кто-нибудь был всегда в нее влюблен, чтобы об этом знали и говорили все в городе, в домах, на улице, в церкви, то есть что кто-нибудь по ней “страдает”, плачет, не спит, не ест, пусть бы даже это была неправда» [Гончаров 2004, 243]. Главная цель ее игры – художник и артист, представитель петербургского света Райский. Его вымышленная самой героиней влюбленность тешит ее самолюбие и, как кажется Крицкой, поддерживает ее репутацию в городе.

От своей роли Прекрасной Дамы Полина Карповна не отступит, «честь» свою не запятнает. Знакома читателя с героиней, автор, как бы мимоходом, дает такую «справку»: «Полина Карповна была покойного темперамента: она не искала так называемого “падения” и измены своим обязанностям на совести не имела» [Гончаров 2004, 243]. В этом смог убедиться однажды навестивший ее Райский. Любопытство подталкивало его понять, «что ж она такое». После попытки героя перейти к «решительным действиям», «она замахала руками в непритворном страхе, встала с кушетки, подняла стору, оправилась и села прямо», просила пощадить, не губить ее, а когда он собрался уходить, «по-видимому, была довольна, что он уходит» [Гончаров 2004, 435–436]. Райский едва сдерживает смех, «наслаждаясь этой сценой»: глупая и не раз раздражавшая его игра в любовь Крицкой оказывается достойной уважения артиста по причине ее нравственной и эстетической оправданности.



Очарованному обаянием красивой молодой женщины, «Армиды», студенту Райскому через много лет действительно предстоит выступить в роли ее «рыцаря». Писатель не отказывает «карикатурной» [Гончаров 2004, 245] Крицкой в возможности встать в один ряд с дорогими ему героинями романа, предоставляя ей право дать «урок» даже Татьяне Марковне. Во время званого обеда бабушка, как и все ее гости, с деланным подбострастием ведет себя с Тычковым. Законы гостеприимства заставляют ее изображать перед ним почтительность и вежливость, она принуждает к такому поведению и внуков. И только Крицкая, едва появившись, демонстрирует категорическое неприятие этого жестокого и грубого, зазнавшегося взяточника и плута. Он мстит ей, не желающей унижительно подыгрывать ему, прилюдно оскорбляя и будучи уверен, что никто из присутствующих не посмеет перечить ему. В защиту этой «карикатурной» женщины Райский скажет Тычкову: «Ну, ветренность, легкомыслие, кокетство еще не важные преступления <...> а вот про вас тоже весь город знает, что вы взятками награбили кучу денег да обобрали и заперли в сумасшедший дом родную племянницу...» [Гончаров 2004, 376]. Бабушка поддержит внука и отстоит его перед взбешенным чиновником, а позднее сочтет необходимым отправиться к Крицкой с извинениями. Заступничество Райского Крицкая расценит как истинно рыцарское поведение, каковым оно и является: «...Он мой рыцарь и навсегда, что я его вечная, послушная раба!» [Гончаров 2004, 394], – напишет она Вере.

Вступившись за Крицкую, Райский не кривит душой: он, как и Вера, Марк Волохов, на стороне новых жизненных принципов, отрицающих светские условности, отживших норм поведения и общения между людьми. И в этом Крицкая – их союзница. Она радостно поддерживает Райского в его стремлении к свободе от правил поведения в доме бабушки-«деспотки»: «Браво, браво! – с детской резвостью восклицала Крицкая. <...> Мсье Райский поэт, а поэты свободны, как ветер!» [Гончаров 2004, 215]. А потому бабушка, привечая Крицкую в своем доме, боится развращающего влияния обманчивой привлекательности не только ее ласкательного поведения, но и «вольных» суждений. В «остроте» слов Крицкой бабушке слышится фальшь, обольщающая ложь: «Острота фальшива, принарядится красным словом, смехом, ползет, как змей, в уши, норовит подкрасться к уму и помрачить его, а когда ум помрачен, так и сердце не в порядке. Глаза смотрят, да не видят или видят не то...» [Гончаров 2004, 317], – вразумляет Татьяна Марковна Марфиньку.

Сравнивая Крицкую с Ульяной Андреевной, Райский, признается себе, что «ему легче казалось сносить тупое, бесплодное и карикатурное кокетничанье седеющей Калипсо, все ищущей своего Телемака, нежели этой простодушной нимфы, ищущей встречи с сатиром...» [Гончаров 2004, 473]. В этих размышлениях героя всплывают воспоминания об очень популярном в XIX в. романе Франсуа Фенелона «Путешествие Телемака» (1699 г.). В XVIII–XIX вв. в России было осуществлено несколько переводов романа, которые не раз переиздавались. Стихотворное переложение

«Телемахида или Странствие Телемака сына Одиссея» осуществил В.К. Тредиаковский (1766 г.), прославившийся как «Автор “Телемахида”». Роман Фенелона навеян «Одиссеей» Гомера, где рассказывается о том, как Одиссей по воле богов оказался на острове богини Калипсо, провел с ней в любовных утехах семь лет, но из любви к Пенелопе, по воле же богов, покинул Калипсо, которая тяжело страдала после разлуки с ним. Фенелон использовал эту историю и в травестированном виде перенес ее на судьбу сына Одиссея Телемака. Как известно, в «Одиссее» Гомера Калипсо и Телемак не встречаются, однако в «Путешествии Телемака» Фенелона рождается рассказ о посещении Телемаком острова Калипсо и любовном влечении богини к узнаваемо похожему на своего отца юному сыну Одиссея. Любовниками Калипсо и Телемак не становятся, история заканчивается жестокой ревностью богини к нимфе Эвхарисе и бегством Телемака с острова Калипсо.

История Телемака и Калипсо – один из вариантов вечного в мировой культуре сюжета о соблазнении мужчины женщиной. Это библейская история Иосифа и жены Потифара [Бытие, 39], Федры и Ипполита в «Федре» Еврипида, Энея и Дидоны в «Энеиде» Вергилия, Рамы и Шурпанакхи в «Рамаяне», Оливии и переодетой в мужское платье Виолы в «Двенадцатой ночи» У. Шекспира, Белизы и Клитандра в «Ученых женщинах» Ж.Б. Мольера, Марселины и Фигаро в «Женитьбе Фигаро» П.О. Бомарше, Дианы и Теодоро в «Собаке на сене» Лопе де Вега, леди Белластон и Тома Джонса «Истории Тома Джонса, найденьша» Г. Филдинга и других. Уже само перечисление авторов и произведений говорит о том, что сюжет этот появлялся в мировой культуре в трагическом, драматическом и комедийном вариантах.

В русской литературе история любовного влечения женщины к молодому человеку, который не может или не хочет разделить ее привязанности, была воспринята преимущественно как выигрышный источник комических ситуаций и использована прежде всего в комической драматургии. К ней обратились Д.И. Фонвизин в «Бригадире» (Советница и Иван), И.А. Крылов в пьесах «Подщипа» (Подщипа и Слюняй) и «Урок дочкам» (Фекла, Лукерья и «маркиз Глаголь»), «Проказники» (Таратора и Ланцетин), Н.В. Гоголь в «Ревизоре» (Анна Андреевна и Хлестаков), И.С. Тургенев в «Провинциалке» (Дарья Ивановна и граф Любин), а в драматическом варианте и в «Месяце в деревне» (Наталья Петровна и Беляев), Д.Т. Ленский в водевиле «Лев Гурыч Синичкин» (Сурмилова и князь Ветринский) и др. В романе Гончарова «сюжет» Крицкой выстроен по тому же типу, что и в комической драматургии. Наблюдая за Крицкой, Райский решит, что она «не годится» ни в драму [Гончаров 2004, 241], ни «в роман: слишком карикатурна! Никто не поверит...» [Гончаров 2004, 245], она «играет наивно комедию» [Гончаров 2004, 297]. Крицкая действительно не романная героиня. Она лишь косвенно втянута в главную конфликтную ситуацию, образ ее комически статичен.

Увидеть образ Крицкой в контексте мировой культуры помогает и



«подсказка», данная Тычковым, который называет Крицкую Далилой [Гончаров 2004, 372]. Связь с этой старозаветной героиней можно усмотреть в относящемся к Райскому, запутавшемся в ее юбках, сравнению в устах Полины Карповны: «лев в сетях» [Гончаров 2004, 298]. В библейской легенде описывается, как по наущению Далилы Самсона опутывали веревками, как сетями [Суд. 16, 7–12]. Пленником торжествующей Крицкой чувствует себя Райский:

«Пустите меня, ради Бога: я на свежий воздух хочу!.. – сказал он в тоске, вставая и выпутывая ноги из ее юбок.

– Ах, вы в ажитации: это натурально – да, да, я этого хотела и добились! – говорила она, торжествуя и обмахиваясь веером. <...>

– Вы в плену, не выпутаетесь! – шаловливо дразнила она, не пуская его.

– Пустите меня: не то закричу!» [Гончаров 2004, 298].

Имя Самсона здесь не звучит, однако образ льва с этим героем в Библии вполне соотносим. В устах же Полины Карповны, представляющей себя «местной львицей», можно услышать намек скорее на образ влюбленного льва, героя басен Эзопа и Лафонтена, побудивших скульптора Гийома Гифса к созданию одноименной прекрасной статуи.

Образ Далилы предшествовал образам Иезавели и Саломеи, с них начинается история роковой женщины. Не просто светской, но роковой красавицей, которой подвластно сердце любого мужчины, хочет предстать перед окружающими Полина Крицкая. Отсюда ее стремление манипулировать избранниками с помощью флирта. «Черномазая старуха», «противная рожа!» [Гончаров 2004, 406], – называет ее Райский, испытывающий «ужас», боязнь «задохнуться» [Гончаров 2004, 394–395] рядом с ней, – и это позволяет представить Крицкую в образе уже не роковой женщины, но кровожадной вампириши: «Ужели она часто будет душить меня? <...> Куда спастись от нее? [Гончаров 2004, 245], – думает герой. О том, что Полина Карповна «вцепится» в Райского «и не скоро выпустит его из рук» [Гончаров 2004, 395], знает надеявшаяся на время избавиться от его навязчивого интереса Вера. В сценах преследования Райского улавливается явное сходство Крицкой с другой «роковой» для героя женщиной – Ульяной Андреевной, которая обманом заманивает его в свои сети, превращая их поединок в открытое единоборство, в котором Райский потерпел полное фиаско.

Все сцены с Крицкой в романе – сцены комические, и в них она скорее напоминает не «роковую женщину», а героиню комедии дель арте – простую девушку, одетую в красивое пышное платье, а позднее – в платье из заплат, на итальянскую Фантеску, выступавшую на сцене «как Арлекин в юбке» [Дживелегов 1954, 129]. С этой героиней сближает Крицкую «неблагородное», недворянское происхождение: Татьяна Марковна указывает на него, когда противопоставляет ей и ее покойному мужу, «чиновнику из палаты» [Гончаров 2004, 215], своих родовитых дворянских предков.



Не случайно и то, что одну из служанок в доме бабушки зовут Пелагеей, что можно воспринимать как указание на некую простонародность имени героини. Наряд Крицкой, как у Фантески, и пышен и комичен одновременно: «разряженная женщина, в кисейном платье, с весьма открытой шеей, с тонким кружевным носовым платком и с веером, которым она играла, то складывала, то кокетливо обмахивалась, хотя уже не было жарко» [Гончаров 2004, 212]. Автор не раз повторяет в описаниях ее нескромных нарядов кружева, кисею, бантики, цветы, пудру на лице и локонах, розовые ленты, открытые шею и грудь, плохо застегнутые на груди крючки. А.К. Дживелегов пишет: «Фантеска первоначально изображалась как деревенская дуреха, при этом подчеркивались ее честность, порядочность и хорошее настроение. <...> Маска подчеркивает, что Фантеска не хочет идти по торной дорожке, где мимолетные радости превращают девушку в куртизанку <...> Во Франции она превратилась в типичную субретку, Коломбину» [Дживелегов 1954, 129]. Если невиновность Крицкой «в факте» можно соотнести с Фантеской, то поведение ее больше напоминает соблазнительницу Коломбину: томное жеманство, кокетливая, «плутовская» игра глазами и веером, «дрыганье» «не без приятности “ножкой”» [Гончаров 2004, 435]; она «ловила взгляд Райского» [Гончаров 2004, 218] и намекала на какие-то «два взгляда» [Гончаров 2004, 220, 242].

Для каждой маски дзанни характерен свой язык, диалект. Полина Карповна превращает манеру речи в «условные приемы кокетства»: она приторно «вздыхала, возводила глаза к небу, разливалась в нежных речах» [Гончаров 2004, 243]. От других героев ее речь отличает пришепетывание, постоянное использование «плохого» французского языка, «языка любви». Ее реплики на французском, повторяющиеся почти в каждой сцене, неизменно комичны, их смысл всегда один: они побуждают избранника быть смелее, не томиться от желания признаться ей в любви.

Очевидная глупость и навязчивость Крицкой рождали у Райского мысль: «Боже мой! Какая противная: ее прибить можно!» – со скрежетом думал он, опять впадая в ярость», – а общение с ней приводило его к желанию «пустить в нее папками и тетрадами» [Гончаров 2004, 297] и не вызвало сострадания даже в том случае, когда во время сеанса позирования героиня по его вине упала от изнеможения. Подобного рода отношения возможны между персонажами дзанни, независимо от пола партнера «угощавшими» друг друга палочными ударами. В комедии дель арте использовалось и множество других комических приемов: лазанье по лестнице, стрельба из пистолетов, хождение в потемках. Особенно популярны были «сцены в ночи»: комические столкновения, неузнавания [Дживелегов 1954, 188]. Ночная сцена на краю обрыва, когда ошеломленный увиденным в беседке свиданием Веры и Марка Райский встречается с жаждущей его любви Крицкой, грубо хватая ее за руку и тащит к обрыву, а она «завопила... в страхе и не на шутку испугалась», кричала: «...я упаду, мне дурно...» [Гончаров 2004, 624], вполне соответствует стилю комедии дель арте.



Участие дзанни в театральных постановках состояло в том, чтобы заполнить интервалы между действиями. Дзанни со своим комическим передразниванием трагических героев или просто нелепым кривлянием вторгались в развитие трагического сюжета, разряжая его напряжение, отвлекая и развлекая зрителей. Такие комические заставки, интермедии или интерлюдии исполнялись в театре Возрождения «между актами спектакля для иллюстрирования или варьирования тональности пьесы, во время смены декораций и обстановки» [Пави 1991, 123]. В то же время «поэтическую сторону комедии дель арте определяли идеализированные образы *влюбленных*. <...> Борьба за любовь молодой пары составляла главное содержание сценического действия» [История зарубежного театра 1971, 127]. С театральной сцены Гончаров перенес подобного рода действие на страницы своего эпоса. Пруцков писал о том, что в романе параллельно даны «действительная страсть, возбуждающая большие вопросы жизни, ведущая к трагической развязке, и пустая, пошлая игра» [Пруцков 1962, 198]. История Веры и Марка – это та самая вечная, поэтическая, романтическая история двух влюбленных, соединению которых мешают чаще всего социальные обстоятельства или враждебные отношения семей – заметим, что тот и другой мотив в истории героев присутствует. Трагедию Веры предчувствует бабушка [Гончаров 2004, 462], трагедией назвал историю Веры Райский [Гончаров 2004, 636].

Сцены с Полиной Карповной в романе исполняют роль интермедий или интерлюдий, помогающих разрядить напряжение в душевном состоянии или отношениях героев и дать возможность читателю развлечься. В этом смысле значимо то место, которое этим сценам отводится – чаще всего они даются в конце глав. В гл. 9 ч. 2 романа присутствие Полины Карповны сдерживает гнев бабушки, обидевшейся на внука, в первый же день ушедшего из дома и не почтившего ее присутствием за обедом. Комической сценой с героиней заканчивается гл. 12 ч. 2: Крицкая появляется после рассказа о «живой натуральной драме» [Гончаров 2004, 240] Марины и Савелия. По тому же типу строится и гл. 16 ч. 2: после огорчительного для Райского знакомства с Верой является Крицкая. В гл. 5 ч. 3 внезапное появление Крицкой помогает Вере избавиться от настойчивых расспросов Райского об авторе письма на синей бумаге. В этой главе и гл. 7 ч. 3 Вера использует Крицкую, чтобы избежать «любовного шпионства» [Гончаров 2004, 348] Райского. На званом обеде в доме бабушки (ч. 3, гл. 2) приезд Крицкой провоцирует публичное осмеяние Тычкова. Трагедия и фарс переплетаются в сцене встречи Райского с Полиной Карповной у обрыва в ночь рокового свидания Веры и Марка (гл. 14 ч. 4). По законам водевиля выстроена автором сцена прощального свидания героев в гл. 21 ч. 5.

В русском театре роль сцен, исполнявшихся для развлечения, на «съезд» и «разъезд» публики, взял на себя водевиль [Мещеряков, Сербул 2011, 7]. Водевиль начала XIX в. – это тот «промежуточный жанр», который впитывает «элементы других жанров», ассимилирует «по принципу смежности признаки комической оперы, дивертисмента, интермедии, бла-



городной и сатирической комедий, мелодрамы и даже трагедии» [Мещеряков, Сербул 2011, 13]. Водевиль связан с народной театральной площадной культурой, водевильные амплуа сохраняли в себе память о комедии дель арте. Гончаров оказался в числе тех авторов, в творчестве которых нетрудно обнаружить влияние не только комедии, но и водевиля [Шахматова 2008, 70–76]. Исследователи не раз показывали, как в его произведениях «взаимопроникают две системы воспроизведения мира: комедийная и романная. Комедия жизни и эпос жизни дополняют друг друга, образуя оригинальное и самобытное целое романа, организуя ряд противоположных точек зрения на одни и те же происходящие события» [Шаврыгин 1994, 200]. Н.В. Калинина убеждена: «Литературный стиль Гончарова генетически связан с принципами построения драматического текста и театрального представления» [Калинина 2008, 4].

Эпизоды с участием Крицкой в романе укладываются в определенный сюжет, вторым действующим лицом в котором является Райский. «Комедию», а точнее – водевильный сюжет – герои разыгрывают вдвоем. Первая встреча еще юного студента Райского и Крицкой станет завязкой их комического сюжета, которым «прошить» все части романа. У каждого из героев в этой комедии своя линия поведения. Героиня исполняет роль глупой стареющей обожательницы, во всех сценах она устремлена навстречу герою. Она сумела захватить его воображение при первой встрече и убеждена в своем успехе во всех последующих. В сцене с Тычковым она не без оснований воспринимает Райского как героя и рыцаря, поклоняющегося прекрасной даме. В такой его роли при себе она не сомневается до самого отъезда Райского, выставляя его мнимые ухаживания как предмет гордости перед всем городом. Райский же разыгрывает в этой «комедии» роль мужчины, убегающего от ухаживаний женщины: прежнее очарование «Армидой» при первой же встрече в доме бабушки сменится желанием избавиться от назойливой «напарницы по сюжету». Примечательно, что большинство сцен с Крицкой заканчиваются откровенно нетактичным поведением Райского – его безмолвным уходом или побегом. Если Райский безуспешно «домогается» любви Веры, то Полина Карповна также безуспешно «домогается» любви Райского.

Включение в эпическое повествование комической героини рождает для нее особые приемы изображения, больше характерные для драмы, чем для эпоса. Крицкая в романе почти лишена авторского повествования, образ ее дается через описания внешности, действия и диалог, эпизоды с ее участием строятся по типу сцен из комического представления. Речь Крицкой в этих эпизодах превращается в повторяющиеся реплики и сопровождается краткими авторскими ремарками. Примечательно, что другие герои в диалогах с Крицкой участвуют мало, они охарактеризованы преимущественно приемами эпического повествования. Райский, к которому прежде всего обращается героиня, в этих сценах крайне немногословен, чаще всего автор характеризует его безмолвными замечаниями «про себя», подобными «репликам в сторону»: «Черт знает что такое!»



[Гончаров 2004, 242], – думал Райский, глядя на нее. Появление Крицкой вызывает «болезненное» восклицание героя: «Боже мой!» [Гончаров 2004, 296]. На приглашение поехать к ней, он, «глядя на нее, учтиво молчал» [Гончаров 2004, 244]. У приступившего к портрету Крицкой Райского «шевельнулось... в душе»: «У, какая противная рожа! <...> вот постой, я тебя изображу!» Райский вступает в диалог с Крицкой только в тех сценах, когда он сам заинтересован в ней. Все его реплики в адрес героини можно назвать «вынужденными», а чаще они заменены жестами и поступками. Карикатурность ее внешнего облика и поведения отпугивает героя: «Он сбоку поглядел на нее» [Гончаров 2004, 213], «его коробило от ее присутствия» [Гончаров 2004, 216]; рисуя ее портрет, он «все злобнее и злобнее глядя на “противную рожу”», «так крепко нажимал мел, что куски его летели в стороны» [Гончаров 2004, 406]. В ответ на призыв героини сесть рядом с ней «Райский внезапно разразился нервным хохотом и сел подле нее» [Гончаров 2004, 297]. Все эти жесты и поступки, своеобразные мимические действия вполне уместны в интерлюдии [Пави 1991, 123] или водевиле. Подобное построение сцен предполагает активизацию читательского или зрительского интереса, «приближает» героев к читателю. В.Е. Хализев пишет об этом: «Жизнь, показанная в драме, как бы говорит от собственного лица. Действие здесь запечатлевается с большей достоверностью, чем в эпопеях...» [Хализев 1986, 43].

Одной из особенностей эпических романов Гончарова является появление в них сцен, в которых герои намеренно прибегают к игровому поведению, т.е. к сокрытию собственной личности, выступая как бы в чужой маске. Об игровом поведении героев Гончарова не раз писали исследователи. «Обломов, Райский и Волохов играют с чувством и страстью», – говорит в своей монографии Пруцков [Пруцков 1962, 188]. О «мысленной игре в счастье» Обломова и донжуанстве как своеобразной игре для Ивана Савича Поджабрина и Райского писал и М.В. Отрадин [Отрадин 1994, 12–13, 20]. Особое внимание игровому поведению героев всех трех романов писателя, а в особенности Райского, уделяет Е.А. Краснощекова [Краснощекова 1997, 94, 393]. Игровое, театральное поведение Райского отмечает А. Молнар [Молнар 2013, 425–435]. В творчестве Гончарова подобный прием с «переодеванием» героя, с использованием чужой маски особенно наглядно представлен в позднем очерке «Литературный вечер» (подробно об этом см.: [Ермолаева 2020]), где в маске появляется актер. Такая ситуация объяснима симпатией писателя к театру и драматургии. Им посвящены три из его немногочисленных критических статей: «Миллион терзаний», «Опять “Гамлет” на русской сцене», «Материалы для статьи об Островском». Он высоко оценивал пьесы А.Н. Островского, А.К. Толстого, А.Ф. Писемского, нередко посещал театры, дружески общался с актерами И.И. Монаховым и М.Г. Савиной, почитал талант А.А. Нильского, И.А. Горбунова, искусство чтеца Писемского. Лицедейство не было чуждо натуре и самого Гончарова, достаточно вспомнить «псевдонимы» или «авторские маски» – «де Лень», «путешествующий Обломов», которые он



присваивал себе [Филиппова 2017, 359]. И не случайно, что в его романах герои не раз прибегают к попытке спрятать свое лицо под чужую маску.

Так, «артист» Райский в общении с Аяновым, Беловодовой, Наташей, опекуном, бабушкой, Марфинькой, Верой, бабушкой, Егоркой, Козловым, Ульяной Андреевной, Марком, Тушиным выступает в разных ролях, нередко, может быть, даже незаметно для самого себя меняя маски. Чаще других его заставляет вступить в игровую ситуацию Вера, которая называет героя лисой. Она сама играет с ним, прячет свое лицо, напоминая ему то кошку, то птицу, то ящерицу, то змею... Игра Веры всегда связана с ситуацией обмана и в конечном счете приводит к очень драматичным последствиям для нее, для бабушки, Райского, Тушина. Ее грехопадение, необходимость скрыть истинные его обстоятельства, в финале романа вынуждают взять на себя чужую роль, «скрытничать» и бабушку, и Тушина, и Райского. Сцены объяснений между этими героями полны драматизма.

Крицкая в романе – это тоже героиня в маске, маска светской львицы как будто приросла к ней. Лишь однажды, во время сеанса позирования перед художником, приоткрывается ее истинное лицо немолодой и некрасивой слабой женщины, которой уже никого не обмануть своей, пусть и привлекательной маской. Появление Полины Карповны в доме бабушки привносит в его жизнь игровое начало. Играя сама, она вовлекает в свою игру и бабушку, которая вынуждена исполнять роль радушной хозяйки, и Веру, и Марфиньку, изображающих дружелюбие и приветливость. Но если бабушка каждый раз страдает от навязанной ей роли, то для Веры и Марфиньки присутствие Крицкой – возможность развлечься. Особенно забавны для них отношения Крицкой и Райского, при которых они выступают в роли насмешливых зрительниц. Однако, в отличие от бабушки и Веры, Райский не желает подыгрывать Крицкой, и это усиливает комизм ситуаций. Оказавшись в роли осмеиваемого, Райский страдает и злится на наивно комичную Крицкую. Однако неизменной готовностью героини к игре Райский воспользуется во время последнего ее посещения, описанного в гл. 21 ч. 5. Теперь у героя есть своя цель: ему необходимо скрыть перед Крицкой, а значит, и перед всем городом, истинный смысл того, что произошло с Верой на дне оврага. Описанная в этой главе сцена выстроена автором в соответствии с законами драмы: она «замкнута» во времени и пространстве, на первом плане в ней диалог героев, в движении которого легко обнаружить завязку, перипетии в развитии действия, развязку.

О том, что Райский является к Крицкой в чужой маске, говорят уже его первая, вполне театральная реплика: «Мой прощальный визит!», поклон и остановившийся на героине «сладкий взгляд» [Гончаров 2004, 749]. Читателю хорошо известно, что все это не соответствует истинному отношению Райского к хозяйке дома: он пришел к ней, как и обещал бабушке, дать «сеанс» «этой старой чучеле» [Гончаров 2004, 740]. Героиня тщательно подготовилась к встрече, о чем говорит типичный для водевиля комически охарактеризованный интерьер, призванный сыграть роль «любовного гнездышка»: опущенные шторы, накуранные комнаты. Соблазни-



тельница, «в белой кисейной блузе, перехваченной поясом, с широкими кружевными рукавами, с желтой далией на груди, слегка подрумяненная, встретила его в своем будуаре» [Гончаров 2004, 749]. Видимо, не очень рассчитывая на свои чары, она приготовила для гостя изысканное угощение: на накрытом у дивана столе «стоял полный, обильный завтрак. <...> В двух хрустальных тарелках была икра» [Гончаров 2004, 749; о «подтекстах» угощения Крицкой см.: Иванова 2008]. Именно икра, а не хозяйка дома, и вызвала притворный восторг гостя: «Даже затрясся весь, как увидал!» Райский в духе водевильного жанра прибегает к вожделенным взглядам и двусмысленным комплиментам одновременно в адрес хозяйки и еды: «Какая вы кокетка, Полина Карповна: даже котлетки без папилюток не можете кушать!» [Гончаров 2004, 749]. Оба героя вступили в игру, завязка в этой сцене состоялась.

Радуюсь тому, что гость поддержал ее игру, Крицкая пускает в ход весь свой арсенал соблазнительницы. Здесь и чувствительные восклицания, и упреки: «Не может быть! Вы пошутили: жестокая шутка!» И притворный испуг, шуточные приказания: «Нет, нет, скорей засмейтесь, возьмите назад ужасные слова!..» И двусмысленно звучащие слова о любви: «Я знаю, что вы любите... да, любите...». И намеренно нескромное физическое сближение: «сунула свою руку ему под руку», «взяв его за руку, усадила рядом с собой, шаловливо завесив его салфеткой» [Гончаров 2004, 749]. И нежные, любовные взгляды. В какой-то момент такая близость героини, ее наступательность пугают Райского: «Эге! какой “abandon!” [непринужденность – франц.] – даже страшновато...» – подумал он опасливо» [Гончаров 2004, 749]. Эта фраза «про себя» подобна водевильной «реплике в сторону». Однако из предыдущего романного повествования читатель знает, что Крицкая не допускает близости с мужчиной, ее любовная игра дальше слов и жестов не заходит.

Водевильный характер эпизода подкрепляется вроде бы обоюдным желанием героев «улыбки, шутки, смеха <...> Прочь печаль! Vive l'amour et la joie! [Да здравствует любовь и веселье! (франц.)]», обязательным для жанра переходом к французскому языку, к «легкому диалогу» со вздохами и восклицаниями: «Ах! что вы хотите со мной делать?», обращением к поэзии: «Ах, и трюфли – “роскошь юных лет”! – petits-fours, bouchées de dames!» [Гончаров 2004, 749]. Кажется, оба героя готовы перейти к куплетам и танцам, без которых не обходился водевиль [Бескин 1929, 21]. Вся наигранно-романтическая любовная ситуация комически «возрастает» по причине разыгравшегося аппетита героя.

Однако каждый из ее участников имеет свои цели. Крицкая чувствует себя участницей любовного поединка, она должна вызвать Райского на откровенность: «Снимите маску, полноте притворяться...» [Гончаров 2004, 450]. Желая вырвать у героя признания в любви, она несколько раз подливала вина, слушала его полушепот, «подставляла свое ухо к его губам» [Гончаров 2004, 752]. Райский и дальше обманывает Крицкую, изображая физическое и душевное страдание, говоря о духоте, прося «сквоз-



ного ветра», полусловами, полунамеками убеждая во влюбленности в нее и разочаровании в Вере, ореолом таинственности овеявая рассказ о неудавшемся сватовстве Тушина. Герой делает вид, что покорен чарами героини – действие в сцене достигает кульминации. Подогреваемая тщеславием («Она гордо оправилась, взглянула на себя в зеркало и выправила кружево на рукавах» [Гончаров 2004, 751]), Крицкая принимает его раскаяние в любви к этой «бедной», «деревенской девочке» за правду [Гончаров 2004, 750] и знак благосклонности к ней, светской даме. Но ничего нового, кроме того, о чем уже говорил весь город, Райский не сообщил, и в лице героини «было полнейшее разочарование» [Гончаров 2004, 753].

В какой-то момент игра Райского, в его собственном понимании, переходит в фарс: «...Не будет ли сочинять? кажется, довольно?» [Гончаров 2004, 752–753], – бросает он «реплику в сторону» и уже готов расстаться с хозяйкой. Он исполнил задуманное – Крицкую вполне убедили его слова. «Смоделированная» им ситуация разрешилась, как он и задумал ее. Казалось бы, завязка состоялась, однако именно в этот момент вступает в свои права парадоксальность развития игровой ситуации: «Игровое настроение по своему типу изменчиво. В любую минуту может вступить в свои права “обычная жизнь”, то ли от какого-либо толчка извне, который нарушит игру, то ли от какого-нибудь поступка вопреки правилам, а то и из-за идущего изнутри ослабления накала игры, усталости, разочарования» [Хейзинга 1997, 39]. Водевильная фабула приобретает новое направление – Крицкая упоминает про сплетню о бабушке. И в сцене происходит перелом, рождается новая завязка. Теперь Райский слушает, «притаив дыхание и наострив ухо», «нежно» и «вкрадчиво», но при этом настойчиво допытывается, «добирается» [Гончаров 2004, 753] до правды. Открывшаяся тайна бабушки заставляет героя сбросить маску, почувствовать себя побежденным: он «изменился в лице», «от волнения вздохнул всей грудью», нахмурился и, отказавшись от очередной порции вина, «схватил шляпу и быстро ушел» [Гончаров 2004, 755]. Развязка, финал сцены неожиданны, она как будто оборвана. «Неучтивое» в отношении к хозяйке дома поведение героя автор оставляет без комментария: видимо, он (а с ним и читатель) вполне согласен с Райским в том, что героиня это заслужила.

Итог сцены-поединка соответствует законам развития драматического действия, в результате которого каждый из его участников «расплачивается... за все им сотворенное, пожинает плоды своих действий, сталкиваясь с результатами, которые... не совпадают с намерениями» [Костелянец 1976, 35]. Для Крицкой эта встреча с Райским – возможность еще раз убедиться во всемогуществе собственных чар и с чувством победительницы разнести по городу эту новость, но при этом ничего нового не сообщить о ночном свидании Веры. Здесь все построено на обмане и достойно осмеяния. Для Райского же итог этого «поединка» неожидан, ошеломителен, глубоко драматичен. Он приносит глубокие переживания не только герою, но и бабушке: по взгляду внука она поймет, что ее давний грех для него уже не тайна. Выстроенная как длинный комический диалог героев эта во-



девальная сцена в значительной степени «продвигает» развитие действия в романе, обеспечивая развязки его сюжетных узлов.

«Внутритекстовые связи эпоса и драмы в рамках одного литературного произведения бесконечно разнообразны и индивидуальны» [Калинина 2008, 16], – пишет Н.В. Калинина. Роман «Обрыв» в полной мере подтверждает справедливость этого замечания. Включение водевильного сюжета в эпическое произведение позволяет автору органично соединить трагическое и комедийное начала в эпосе. Образ главной участницы водевильного сюжета комической героини Полины Карповны Крицкой писатель многими нитями связывает с вечными образами и сюжетами в мировой литературе и искусстве: с Прекрасной Дамой, Армидой, Калипсо, Далилой, Фантеской и др. В характеристике образов, построении водевильного сюжета и отдельных сцен Гончаров опирается на многовековой опыт комедийного жанра: от комедии дель арте до русской комической драматургии XVIII – начала XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бескин Эм. Водевиль // Литературная энциклопедия. Т. 2. М.: Издательство коммунистической академии, 1929. Ст. 270–274.
2. Гончаров И.А. Обрыв // Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 7. С. 5–772.
3. Гончаров И.А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Правда, 1952. Т. 8. С. 124–134.
4. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Академия наук, 1954. 298 с.
5. Ермолаева Н.Л. Очерк «Литературный вечер» в контексте творчества И.А. Гончарова 1870-х гг. // Два века русской классики. 2020. Т. 2. № 3. С. 200–221. DOI: 10.22455/2686-7494-2020-2-3-200-221
6. Жития Святых / сост. священник и законоучитель Иоанн Бухарев. М.: Отчий дом, 1999. 694 с.
7. Иванова Н.П. Мотив еды в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // И.А. Гончаров: Материалы международной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Ника-дизайн, 2008. С. 185–192.
8. История зарубежного театра: Театр Западной Европы. Ч. 1. М.: Просвещение, 1971. 360 с.
9. Калинина Н.В. И.А. Гончаров и театр: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2008. 25 с.
10. Костелянец Б. Лекции по теории драмы. Драма и действие. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1976. 159 с.
11. Краснощекова Е.А. Иван Александрович Гончаров: мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 496 с.
12. Лоскутникова М.Б. Ирония как пафос и стилиобразующий фактор в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Вестник центра международного образования московского государственного университета. Филология. Культурология. Педаго-

гика. Методика. 2011. № 3. С. 103–108.

13. Мещеряков В.П., Сербул М.Н. Герменевтический комментарий к произведениям мировой культуры и биографиям. Т. 1. Шуя: Шуйский государственный педагогический университет, 2011. 240 с.

14. Молнар А. Игра в страсть в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров: живая перспектива прозы: научные статьи о творчестве И.А. Гончарова. Szombathely: University of West Hungary Press, 2013. С. 425–435.

15. Отрадин М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1994. 168 с.

16. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 483 с.

17. Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1962. 228 с.

18. Торквато Т. Освобожденный Иерусалим. URL: http://az.lib.ru/t/tasso_t/text_0020.shtml (дата обращения: 25.02.2021).

19. Филиппова Е.М. «Служба и служение» И.А. Гончарова (по материалам переписки) // Чины и музы. СПб.; Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2017. С. 357–371.

20. Хализов В.Е. Драма как род литературы. М.: МГУ, 1986. 259 с.

21. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.

22. Цейтлин А.Г. И.А. Гончаров. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 491 с.

23. Черюкина Г.Л. «Талант – быть человеком»: роман И.А. Гончарова «Обрыв» как опыт художественной антропологии // И.А. Гончаров: Материалы международной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Ника-дизайн, 2008. С. 177–184.

24. Шаврыгин С.М. Традиции русской комедии первой половины 19 в. в «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова (И.А. Гончаров и А.А. Шаховской) // И.А. Гончаров: материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Стрежень, 1994. С. 196–203.

25. Шахматова Т.С. Водевильное поветрие в русской литературе XIX века // Ученые записки Казанского государственного университета. 2008. Т. 150. Кн. 6. Гуманитарные науки. С. 70–76.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ermolayeva N.L. Ocherk “Literaturnyy vecher” v kontekste tvorchestva I.A. Goncharova 1870-kh gg. [“The Sketch “A Literary Evening” in the Context of the Creative Work of Ivan Goncharov of the 1870s”]. *Dva veka russkoy klassiki*, 2020, vol. 2, no. 3, pp. 200–221. DOI: 10.22455/2686-7494-2020-2-3-200-221. (In Russian).
2. Loskutnikova M.B. Ironiya kak pafos i stileobrazuyushchiy faktor v romane I.A. Goncharova “Obryv” [Irony as Pathos and Style-Determining Factor in I.A. Goncharov’s Novel “Precipice”]. *Vestnik tsentra mezhdunarodnogo obrazovaniya moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Kul’turologiya. Pedagogika. Metodika*, 2011, no. 3, pp. 103–108. (In Russian).



3. Shakhmatova T.S. Vodevil'noye povetriye v russkoy literature 19 veka [Vaudeville Movement in the Russian Literature of the 19 Century]. *Uchenyye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, vol. 150, book 6, series: Gumanitarnyye nauki [The Humanities], pp. 70–76. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Cheryukina G.L. “Talent – byt' chelovekom”: roman I.A. Goncharova “Obryv” kak opyt khudozhestvennoy antropologii [“The Talent is being a Human”: the Novel “Precipice” by I.A. Goncharov as an Attempt at Artistic Anthropology]. *I.A. Goncharov: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 195-letiyu so dnya rozhdeniya I.A. Goncharova* [I.A. Goncharov: Materials of the International Conference Devoted to the 195th Anniversary of I.A. Goncharov]. Ulyanovsk, Nika-dizayn Publ., 2008, pp. 177–184. (In Russ.)

5. Filippova E.M. “Sluzhba i sluzheniye” I.A. Goncharova (po materialam perepiski) [“The Service and Ministration” of I.A. Goncharov (on the correspondence)]. *Chiny i muzy* [Titles and Muses]. St. Petersburg, Tver, Marina Batasova Publ., 2017, pp. 357–371. (In Russian).

6. Ivanova N.P. Motiv edy v romane I.A. Goncharova “Obryv” [“The Motif of Food in the Novel “Precipice” by I.A. Goncharov”]. *I.A. Goncharov: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 195-letiyu so dnya rozhdeniya I.A. Goncharova* [I.A. Goncharov: Materials of the International Conference Devoted to the 195th Anniversary of I.A. Goncharov]. Ulyanovsk, Nika-dizayn Publ., 2008, pp. 185–192. (In Russian).

7. Molnar A. Igra v strast' v romane I.A. Goncharova “Obryv” [Game and Passion in the novel “Precipice” by I.A. Goncharov]. *Goncharov: zhivaya perspektiva prozy: nauchnyye stat'i o tvorchestve I.A. Goncharova* [Goncharov: The Living Perspective of Prose. Scientific Articles on the Creative Work of I.A. Goncharov]. Szombathely, University of West Hungary Press, 2013, pp. 425–435. (In Russian).

8. Shavrygin S.M. Traditsii russkoy komedii pervoy poloviny 19 v. v “Obyknovennoy istorii” I.A. Goncharova (I.A. Goncharov i A.A. Shakhovskoy) [Traditions of the Russian Comedy of the first half of the 19th cent. in “The Common Story” by I.A. Goncharov (I.A. Goncharov and A.A. Shakhovskoy)]. *I.A. Goncharov: materialy mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 180-letiyu so dnya rozhdeniya I.A. Goncharova* [I.A. Goncharov: Materials of the International Conference Devoted to the 180th Anniversary of I.A. Goncharov]. Ulyanovsk, Strezhen', Publ., 1994, pp. 196–203. (In Russian).

(Monographs)

9. Dzhivelegov A.K. *Ital'yanskaya narodnaya komediya* [Italian Folk Comedy]. Moscow, Akademiya nauk Publ., 1954. 298 p. (In Russian).

10. Huizinga J. *Homo Ludens. Stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens. Articles on the History of Culture]. Moscow, Progress – Traditsiya Publ., 1997. 416 p. (Translated from German into Russian).



11. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury* [Drama as a Literary Form]. Moscow, MSU Publ., 1986. 259 p. (In Russian).

12. Kostelyanets B. *Lektsii po teorii dramy. Drama i deystviye* [Lectures on the Theory of Drama. Drama and Action]. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography Publ., 1976. 159 p. (In Russian).

13. Krasnoshchekova E.A. *Ivan Aleksandrovich Goncharov: mir tvorchestva* [Ivan Alexanrovich Goncharov. Creative World]. St. Petersburg, Pushkinskiy fond Publ., 1997. 496 p. (In Russian).

14. Meshcheryakov V.P., Serbul M.N. *Germenevticheskiy kommentariy k proizvedeniyam mirovoy kul'tury i biografiyam* [Hermeneutic Commentary to the Works of World Culture and Biographies]. Vol. 1. Shuya, Shuya State Pedagogical University Publ., 2011. 240 p. (In Russian).

15. Otradin M.V. *Proza I.A. Goncharova v literaturnom kontekste* [Goncharov's Prose in the Literary Context]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 1994. 168 p. (In Russian).

16. Pavis P. *Slovar' teatra* [Theater Dictionary]. Moscow, Progress Publ., 1991. 483 p. (Translated from French into Russian).

17. Prutskov N.I. *Masterstvo Goncharova-romanista* [The Art of Goncharov as the Writer of Novels]. Moscow, Leningrad, USSR Academy of Sciences Publ., 1962. 232 p. (In Russian).

18. Tseytlin A.G. *I.A. Goncharov* [I.A. Goncharov]. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1950. 491 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

19. Kalinina N.V. *I.A. Goncharov i teatr* [I.A. Goncharov and the Theatre]: PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2008. 25 p. (In Russian).

Ермолаева Нина Леонидовна, независимый исследователь.

Доктор филологических наук.

E-mail: ninaermolaeva1@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6759-3590

Nina L. Ermolaeva, independent researcher.

Doctor of Philology.

E-mail: ninaermolaeva1@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6759-3590

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)

**ДОКТОР ЧЕБУТЫКИН И ИЗДАТЕЛЬ СУВОРИН
(о криптопоэтике чеховских «Трех сестер»)***

Аннотация. В.Б. Катаев однажды предположил, что при создании образа Соленого в «Трех сестрах» Чехов перенес в него какие-то впечатления от общения с М. Горьким. В статье показано, что в пьесе и в самом деле были сюжетно реализованы противоречия, которые существовали между писателями, но которые никак не проявились в их реальных взаимоотношениях. Более того, некоторые другие герои «Трех сестер», в частности, Чебутыкин представляют собой в этом плане аналогичное явление: в его образе преломились некоторые черты А.С. Суворина. В обоих этих образах: и Соленого, и Чебутыкина – впрочем, усматривается гибридная прототипичность, т.к. в них можно найти отдельные черточки и других реальных лиц. В то же время показано, что в образах «Трех сестер» и повести «В овраге» проявилась криптопоэтика позднего Чехова: тщательно затушевывая связь своих героев с их прототипами, писатель одновременно оставляет некоторые моменты, по которым она может быть восстановлена будущим внимательным читателем.

Ключевые слова: доктор Чебутыкин; издатель Суворин; Чехов; «Три сестры»; пьеса; литература; медицина; криптопоэтика; медицинский текст.

S.A. Kibalnik (St. Petersburg)

**Doctor Chebutykin and the Editor Suvorin
(On the Criptoetics of Chekhov's "Three Sisters")****

Abstract. V.B. Kataev once suggested that when creating the image of Solyony in "Three Sisters", Chekhov transferred some impressions of his communication with Maxim Gorky into that character. The article shows that in the play, in fact, the real contradictions that existed between the writers, but which almost did not manifest themselves in their real relationships, were actually realized in the plot. Moreover, Chebutykin is a similar phenomenon in this regard: in his image, some features of A.S. Suvorin were refracted. In both of these images, Solyony and Chebutykin, a kind of hybrid prototype is seen, since one can find individual features of other real persons in them. At the same time, the criptoetics of late Chekhov manifested itself in the images of "The Three Sisters" and the tale "In the Ravine": carefully concealing the connection of his heroes with their prototypes, the writer simultaneously leaves some points by which it can be restored by a future attentive reader.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 21-18-00481, ИРЛИ РАН.

** The research was carried out with financial assistance of Russian Science Foundation, no. 21-18-00481, IRLI RAS.

Key words: doctor Chebutykin; editor Suvorin; Chekhov; "Three sisters"; play; literature; medicine; criptoetics; medical text.

В.Б. Катаев однажды предположил, что при создании образа Соленого в чеховских «Трех сестрах» (1900) Чехов «перенес» в него «какие-то впечатления от общения с Горьким»: «сложность, внешняя грубость» последнего, за которой «скрывается своеобразный лиризм, даже тонкость – возможно, была учтена Чеховым при создании образа Соленого» [Катаев 2002, 122].

В связи с этим возникает целый ряд вопросов: так ли это на самом деле? Если так, то почему этого никто до Катаева не заметил? В особенности не из исследователей, а из тех современников Чехова, которые хорошо представляли себе и Горького, и Чехова, и их взаимоотношения? Заметил ли это сам Горький?

Если они этого не заметили, то почему? Ведь аллюзионный характер фамилии героя, отсылающий скорее всего к Горькому, очевиден. Наконец, как в таком случае следует квалифицировать эту связь: Горький послужил Чехову прототипом при создании образа Соленого? Соленый – это пародия на Горького? Или как-то еще?

1

Горький, судя по всему, ничего не заметил или во всяком случае не подал виду. В своем мемуарном очерке 1905 г. «А.П. Чехов» он только отметил, что в смерти Тузенбаха виноват не только Соленый: «Вершинин мечтает о том, как хороша будет жизнь через триста лет, и живет, не замечая, что около него все разлагается, что на его глазах Соленый *от скуки и по глупости* готов убить жалкого барона Тузенбаха» [А.П. Чехов в воспоминаниях 1986, 449–450; здесь и далее курсив мой – С.К.].

Что касается вероятности гипотезы В.Б. Катаева, то она представляется высокой. Тем не менее, А.Г. Головачева предположила другую версию происхождения фамилии героя: «Образ “соленого человека” встречается во “Введении” к хранившемуся у Чехова суворинскому изданию “Короля Лира”. Здесь приводятся слова переводчика А.В. Дружинина о некоторых шекспировских оборотах, которые ему пришлось смягчить или приспособить к русской речи. Среди них и характерное выражение “соленый человек”, выделенное курсивом» [Головачева 2002, 76]. Сам Дружинин в своем переводе, впрочем, этим выражением не воспользовался: «Сказать, что <...> человек от слез делается соленым человеком <...> по нашим убеждениям, значило вводить в русскую поэзию чуждые нам обороты» [цит. по: Головачева 2002, 76].

Впрочем, эта версия предположению В.Б. Катаева не противоречит. К.С. Станиславский вспоминал о крымских гастролях МХТ весной 1899 г.: «По вечерам собирались иногда в отдельном кабинете гостиницы “Россия”, – кто-то что-то играл на рояли, все это было по-дилетантски наивно, но, несмотря на это, звуки музыки моментально вызывали у Горь-



кого *потоки слез*» [А.П. Чехов в воспоминаниях 1986, 449, 391–392]. Действительно, Горький, как свидетельствуют мемуаристы, бывал сентиментален и даже слезлив. Ср., например, письмо О.Л. Книппер А.П. Чехову о репетициях «Снегурочки» в МХТ от 4 сентября 1900 г.: «Горький сидит у нас на репетициях, *слезы льет* от умиления. Третьего дня он обедал у нас, очаровал всех, много рассказывал, говорил много о себе, говорил, как летом читал крестьянам твой рассказ “В овраге” и какое было сильное впечатление. Горький даже вскочил и *прослезился* при воспоминании» [Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер 2004, I, 81]. Так что он вполне оправдывал фамилию, выдуманную Чеховым для его криптографического изображения.

Однако в личности и творчестве Горького было гораздо больше черт, по которым его можно опознать в Соленом. Как уже бегло отметил В.Б. Катаев, в письмах Горький не раз прямо признавался в любви к Чехову, причем в выражениях, весьма напоминающих признание Соленого в любви к Ирине [Катаев 2002, 122]. В устах Соленого оно выглядит так: «...вы не такая, как все, *вы высоки и чисты*, вам видна правда... Вы одна, только вы одна можете понять меня. Я люблю, глубоко, бесконечно люблю... <...> Первый раз я говорю о любви к вам, и *точно я не на земле, а на другой планете*» [Чехов. С. XIII, 154]. А вот объяснения Горького в любви к самому Чехову в его письмах 1898–1899 гг.: «... я хотел бы *объясниться Вам в искреннейшей и горячей любви*, кою безответно питаю к Вам со времен младых ногтей моих... <...> Вы, может быть, тоже посмеетесь над моим письмом, ибо – *чувствую, пишу ерунду, бессвязное и восторженное что-то*... <...> Но бывают минуты, когда мне становится жалко себя – такая минута сейчас вот наступила, – и я говорю о себе кому-нибудь, кого я люблю. Такого сорта разговор я называю омовением души *слезами* молчания, потому, видите ли, что хоть и много говоришь, но – глупо говоришь и никогда не скажешь того, чем душа плачет. <...> А если *вы так мощно волнуете мою душу* – не я виноват в этом, и – почему не сказать мне Вам самому о том, *как много Вы значите для меня?*». При этом сам Горький выстраивает образ «равнодушного» к людям и холодного («холоднее черта») в своем творчестве Чехова [Переписка А.П. Чехова 1996, III, 404, 414, 415, 406], который в таком виде отдаленно напоминает чеховскую Ирину.

В то же время себя Горький считает «человеком очень нелепым и грубым», с «неизлечимо больной» душой, «глупым, как паровоз», причем таким, под которым «рельс нет». Свою душу он называет «душой одетой в сырую, тяжелую, грязную тряпку», свою жизнь считает «нелепой», а свое самоощущение – «отчаянно взвинченным». Не раз Горький рассказывает своему старшему брату о том, как «поссорился» или «разругался» с кем-то из близких. А то и признается даже в готовности убить кого-то – пусть и из сочувствия к другому: «Жалко мне ее так – что *если б надо было убить человека для ее здоровья и счастья – я бы и убил*» [Переписка А.П. Чехова 1996, II, 406, 414, 415, 460].

Еще больше оснований для создания образа Соленого давал художе-



ственный мир Горького. В.Б. Катаев уже отметил жажду «бури», звучащую в цитате из лермонтовского «Паруса», с которой Соленый отправляется на дуэль [Чехов 1986, XIII, 179; Катаев 2002, 120]. Сопоставим также претензии Соленого на «характер» и даже на внешнее сходство с Лермонтовым [Чехов. С. XIII, 151] и мотивы «сверхчеловечества» у Горького. Сравним хладнокровную готовность Соленого «подстрелить» вчерашнего друга, «как вальдшнепа» [Чехов. С. XIII, 179] и «врожденный имморализм» Горького, который он сам считал «наиболее яркой и мучительной своей чертой» [Быков 2017, 12]. Сопоставим, наконец, убежденность Соленого в том, что у него не должно быть «счастливых соперников» [Чехов. С. XIII, 154] и «особый нюх на патологическое, кровавое, жестокое или уродливое», а также одержимость «безобразным», которые исследователи отмечают в Горьком-писателе [Быков 2017, 10, 11].

Последняя черта Горького хорошо ощущается в его замечании о том, что мирозерцание «свойственно даже *таракану*, что и подтверждается тем, что большинство из нас обладает именно *тараканьим мирозерцанием*, т.е. сидит всю жизнь в теплом месте, шевелит усами, ест хлеб и расплождает таракашков» [цит. по: А.П. Чехов: pro et contra 2002, 330]. Между прочим, оно сделано Горьким в его «литературных заметках», написанных «по поводу нового рассказа А.П. Чехова “В овраге”» и впервые опубликованных в «Нижегородском листке» в 1900 г., которые, следовательно, могли быть известны Чехову. Не из нее ли или из привычки Горького выражаться в таком роде происходит черный юмор Соленого, который на вопрос Вершинина о том, на чем настоена наливка, ответил: «*На тараканах*» [Чехов. С. XIII, 136]?

Есть в Соленом и другие довольно явные общие черты с его прототипом. Так, например, как и Горький, он наделен необычайной физической силой. Причем она явствует уже из самой первой реплики Соленого: «Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов» [Чехов 1986, XIII, 122]. Как известно, Горький «до десяти раз неспешно крестился пудовой гирей» [Быков 2017, 21].

В 1899 г. во время крымских гастролей МХТ Чехов «ухаживал» не только за О.Л. Книппер, но и за М.Ф. Андреевой. Б.А. Лазаревскому, видевшему 29 июня 1900 г. Чехова с Книппер и Андреевой, казалось, что к последней тот испытывает «больше чем обыкновенную симпатию» [Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского 1977, 328]. В июне 1899 г. Андреева приезжала в Ялту и виделась с Чеховым, пока Книппер еще была в Москве. По всей видимости, именно Андрееву, помимо Книппер, имел в виду Ал.П. Чехов в его письме к Чехову от 11 октября 1899 г.: «Господин Чехов, Петербург женит Вас упорно и одновременно на двух артистках» [Письма А.П. Чехова его брата 1939, 398].

Между тем во время крымских гастролей МХТ с Андреевой познакомился Горький, у которого позднее, в 1902 г. начался с ней роман, и вскоре она стала его гражданской женой [Мария Федоровна Андреева 1968, 40, 45]. Никакого соперничества между Горьким и Чеховым из-за Андреевой



не было, да и Тузенбах, разумеется, отнюдь не прямое театральное воплощение автора в пьесе. Однако подсознательно оно вполне могло существовать.

Можно было бы предположить, что в сюжетной линии «Соленый – Тузенбах» Чехов также угадывал и развивал противоречия, которые существовали в его ближайшем окружении между знаменитым Горьким и тогда почти еще никому неизвестным Буниным. Однако политические и эстетические разногласия между этими двумя писателями тогда едва только начинали ими обоими осознаваться и еще почти не осложняли отношений [см., например: Литературное наследство 1960, 649].

Сразу оговоримся, что у образа Соленого, помимо Горького и короля Лира, есть, по-видимому, и другие литературные [см.: Головачева 2002, 75], да и биографические прототипы, аллюзии на которых намеренно отчасти дезавуируют нарочитую соотношенность фамилии героя с Горьким. Именно такова, например, по всей вероятности, роль имени и отчества Соленого: Василий Васильевич. Из литераторов того времени они в первую очередь ассоциировались с В.В. Розановым, к личности которого Чехов относился критически. Так, в письме к В.С. Миролубову от 17 декабря 1901 г. он назвал его «городовым» [Чехов. П. X, 141, 414].

Давая Соленому имя-отчество Розанова, Чехов тем самым соотносил своего героя с волжским земляком Горького, придерживавшимся противоположной политической ориентации. Возможно, в сознании писателя они как-то были связаны. Во всяком случае 30 марта 1899 г. Чехов писал Розанову: «У меня здесь бывает беллетрист М. Горький, и мы говорим о Вас часто» [Чехов П. VIII, 140].

Помимо этого, Соленый в пьесе еще и действует так, что всякие параллели с Горьким, казалось бы, отпадают сами собой. Ведь, как известно, отношения Горького с Чеховым были самые дружественные, и не только о дуэли, но даже о каких-либо разногласиях между ними, хотя они все же существовали, мало кому было известно.

Правда, например, Л.П. Авиловой 9 марта 1899 г. Чехов писал, что Горький в последнее время «стал писать чепуху, чепуху возмутительную, так что я скоро брошу его читать» [Чехов П. VIII, 121–122]. А А.Н. Сереброву-Тихонову в 1902 г. Чехов говорил о нем: «Вперед без страха и сомненья!» <...>. А куда вперед – неизвестно. Если ты зовешь вперед, надо указать цель, дорогу, средства. Одним “безумством храбрых” в политике никогда и ничего еще не делалось. Это не только легкомысленно, это – вредно. <...> Роман – это целый дворец, и надо, чтобы читатель чувствовал себя в нем свободно... <...> Сколько раз я говорил об этом Горькому, не слушает... *Гордый он – а не Горький!*...» [А.П. Чехов в воспоминаниях 1986, 588, 589]. Между прочим, в последней фразе имеет место анафорическая игра слов с литературным псевдонимом Горького, аналогичная смысловому его обыгрыванию Чеховым в фамилии «Соленый», только более явная.

Итак, в «Трех сестрах» были сюжетно реализованы противоречия, которые существовали между писателями, но которые почти никак не про-



явились в их реальных взаимоотношениях. Дав явную аллюзию на Горького в фамилии своего героя, Чехов всем остальным его изображением постарался сделать так, чтобы читателю или зрителю эта связь показалась случайной. И, значит, если Соленый все же своего рода преломление некоторых черт Горького или пародия на него, то преломление или пародия криптографические.

2

Развивая подход В.Б. Катаева, мы хотели бы поставить в настоящей работе более общий вопрос: не соотносятся ли и некоторые другие герои пьесы с самим Чеховым и с его окружением? И не представляет ли собой поэтика затемнения биографического подтекста пьесы особую криптопоэтику, предусматривающую существование определенных шифров к прототипам ее героев?

Рассмотрим пока этот вопрос на примере военного доктора Ивана Романовича Чебутыкина. Это также далеко не самый привлекательный из героев пьесы, так что, если у него был реально-биографический прототип, то у Чехова были все основания для того, чтобы его заглушать. Впрочем, прототипичность Чебутыкина также имеет, по всей видимости, гибридный характер.

Прежде всего, как ни парадоксально, отчасти это автобиографический образ. Разумеется, если сам Чехов брался кого-то лечить или консультировать в связи с болезнью, то старался делать это, как можно более добросовестно. Однако при этом он хорошо сознавал, что многое из медицины забыл, а многие навыки утратил. Ср. автохарактеристику Чебутыкина: «Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я *не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал*, ничего не помню, решительно ничего» [Чехов. С. XIII, 160].

Как свидетельствует И.Н. Потапенко, уже к середине 1890-х гг. никакого энтузиазма по отношению к больным у Чехова не осталось: «Когда к нему обращались за врачебным советом, он отделялся самыми общими местами, и видно было, что он хотел поскорее кончить разговор. Может быть, это объяснялось скрытой досадой, что он так отошел от медицины, на которую потратил столько лет и энергии, или просто это было сознание, что он *в этом деле сильно отстал и не может стоять на надлежащей высоте*. Ведь тут, за что бы он ни взялся, он непременно сделает хуже, чем другие врачи, которые практикуются и следят за наукой» [А.П. Чехов в воспоминаниях 1986, 308–309].

По-видимому, именно наличие существенного автобиографического начала в Чебутыкине делает понятным, почему в его монологах звучат рецепты, записанные самим Чеховым в его «Записной книжке с рецептами для больных» [Кибальник 2018, 194–211; Кибальник 2020, 5–12] или рецепты от облысения, присланные О.Л. Книппер самому Чехову [Чехов С. XIII, 122; отмечено: Кубасов 1998, 98].

«*Мне скоро шестьдесят*, я старик, – говорит Чебутыкин, – одинокий,



ничтожный старик» [Чехов. С. XIII, 125]. Преклонный возраст героя, очевидно, служит затемнению его автобиографического характера. Между тем даже он находит себе параллели в автопризнаниях писателя. «...Мне кажется, что моя праздность и весна продолжают уже *шестьдесят лет*...», – писал он А.С. Суворину 2 апреля 1899 г. [Чехов П. VIII, 143]. Сходным образом он высказывался и в письме к сестре от 16 (28) января 1898 г.: «...у меня такое чувство, как будто я прожил уже 89 лет» [Чехов. П. VII, 152].

3

Между прочим, как Чебутыкин привязан к сестрам Прозоровым, в особенности к Ирине, Суворин был привязан к некоторым из братьев Чеховых, и особенно к Антону. Возможно, для сокрытия этого биографического подтекста в пьесу введен мотив любви Чебутыкина к «покойнице маме» Прозоровых [Чехов. С. XIII, 126] – которого в случае с Сувориным и семейством Чеховых, разумеется, не было.

Сама по себе фамилия «Чебутыкин» построена по отношению к чеховской как анафорическая. Почти не имеющая прецедентов, она, по-видимому, носит коллажный характер. Начинается она так же, как фамилия «Чехов». Почти анафорична по отношению к фамилии автора и фамилия другого явно автобиографического героя: «Чимша-Гималайский» – в которой вторая причудливая и экзотическая часть, очевидно, служит сокрытию автобиографичности, выраженной в начале первой.

Кончается фамилия «Чебутыкин» так же, как «Суворин», а в середине вторгается что-то непонятное. Это «бутык» несколько напоминает, однако, село «Бутёкино», которое становится в повести «В овраге» причиной раздора и убийства ребенка Липы [Чехов. С. X, 170–171]. Созвучно оно и с именем его владельца Григория Цыбукина. Стоит, кстати говоря, обратить внимание и на анаграмматичность фамилий «Чебутыкин» и «Цыбукин».

В облике женатого вторым браком на молодой Варваре старика Цыбукина, которого постепенно отстраняет от дел, а потом и вовсе выгоняет из дома старшая невестка Аксинья, можно заметить целый ряд черт, роднящих его с многолетним старшим другом и корреспондентом Чехова. Недаром Цыбукина в повести – как самого Суворина в письмах и Антона, и Александра Чехова, и многих других – называют «стариком», а Суворин также был женат вторым браком на молодой женщине.

Постепенное отстранение Цыбукина от дел: «Хозяином считается, как и тогда, старик Григорий Петрович, на самом же деле *все перешло в руки Аксиньи*; она и продает, и покупает, и без ее согласия ничего нельзя сделать» [Чехов С. X, 177] – напоминает положение владельца газеты «Новое время» Суворина, реальным хозяином которой с начала 1890-х гг. был его сын, хорошо знакомый Чехову Алексей Алексеевич Суворин.

«Не удивись, между прочим, если узнаешь, что я ушел из “Нов. Вр.”. Старика, нашей вдохновлявшей нас силы, нет. Нет в старой машине ни смысла, ни порядка», – писал Чехову брат Александр еще в 1893 г. [Письма



А.П. Чехову его брата 1939, 287]. Возможно, в Варваре и Аксинье Цыбукиных есть черты второй жены и детей Суворина. Сам Чехов так отзывался о них в письме к М.П. Чехову от 22 февраля 1901 г.: «*Сыновья его*, т.е. Суворина, *ничтожные люди во всех смыслах*, Анна Ивановна тоже *стала мелкой*. Настя и Боря, по-видимому, хорошие люди» [Чехов. П. IX, 208].

В 1899 г. над Сувориным проходил суд чести Союза взаимопомощи писателей. Даже критически настроенный по отношению к Суворину Горький, утверждая, что «это все-таки – гнилое дерево», в письме к Чехову от 29 апреля 1899 г. оговаривался: «Мне, знаете, все больше жаль *старика* – он, кажется, совершенно растерялся» [Переписка А.П. Чехова 1996, III, 422, 423]. Как вспоминают современники, Чехов в последние годы «редко говорил» о Суворине, но, «когда говорил, косвенно защищал его». «Почему вы против Суворина? – обращался он к А. Сереброву-Тихонову. – Он умный *старик* и любит молодежь...» [А.П. Чехов в воспоминаниях 1986, 565, 590].

И тем не менее, вот как писал о Суворине сам Чехов в письме к брату М.П. Чехову от 22 февраля 1901 г., когда тот собрался служить у него: Суворин «ужасно лжив, особенно в так называемые откровенные минуты, т.е. он говорит искренно, быть может, но нельзя поручиться, что через полчаса он не *поступит как раз наоборот*» [Чехов. П. IX, 208].

«*Крайней бесхарактерностью*» Суворина Чехов объяснял травлю Дрейфуса в «Новом времени» вскоре после того, как сам Суворин в ответ на доводы в его защиту написал ему в письме: «Вы меня убедили» [Ковалевский 2005, 111]. В письме к И.Я. Павловскому от 22 мая 1899 г. отличительную черту характера И.Д. Сытина Чехов назвал «*чисто суворинской бесхарактерностью*» [Чехов. П. VIII, 190].

Отзвук позиции Суворина в деле Дрейфуса, по-видимому, представляет собой отчасти и характеристика Лугановича из рассказа «О любви» (1898): «... один из тех простодушных людей, которые крепко держатся мнения, что *раз человек попал под суд, то, значит, он виноват*, и что выражать сомнение в правильности приговора можно не иначе, как в законном порядке, на бумаге, но никак не за обедом и не в частном разговоре.

– Мы с вами не поджигали, – говорил он мягко, – и вот нас же не судят, не сажают в тюрьму» [Чехов. С. X, 69].

Воспоминания современников о Суворине 1890-х – 1900-х гг. доносят до нас облик человека, своим релятивизмом и равнодушием ко всему напоминающего Чебутыкина. Так, Д.С. Мережковский еще при жизни Суворина вспоминал, как во время встречи с ним в Венеции, в полушутливом разговоре о бессмертии души, тот «воскликнул с простодушием и лукавством неподражаемым: “*А черт знает, есть ли Бог?*”».

На вопрос о существовании Бога П.П. Гнедич также услышал от Суворина: «*есть ли, нет ли – черт его знает*» [Гнедич 1929, 240]. В частном письме к К.А. Скальковскому, поздравляя его с Пасхой, после традиционного «Христос воскрес!» Суворин добавил: «*А, может, это и неправда*» [цит. по: Динерштейн 1998, 320].



Возможно, эта манера Суворина сомневаться во всем, в том числе и в Боге, отразилась в образе уже не «старика» Григория Цыбукина, а его сына Анисима из повести «В враге»: «... пока меня венчали, я все думал: есть бог! А как вышел их церкви – и ничего. Да и откуда мне знать, есть бог или нет? <...> Папаша ведь тоже в бога не верует. <...> Так целый день ходишь – и ни одного человека с совестью. И вся причина, потому что не знают, есть бог или нет» [Чехов. С. X, 157–158]. Ср. слова об Анисиме его отца: «Вот, не захотел дома жить, пошел по ученой части. Что ж, пускай!» [Чехов. С. X, 148]. В действительности Анисим фальшивомонетчик, а ведь сопоставление журналистики с чеканкой фальшивой монеты носит расхожий характер, так что этот элемент сюжета мог проистекать именно отсюда.

В третьем и четвертом действиях Чебутыкин находится в состоянии запоя, вызванного смертью его пациентки, в которой, по его собственному признанию, виноват он сам. Этот запой становится толчком к новому этапу распада личности героя, который мы наблюдаем в пьесе: «Может быть... Может быть... Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает» [Чехов. С. XIII, 162]. Фраза «Все равно» в устах этого героя самая расхожая [Чехов. С. XIII, 153, 174, 177, 178, 187, 188]. Не редкость она и в письмах Суворина. Так, на свой вопрос к сыну Михаилу в августе 1909 г.: «Как идет театр и газета?» – он сам же ответил: «Впрочем, все равно» [цит. по: Динерштейн 1998, 325].

И.Л. Щеглову Чехов однажды сказал: «Я очень люблю Суворина, очень, но знаете ли, Жан, *бесхарактерные люди подчас в серьезные минуты жизни бывают вреднее злодеев*» [Литературное наследство 1960, 488]. В этих словах выражена сущность образа Чебутыкина в пьесе «Три сестры». Его равнодушие к людям вообще и к судьбе барона Тузенбаха в частности становится причиной того, что никто так и не предотвратил трагическую дуэль: «И р и а . Иван Романыч, голубчик, родной мой, я страшно обеспокоена. Вы вчера были на бульваре, скажите, что произошло там? Че бут ы к и н . Что произошло? Ничего. Пустяки. (*Читает газету.*) Все равно! <...> Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно? Пускай! Все равно!» [Чехов. С. XIII, 174, 178].

Симптоматично, что Чебутыкин в пьесе все время с газетой – то читает, а то и делает выписки. Причем в тексте отдельного издания пьесы были «сняты названия газет, которые он читает». А это, между прочим, «Свет» и *суворинское* (!) «Новое время» [Чехов. С. XIII, 438]. В окончательном тексте Чехов снял подобные детали: они превращали его тонкую криптографическую игру в прямолинейные аллюзии.

Возможно, аналогичную криптопародию – на сей раз на М.О.Меньшикова – представляет собой образ Беликова из рассказа «Человек в футляре» (1898) [см.: Чехов. С. X, 371–372; Антон Чехов и его критик Михаил Меньшиков 2015, 34]. Дополнительным основанием так считать



может служить акцентологическая идентичность и частичная анаграмматичность фамилий героя и прототипа.

Наконец, обращает на себя внимание песенка, которую напевает Чебутыкин: «Тара-ра... бумбия... сижу на тумбе я...» [Чехов. С. XIII, 176]. Запев ее («Тарарабумбия, Сижу на тумбе я, И горько плачу я, Что мало значу я») «восходит, видимо, к тексту популярного в свое время “гимна” шансонеток, выступавших в парижском кафе-ресторане Максима: “Tha ma ra boum die!” (A. Lanoux. Amours 1900. Paris, 1961, p. 198)» [Чехов. С. XIII, 466]. Судя по всему, эта песенка пользовалась широкой известностью в русской публике. Так, героиня рассказа Т.Л. Щепкиной-Куперник «Одиночество» (1894) полагает, что теперь такое время, когда «у всех на уме рубль, рубль, рубль, а потом *та-ра-ра-бумбия*, капелла Энгеля и адюльтер» [цит. по: Кубасов 2021, 12].

Так что, возможно, эта песенка в устах Чебутыкина также аллюзия на Суворина. Ведь первый раз в Париже писатель побывал весной 1891 г., проведя там неделю с Сувориными отцом и сыном в посещении «кафе-шантанов» и прочих подобных мест [см.: Чехов. П. IV, 222]. А вскоре после этого в рассказе «Володя большой и Володя маленький» (1893) эту песенку будет напевать Володя маленький [Чехов. С. VIII, 224, 488].

4

Давным-давно установился взгляд на пьесу «Три сестры» как на лирическую драму. И действительно, во всех трех сестрах, если не во всех ее главных героях, можно, наверное, видеть отчасти эманации души Чехова – как все три брата Карамазовых были эманациями души Достоевского.

Как мы видели, дело обстоит еще сложнее. И наряду с авторским началом во многих главных героях пьесы есть начала, идущие от ближайших знакомых Чехова: Горького, Суворина. Очевидно, что этот список может быть расширен.

При этом несмотря на всю закамуфлированность прототипов героев Чехова, возможность более или менее определенной их расшифровки все же оставлена писателем сознательно. Что и дает нам право полагать это криптопоэтикой, построенной в расчете на будущего внимательного читателя – так называемого «провиденциального собеседника», как называл такого читателя О.Э. Мандельштам [Мандельштам 1993, 185–185].

Своеобразие криптопоэтики позднего Чехова, которое проявляется как в «Трех сестрах», так и в повести «В враге», заключается в присутствии в ней серьезного элемента пародии и сарказма. Когда понимаешь, что «буревестник революции» Горький, раннее творчество которого пронизано революционным романтизмом, в зеркале чеховской пародии отразился как фат и бретер, а образ Чебутыкина представляет собой психологический анализ личности Суворина, то этот чеховский сарказм ощущается особенно остро.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антон Павлович Чехов. Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер. Т. 1. 16 июня 1899 года – 13 апреля 1902 года. М.: Искусство, 2004. 501 с.
2. Антон Чехов и его критик Михаил Меньшиков. Переписка. Дневники. Воспоминания. Статьи. М.: Русский путь, 2005. 475 с.
3. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. 754 с.
4. А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914) / сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих; послесл. и примеч. А.Д. Степанова. СПб.: Русская Христианская гуманитарная академия, 2002. 1072 с.
5. Быков Дм. Советская литература. Расширенный курс. М.: ПРОЗАиК, 2017. 576 с.
6. Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. Л.: Прибой, 1929. 371 с.
7. Головачева А.Г. «Прошедшей ночью во сне я видел “Трех сестер”» // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 69–81.
8. Динерштейн Е.А. А.С. Суворин. Человек, сделавший карьеру. М.: Росспэн, 1998. 375 с.
9. Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского // Из истории русской литературы и общественной мысли. 1860–1890-е гг. М.: Изд-во Академии наук, 1977. (Литературное наследство. Т. 87). С. 319–356.
10. Катаев В.Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трех сестрах» // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 120–128.
11. Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф. Андреевой. М.: Искусство, 1968. 798 с.
12. Кибальник С.А. Записная книжка А.П. Чехова с рецептами для больных // Русская литература. 2018. № 4. С. 194–211.
13. Кибальник С.А. Медицинский рецепт как микротекст прозы и драматургии А.П. Чехова (на материале записных книжек писателя) // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 2020. Т. 79. С. 5–12.
14. Ковалевский М.М. Моя жизнь. Воспоминания. М.: Росспэн, 2005. 784 с.
15. Кубасов А.В. Художественная полемика с А.П. Чеховым в рассказе Т.Л. Щепкиной-Куперник «Одиночество» // Известия Южного Федерального университета. 2021. Т. 25. № 1. С. 10–18.
16. Кубасов А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический институт, 1998. 399 с.
17. Чехов. М.: Изд-во Академии наук, 1960. 974 с. (Литературное наследство. Т. 68).
18. Манделъштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр-Москва, 1993. 704 с.
19. Переписка А.П. Чехова: в 3 т. Т. 1–3. М.: Наследие, 1996.
20. Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: Соцэкгиз, 1939. 568 с.

21. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kibal'nik S.A. Meditsinskiy retsept kak mikrotekst prozy i dramaturgii A.P. Chekhova (na materiale zapisnykh knizhek pisatelya) [The Medical Prescription as Microtext of Chekhov's Prose and Dramas (Based on His Notebooks)]. *Izvestiya Rossiyskoy Akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, 2020, vol. 79, pp. 5–12. (In Russian).
2. Kibal'nik S.A. Zapisnaya knizhka A.P. Chekhova s retseptami dlya bol'nykh [Chekhov's Notebook with Medical Prescriptions]. *Russkaya literatura*, 2018, no. 4, pp. 194–211. (In Russian).
3. Kubasov A.V. Khudozhestvennaya polemika s A.P. Chekhovym v rasskaze T.L. Shchepkinoy-Kupernik "Odinchestvo" [The Polemics with Anton Chekhov in Tatyana Shchepkina-Kupernik's Story "Loneliness"]. *Izvestiya Yuzhnogo Federal'nogo universiteta*, 2021, vol. 25, no. 1, pp. 10–18. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Golovacheva A.G. «Proshedshey noch'yu vo sne ya videl "Treh sester"» [«Last Night in a Dream I Saw "Three Sisters"»]. *Chekhoviana. "Tri sestry". 100 let [Chekhoviana. "Three Sisters". 100 Years]*. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 69–81. (In Russian).
5. Katayev V.B. Burevestnik Solenny i dramaticheskiye rifmy v "Treh sestrah" [The Thunderbird Soliony and Dramatic Rhymes in "Three Sisters"]. *Chekhoviana. "Tri sestry". 100 let [Chekhoviana. "Three Sisters". 100 Years]*. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 120–128. (In Russian).

(Monographs)

6. *Anton Chekhov i ego kritik Mikhail Men'shikov. Perepiska. Dnevniky. Vospominaniya. Stat'i* [Anton Chekhov and His Critic Mikhail Menshikov. Correspondence. Diaries. Memoirs. Articles]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2015. 475 p. (In Russian).
7. Bykov Dm. *Sovetskaya literatura. Rasshirennyy kurs* [Soviet Literature. The Expanded Course]. Moscow, PROZAiK Publ., 2017. 576 p. (In Russian).
8. *Chekhov* [Chekhov]. Series: *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage], vol. 68. Moscow, Academy of Science Publ., 1960. 974 p. (In Russian).
9. Dinershteyn E.A. *A.S. Suvorin. Chelovek, sdelayshiy kar'yeru* [A.S. Suvorin. A Man Who Made His Career]. Moscow, Political Encyclopedia Publ., 1998. 375 p. (In Russian).
10. Kubasov A.V. *Proza A.P. Chekhova: iskusstvo stilizatsii* [A.P. Chekhov's Prose: The Art of Stylisation]. Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 1998. 399 p. (In Russian).
11. *Mariya Fedorovna Andreyeva. Perepiska. Vospominaniya. Stat'i. Dokumenty*.



Vospominaniya o M.F. Andreyevoy [Correspondence. Articles. Documents. Memoirs about M.F. Andreyeva]. Moscow, Iskustvo Publ., 1968. 798 p. (In Russian).

12. Sukhikh I.N. (comp., preface, ed.), Stepanov A.D. (notes). *A.P. Chekhov: pro et contra. Tvorchestvo A.P. Chekhova v russkoy mysli kontsa 19 – nachala 20 v. (1887–1914)* [A.P. Chekhov: Pro et Contra. Chekhov's Works in Russian Thought of the End of 19th – the Beginning of 20th Centuries (1887–1914)]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2002. 1072 p. (In Russian).

Кибальник Сергей Акимович, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Ведущий научный сотрудник Отдела новой русской литературы, профессор, доктор филологических наук. Научные интересы: история русской литературы XIX – первой половины XX вв., теория литературы.

Email: kibalnik007@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5937-5339

Serguei A. Kibalnik, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of RAS.

Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of New Russian Literature, Professor. Research interests: Russian literature of the 19th – the first half of the 20th centuries, poetics.

Email: kibalnik007@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5937-5339



А.Л. Топорков (Москва), А.Л. Рычков (Сатка, Челябинская обл.)

СТАТЬЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ПОЭЗИЯ ЗАГОВОРОВ И ЗАКЛИНАНИЙ» КАК ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ*

Часть вторая

Аннотация. Проведенное исследование позволило установить, что в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» присутствует эзотерический подтекст, ранее не замеченный исследователями творчества Блока. По своей образной структуре и стилистике статья имеет общие черты с магическими текстами фольклора, которые в ней рассматриваются. Описание русских заговоров в статье строится как своеобразное путешествие в воображаемом пространстве или подъем «по лестнице заклинаний», а заканчивается тем, что автор и его читатель как бы обретают главную тайну русских заговоров – загадочный камень Алатырь, который является и источником мистического света, и христианским алтарем-жертвенником. В своей статье Блок показал, что магическое воздействие заговоров имеет реальный характер и обусловлено тем, что колдун вкладывает в исполнение заговоров свои желания и волю, которые в силах воздействовать на живую природу. Превращение слова в действие Блок объясняет как результат экстатического слияния воли заклинателя с волей природы. Показано влияние идей и литературы русского символизма на эзотерический подтекст фольклористической статьи Блока. Исследование «Поэзии заговоров и заклинаний» открывает новые возможности для установления ряда параллелей между лирическим творчеством Блока и русскими заговорами; примеры таких параллелей рассмотрены в данной работе.

Ключевые слова: Александр Блок; «Поэзия заговоров и заклинаний»; лирика А. Блока; магия; эзотеризм; метафора; теургия; фольклор; русский символизм.

A.L. Toporkov (Moscow), A.L. Rychkov (Satka, Chelyabinsk Region)

Alexander Blok's Article "Poetry of Charms and Spells" as an Esoteric Text**

Article II

Abstract. The conducted research allowed us to establish that the article "Poetry of charms and spells" has an esoteric subtext that was not previously noticed by the researchers of Blok's works. In its figurative structure and style, the article shares common features with the magical texts of folklore, which are considered in it. Russian charms are described in the article as a kind of journey in an imaginary space or ascent "on the ladder of spells", and ends with the author and his reader finding the main secret

* Работа А.Л. Топоркова выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00603.

** This work was written by A.L. Toporkov with financial support from the Russian Foundation for Basic Research, project No. 18-012-00603.



of Russian charms – the mysterious Alatyir stone, which is also a source of mystical light, and a Christian altar. In his article, Blok showed that the magical effect of spells has a real character due to the fact that the sorcerer invests his desires and will in the execution of spells, which are able to influence the living nature. Blok explains the transformation of words into actions as the result of the ecstatic merging of the magician's will with the will of nature. Besides, the research allowed us to prove that the ideas and literature of Russian symbolism influenced the esoteric subtext of A. Blok's folkloristic article. The study of "Poetry of charms and spells" opens up new opportunities for establishing a number of parallels between Blok's lyrical works and Russian verbal charms. The article discusses examples of these parallels.

Key words: Alexander Blok; "Poetry of charms and spells"; lyrics by A. Blok; magic; esotericism; metaphor; theurgy; folklore; Russian symbolism.

Вверх «по лестнице заклинаний»

С точки зрения композиции в статье А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» (ПЗЗ) можно выделить введение, основную часть и заключение, а в основной части три раздела: первый посвящен в основном народному мировоззрению и колдунам как носителям традиции магического слова (л. 1–19); второй включает общую характеристику заговоров и сопровождающих их ритуалов (л. 19–24) и только в третьем непосредственно рассматривается корпус заговоров с точки зрения их поэтики и функциональной направленности (л. 24–38). [Статья Блока здесь и далее цитируется по наборной рукописи (РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 179) с указанием номера листа.]

В данном случае для нас наибольший интерес представляет третий раздел, который построен как совместное восхождение автора статьи и его читателя по некоей воображаемой лестнице. Этот раздел начинается словами: «Мы пойдем по лестнице заклинаний, начиная с первой ступени» (л. 24). А в одном из последних абзацев статьи говорится: «Мы достигли верхней ступени лестницы заклинаний и смотрим на пройденный путь» (л. 37). Таким образом, автор сначала как бы предлагает своему читателю пройти с ним «по лестнице заклинаний», а потом констатирует, что этот путь ими уже пройден.

Блок начинает свое описание корпуса текстов с заговоров от зубной боли, от ячменя на глазу, от кровотечения, от детского крика. Потом переходит к заговорам, связанным с хозяйственной деятельностью: «Домашнему быту уделено много места в заговорах. Это – целая история хозяйства, домашних и полевых забот землепашца, скорее – картины тихой жизни, а не молитвы и не песни о ней» (л. 27). Автор цитирует заговоры, которые произносят, чтобы не лягалась корова и чтобы удачно торговать, приговор девицы, желающей заполучить жениха, заговор от запоя, от порчи и чтобы навести порчу.

Обращаясь к заговорам, призванным подействовать на жизнь вне дома, Блок замечает: «Выходя из дому, человек свободнее дышит, смотрит на

поля и на леса, слушает голоса их» (л. 29). Далее идет речь о заговорах на кулачный бой, заговорах рыбаков и охотников.

Следующий абзац начинается словами: «Близость к хлебным полям, к туману и ветру, к дождям и грозам заставляет петь все громче» (л. 30). Приводятся закличка весны, приговор от тучи, заговор-молитва от черта, заузная песня, призванная защитить человека от русалок.

После этого Блок характеризует заговоры, связанные с чувствами человека и его семейной жизнью. Здесь Блок находит образцы высокой поэзии, для описания которых он прибегает к метафорике полета: «...истинные перлы первобытной поэзии сверкают там, где неожиданное, непривычное событие падает на голову человека, возбуждает его гневом, тоской или любовью, распирает стены избы, лишает почвы под ногами и поднимает еще выше холодное, предутреннее небо. <...> В заговоре как бы растут и расправляются какие-то крылья, от него веет широким и туманным полем, дремучим лесом и тем богатым домом, из которого ушел сын на чужую сторону» (л. 32).

Приводится обширный заговор, с помощью которого мать пытается уберечь своего сына от порчи. За этим следует патетический фрагмент, выдержанный в образно-лирической стилистике:

«Тот, кто узнал любовь, помнит о смерти. Душа его расцветает, она способна впивать в себя все цвета и звуки, дышать многообразием мира, причаститься мировому Причастию. Влюбленная душа – самая зрячая и чуткая, она как бы видит вдаль и вширь, и нет предела ее познанию мировых чудес. Это – душа кудесника, и влюбленный сам становится кудесником. Вот почему любовь, как высшая тайна, – родная стихия заклинаний; отсюда они появляются, вырастая, как цветы из бездны. Даже в тех бедных текстах заговоров, которые лежат перед нами и в которых больше не играет жизнь и не звучит влюбленный голос, мы можем услышать широкую, многострунную музыку – от нежных лирических мелодий до настоящей яростной страсти, обращающей сердце заклинателя в красный уголь» (л. 34).

Блок приводит на двух страницах разнообразные любовные заговоры и завершает «совершенно демоническим любовным заклинанием» XVIII в., в котором «слышен голос настоящего чародейства» и ощущается «высшее напряжение любовной тоски» (л. 36).

Таким образом, автор как бы проводит читателя по «лестнице заклинаний», на нижней ступени которой были краткие и простые заклинательные формулы, преследующие утилитарные цели, а на верхней – обширные любовные заговоры со сложной символикой.

Если на нижней ступени заговоры призваны исцелить человека от болезней и помочь ему решить проблемы его повседневной жизни, то на верхней, наоборот, они разрушают устоявшийся быт и погружают человека в состояние «огненных мучений» или смертельной тоски.

В начале раздела речь идет о таких заговорах, которые «произносятся шепотом и скороговоркой» и звучат «по-домашнему, негромко» (л. 25).



Далее «близость к хлебным полям, к туману и ветру, к дождям и грозам заставляет петь все громче. Есть заговоры совсем как нежные лирические песни...» (л. 30). А в завершающей части речь идет о любовных заговорах, в которых «мы можем услышать широкую, многострунную музыку – от нежных лирических мелодий до настоящей яростной страсти, обращающей сердце заклинателя в красный уголь» (л. 34).

Если автор со своим читателем совершают восхождение по воображаемой «лестнице заклинаний», то субъект заговора выходит из дома и отправляется в путь среди лесов и полей, переживая телесную метаморфозу (у него вырастают крылья), а потом и взлетает к небесам под музыку мирового оркестра.

Последний абзац статьи посвящен образу загадочного камня Алатыря. Среди фольклорных свидетельств, которые приводит Блок, выделяется такое определение Алатыря, которое не сопровождается указаниями на источник и как бы исходит от самого автора: «Этот Алатырь, Латырь или Алатр – камень белый, горячий, светлый, синий, серебряный – светится в центре массы заклинаний и обладает чудотворной силой. Лежит он на море Окияне, на острове Буяне, который мифологи считали страной вечного лета» (л. 39).

Чтобы подчеркнуть особую значимость Алатыря, приводятся три варианта его названия и пять (!) эпитетов, связанных с темой света. Замечательно, что сама «масса заклинаний» при этом описывается как некий материальный объект, внутри которого помещается источник мистического света. В последнем предложении статьи со ссылкой на А.Н. Веселовского раскрывается религиозный смысл Алатыря: «Изучая западные легенды и показания русских путешественников, Веселовский сближает заповедный камень Алатырь с алтарем: народная фантазия, говорит он, нашла символический центр сказаний – алтарный камень, алтарь, на котором впервые была принесена бескровная жертва, установлено высшее таинство христианства» (л. 40).

Статья Блока завершается дословной цитатой из статьи А.Н. Веселовского «Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале» (третья статья из цикла «Разыскания в области русского духовного стиха» (далее – «Разыскания...»)). В своей работе А.Н. Веселовский сопоставляет образы сказочного камня в русской народной поэзии (в том числе в стихе о «Голубиной книге» и в былине о Василии Буслаеве) с западными легендами о Св. Граале и со свидетельствами русских путешественников Коробейникова и Грекова о символическом параллелизме между мраморным камнем и Неопалимой Купиной в Синайском монастыре св. Екатерины [Веселовский 1881, 18]. В итоге Веселовский находит «за позднейшими наслоениями, песенными и иными, черты первичной легенды», связанной с «символической сионского камня-алтаря, алатыря» [Веселовский 1881, 23, 33], и приходит к выводу о ключевом сакральном символизме «краеугольного» камня-алтаря в ряде христианских апокрифов и поверий (где камень-алтарь может быть также основанием креста Спасителя и обозначением места погребения Адама). При-



ведем фрагмент из статьи А.Н. Веселовского, подчеркнув в нем слова, частично процитированные Блоком:

«Предание о чудесном камне, положенном Спасителем в основание Сионской церкви; о камне, снесенном с Синая и положенном на место алтаря в той же церкви, матери всех церквей; память о трапезе Христа в сионском Соенасулим, за которой Спаситель возлежал с апостолами, установил таинство Евхаристии и, наставив тому учеников, послал их в мир возвестить новое Откровение: таковы были материалы местной легенды. Стоило было поработать над ними народной фантазии, чтобы найти в них символический центр: алтарный камень, алтарь, на котором впервые была принесена бескровная жертва, установлено высшее таинство христианства. В русской народной поэзии этот *алтарь*, црквнослав. *оль-тарь*, стал *камнем алатырем*...» [Веселовский 1881, 24].

Так несколько неожиданно, но в полном соответствии с общей логикой статьи Блока и «Разысканий...» А.Н. Веселовского языческий Алатырь оказывается одновременно и христианским алтарем. Сквозная для ПЗЗ тема противостояния язычества и христианства разрешается вполне гармонически в некоем надрелигиозном синтезе. Центральный образ заговора представляется настолько же языческим, насколько и христианским.

Таким образом, совместное путешествие автора и читателя по «лестнице заклинаний» заканчивается обретением главной тайны русских заговоров – чудесного камня Алатыря, с которым, как выясняется, связаны и мистические светлые силы природы, и «высшее таинство христианства».

Алатырь как «закрепка» эзотерической части ПЗЗ

Особый интерес представляют посвященные Алатырю заключительные предложения ПЗЗ, следующие за тезисом Блока о том, что «интереснее и красивее всего объяснение камня Алатыря, данное Веселовским» (л. 39). Многие русские заговоры заканчиваются специальными формулами, которые называются обычно «закрепка» или «замок». На эти формулы Блок в другом месте своей статьи обратил особое внимание: «Часто, но далеко не всегда, заговор кончается замыканием; в русских заклинаниях оно встречается чаще, чем в иностранных. Есть готовые формы для него: “слово мое крепко”, “замок моим словам”, “как у замков смычи крепки, так мои слова метки” или просто еврейское “аминь”. Ключом и замком замыкаются враждебные силы: хозяин обходит свое стадо, наговаривая: “Замыкаю я (имя) сим булатным замком серым волкам уста от моего табуна”» (л. 20–21).

«Закрепки» имеют магический характер; они как бы запирают текст заговора, обеспечивая его сохранность и действенность. При этом ключи и замки, о которых говорится в заговоре, существуют одновременно и как метафоры «запирания», и как материальные предметы, с которыми можно совершать определенные действия в физическом мире; например, во мно-



гих заговорах описывается, как имярек кидает ключ в воду, а замок на гору или на небо.

Появление камня Алатыря в последнем абзаце статьи явно не случайно. Можно сказать, что фрагмент, посвященный Алатырю, – это своеобразная «закрепка», завершающая и «запирающая» текст блоковской статьи. Образ этого бел-горючего камня Алатыря в восприятии Блока исполнен важным символизмом и после завершения работы над ПЗЗ займет особое место в блоковской лирике как своеобразный фольклорно-сакральный символ Руси: например, как сакральная преграда в цикле «На поле Куликовом» (1908) [Февралева 2010, 14], символ «вышнего» в стихах «На смерть Коммиссаржевской» (1910).

С образом камня Алатыря, соединенным с христианским таинством, Блок мог познакомиться не позднее 1902 г. по духовным стихам о «Голубиной книге», конкретные реалии из которых были отражены поэтом в особенно значимом для него стихотворении «Царица смотрела заставки...» того же года [Магомедова, Топорков, 2015].

Само приведенное в статье без указания на источник определение Алатыря как чудотворного камня на острове Буяне, «который мифологи считали страной вечного лета» (л. 39), является парафразом фрагмента из параграфа о заговорах, написанного историком литературы П.О. Морозовым для учебного пособия А.Д. Галахова «История русской словесности» (к которому не раз обращался А. Блок): «... в большей части заговоров упоминается какой-то таинственный “бел-горюч камень Алатырь”, пребывающий на каком-то, также загадочном, острове Буяне, среди моря-Окияна. По объяснениям наших мифологов, этот Буян-остров есть страна вечного лета <выделено нами, А.Т., А.Р.>, вечного солнца, а самый камень Алатырь есть именно мифический образ этого светила» [Морозов 1880, 157]. В экземпляре А.А. Блока слова «большой части заговоров» и следующее предложение подчеркнуты синим карандашом [Библиотека А.А. Блока 1984, 166]. По заключению П.О. Морозова, отмеченному Блоком: «... формулы, в которых упоминаются Буян-остров и камень Алатырь, следует считать обращением к светлым силам природы» [Морозов 1880, 157], в связи с чем Блок далее подчеркивает слова автора о том, что это стало возможным, «когда первобытный человек пришел к окончательному сознанию победы светлых сил над темными и стал чествовать первые, видя в них своих заступников и покровителей» [Библиотека А.А. Блока 1984, 166]. Синим карандашом Блок на той же странице очеркивает примечание со ссылкой на работу акад. И.В. Ягича, в которой тот объясняет значение Алатыря на основе книжной традиции [Библиотека А.А. Блока 1984, 166]. Отметим также, что Блок обращает внимание на авторство параграфов о пословицах и заговорах в пособии Галахова и записывает «Морозов» против объединяющего их заголовка «Другие произведения народной словесности» [Библиотека А.А. Блока 1984, 166]. Отраженное пометами внимание Блока к мифологическому камню Алатырю, а также перенесение подчеркнутого фрагмента из статьи Морозова в ПЗЗ, позволяет предположить, что эта



статья из пособия Галахова читалась поэтом именно в период его работы над ПЗЗ.

Известно, что 1906 г. был периодом мучительных размышлений Блока о соотношении мистицизма и религии, отраженных, в частности, в объемистом черновом наброске «Религия и мистика» (от 18 января 1906 г.) из записной книжки № 12 (лл. 5–8), где Блок приходит к выводу, что мистик отличается способностью к экстазу. Не исключено, что и сама метафора лестницы, по которой Блок как бы ведет за собою читателя, была заимствована им из второго тома того же пособия А.Д. Галахова «История русской словесности», где автор уделяет обширную обзорную статью мистической литературе. Эта статья содержит многочисленные пометы и маргиналии Блока. Здесь Галахов пишет о том, что «возможность восстановить себя в первобытном праве, сделаться снова Адамом» именуется мистиками «вторым, духовным рождением, или “возрождением”». Оно составляет существенный догмат мистики, и потому служит главнейшим предметом мистических книг». Причем «кроме прямого изложения предмета, мистики прибегали нередко к пособию аллегории. <...> На языке мистиков <...> процесс возрождения – лестница, по которой верующий может восходить на величайшую высоту духа – образует несколько степеней» [Галахов 1880, 397–398]. Приведенные цитаты подчеркнуты или отчеркнуты Блоком [Библиотека А.А. Блока 1984, 188].

Построенный как совместное воображаемое путешествие автора и его читателя, третий раздел статьи может указывать на сознательно избранный Блоком метасюжет инициатического путешествия, к которому Блок обращался и впоследствии. Например, в драме «Роза и Крест», где привлечен рассмотренный А.Н. Веселовским в цикле «Разысканий...» посвященный символизму легенды о Св. Граале (в т.ч. в цитируемой в ПЗЗ статье «Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале» [Веселовский 1881, 28–29]), что было недавно показано при анализе маргиналий поэта [Рычков 2020, 188–216].

Своеобразное толкование фольклорного образа Алатыря на острове Буяне входило и в складывавшийся в то же время круг символистских представлений. Опираясь на труды теософов, символисты объединяли этот остров с легендарным «эзотерическим центром» славянства – островом Рюген на Балтийском море (впоследствии его посещали с целью проникновения в древнеславянскую мистику А.Р. Минцлова, А. Белый и др.).

В той или иной степени, рассмотренные выше «встречи» Блока с представлениями об Алатыре, по нашему мнению, в итоге привели к тому, что в эзотерическом, или мистическом – в понимании самого Блока, подтексте ПЗЗ Алатырь послужил своеобразным запирающим заклинания замковым камнем, – оказывающимся посредником между ноуменальным и природным мирами, между экстатическим мистицизмом и христианством, – к которому привел читателя автор по «лестнице заклинаний». Это позволяет нам отнести ПЗЗ к образцам той квазинаучной символистской эссеистики, которую одновременно с Блоком создавали А. Белый и Вяч. Иванов.

**«Поэзия заговоров и заклинаний»
в литературном контексте «Серебряного века»**

Прием инициатического восхождения автора и читателя по «лестнице заклинаний» в 1910 г. будет повторен А. Блоком в работе «О современном состоянии русского символизма». С очевидной аллюзией на «Божественную комедию» Данте, здесь обладатель «заклинательной воли» художника-символист-теург следует за Учителем (Вергилием – Вл. Соловьевым) по кругам ада к софийным Эмпиреям творчества в своеобразной «мистерии героя, повторяющего литературный миф» [Рычков 2017, 342].

Метафора «лестницы заклинаний» в ПЗЗ перекликается с известным образом лестницы Иакова у Вяч. Иванова, по которой символист совершает «восхождение» в состоянии экстатического откровения. С большой вероятностью она могла быть навеяна Блоку религиозно-эстетической теорией символизма Вяч. Иванова, отраженной, в частности, в эссе «Поэт и Чернь» («Весы», 1904) о художнике как протагонисте народной души (об этом эссе Блок писал в восторженной объемной рецензии «Творчество Вячеслава Иванова» в 1905 г.). В своем эссе Вяч. Иванов утверждает, что символы представляют собой переживания забытого и утерянного достоинства народной души, поэтому «творчество поэта – и поэта-символиста по преимуществу – можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас фольклористского материала, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении» [Иванов 1904, 7]. В переизданиях эссе Вяч. Иванов заменил формулировку «запас фольклористского материала» на «запас живой старины» и акцент на роли фольклористского материала для символиста, на который обратил внимание и откликнулся Блок, оказался не столь очевиден для последующих читателей. В своей рецензии Блок перефразирует эти слова и пишет, что «страдательный путь символизма есть “погружение в стихию фольклора”, где “поэт” и “чернь” вновь познают друг друга <...> при свете всеобщего мифа. <...> “Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу”» [Блок 2003, VII, 9]. Последние два предложения в принадлежавшем Блоку журнале «Весы» со статьей Вяч. Иванова подчеркнуты красным карандашом [Библиотека А.А. Блока 1986, 169].

Такой тропой, очевидно, и ведет за собой Блок в ПЗЗ своего «посвящаемого» читателя. В этой связи А.Б. Блюмбаум приходит к заключению, что «одним из результатов рецепции Блоком построений Вячеслава Иванова стал фольклористический этюд “Поэзия заговоров и заклинаний” (1906), к которому прозрачно отсылает “муравьиный царь” “Девушки розовой калитки”. В очерке о народной магии мы находим целый ряд мотивов намеренной выше топки» [Блюмбаум 2015, 61].

Таким образом, «результат экстатического слияния воли заклинателя с волей природы», – о котором пишет Блок в ПЗЗ, самому поэту мог представляться одним из архаичных проявлений теургического искусства. Той

«поэтической теургии», о которой в те годы заговорили А. Белый и Вяч. Иванов как о методе русского символизма, продолжающем соловьевское понимание назначения искусства и соединяющем повседневное с мистериальным. Так же и Блоку фольклорные заговорные тексты и ритуалы, вероятно, кажутся инструментами той «мистической задачи поэзии», которую сформулировал его учитель Вл. Соловьев, когда декларировал лозунг теургического призвания искусства: «странно звучащий для нашего уха лозунг “спасения природы”, лозунг, близкий одному из глубочайших наших романтиков, Вл. Соловьеву» (А. Блок. «О романтизме», 1919 [Блок 1962, VI, 366]).

Блок защищает лирическую философию Вяч. Иванова в очерке «Творчество Вячеслава Иванова», где содержится один из герменевтических ключей к блоковскому пониманию «заклинания» в символистской современности (этого понятия нет в рецензируемой им работе «Поэт и чернь»): «Тайное “умное деланье”, которым крепнут поэты, покинувшие родную народную стихию, – это вопрошание, прислушивание к чуть внятному ответу, “что для других неуловим”; вопрошающий должен обладать тем единственным словом *заклинания*, которое еще не стало “ложью”. И вот – слово становится “только указанием, только намеком, только *символом*” <курсив наш, – А.Т., А.Р.>» [Блок 2003, VII, 8].

Исследователями давно было также отмечено, что ПЗЗ «по построению очень напоминает исследование Соловьева “Первобытное язычество”» [Хансен-Леве 1999, 21]. Действительно, в ПЗЗ Блок актуализирует корреляцию мифопоэтического символизма с мифологическим мышлением как прообразом соловьевского *цельного знания* и синтетического миропонимания. Как отмечалось ранее, в ПЗЗ Блоком намечается тема магического языка, перформативной речи, равнозначной действию, отражающая символистскую концепцию перформативного («истинного» у Блока) магического слова и «конкретного мышления», противопоставленного абстракциям современной, оторванной от природы культуры. В этой связи А. Хансен-Леве отмечает, что после работы над ПЗЗ «Блок эксплицитно использует понятие “конкретное мышление” <...> в значении, совпадающем с тем, которое придается понятию “конкретного мышления” в мифологии Леви-Стросса» [Хансен-Леве 1999, 21]. При этом статья Блока намечает переход от ориентированных на античный миф «магического символизма» «первой волны» русского символизма и предсимволистского движения «аргонавтов», что подробно разобрано в работах А. Хансен-Леве и А.В. Лаврова [Хансен-Леве 1999, 371–394; Лавров 1978, 137–170], к переосмыслению образов русской мифологии и фольклора в младосимволистской мифопоэтике, в т.ч. в соловьевском софийном ключе. Так, по заключению А. Хансен-Леве, в соловьевском измерении младосимволизма «элементы диаволики как бы “мифологизируются” и становятся негативной отправной точкой преобразования и космического избавления» [Хансен-Леве 1999, 394]. И если в магическом символизме «старших символистов» «в контексте символики пути “камень” превращается в диаволический



“камень преткновения” (каменя на пути)», то в мифопоэтическом символизме он «в качестве “философского камня” становится центральным пунктом герметически-мистических устремлений» [Ханзен-Леве 1999, 121]. Тем самым негативно-магическое толкование мифопоэтических символов и структур трансформируется в солярный миф, что наглядно иллюстрирует образ камня Алатыря в блоковском творчестве.

Характерное для ПЗЗ сближение образов мага, художника и влюбленного может быть рассмотрено как в контексте философии Эроса русского символизма в целом, так и в контексте становления специфического мировоззрения «соловьевского» младосимволизма. Одним из наиболее ярких представителей последнего был А. Блок, в своих программных работах приравнивавший художника к магу-теургу, а влюбленность – к экстастическому состоянию, подробно рассмотренному Вл. Соловьевым в сочинении «Смысл любви», ставшему одним из общепризнанных оснований жизнестворчества Блока.

Постановка вопроса о переосмыслении и трансформации фольклорных текстов в творчестве Блока неизбежно приводит к «размыванию» традиционных разграничений «фольклоризма» и «мифопоэтики», что дает возможность для выявления в блоковской лирике особенностей их взаимодействия, установления между ними новых генетических и типологических связей. Представляется необходимым соотнести внецитатные тезисы ПЗЗ как с научными источниками, так и с формировавшейся в то время символистской «картиной мира». Здесь следует также учитывать, что ПЗЗ отражает и общесимволистские искания, поскольку пишется на своеобразном пике освоения русским символизмом в 1906–1908 гг. народной мифологии и обрядового фольклора. Так, например, А. Кондратьев в рецензии на сборник С. Городецкого «Ярь» («Перевал». 1907) перечисляет имена также обратившихся к фольклорным источникам З. Гиппиус, П. Соловьевой, А. Блока, Ф. = Сологуба и А. Ремизова и заключает: «Настоящий момент можно характеризовать как попытку разработать малоисследованные и почти неизвестные доселе образы нашей демонологии...» [Блок 1997, II, 555–556].

После знакомства в 1905 г. с глубоким знатоком и стилизатором фольклора А.М. Ремизовым, Блок посвящает ему «тематическое» стихотворение «Болотные чертенятки». Несомненно и влияние на представления Блока фольклорных мотивов чародейства и ворожбы в стихах Ф. Сологуба, К. Бальмонта и В. Брюсова, о которых Блок отзывался в своих рецензиях, анализируя, к примеру, стилизации заговоров в поэзии Бальмонта в своем эссе «О лирике» [Блок 2003, VII, 67].

Славянская мифология стала источником вдохновения С.М. Городецкого, который в 1907 г. выступил со своим первым сборником «Ярь». Симптоматично, что С.М. Городецкий вместе с Блоком принял участие в написании глав для первого тома «Истории русской литературы» как автор статьи «Сказочные чудовища».

А. Белый в докладе «Магия слов» в «Обществе свободной эстетики»



(1909 г.) высказал взгляды на происхождение поэзии, частично совпадающие с тезисами статьи А. Блока, например: «Первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу; недаром каждый из священных иероглифов Египта имел тройственный смысл...» [Белый 2010, 317]. В архаичном метафорическом языке «творчество символов объединяло знание, познание, заклинание в одном слове». Согласно выводам Белого, именно это, символизирующее троичность смыслов слово: «соединяющее звук, религиозный символ и практику дыхания, было воистину магическим словом» [Белый 2010, 317]. К аналогичным идеям Белый обращается и в ряде других своих статей, в т.ч. более ранних.

Представляется также, что статья Блока может быть соотнесена с оригинальными научно-эстетическими идеями заказчика и редактора блоковской статьи Е.В. Аничкова, перекликающимися с мировоззренческими исканиями символистов. В своей двухтомной монографии «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (СПб., 1903–1905) Аничков возводил генезис искусства к обрядовой магии, на что обратил внимание Вяч. Иванов в статье об Аничкове для словаря Венгерова: «А.<ничкову> удастся в “Весенней песне” на конкретном материале утвердить новое (от Гюйо, Гросса, Бюхера идущее) воззрение на происхождение искусства. По этому воззрению, искусство возникло не из игры (как со времени Канта думали Шиллер, идеалистический эстетик, а также Спенсер и отчасти сам Веселовский), но из практической потребности. <...> А.<ничков> точнее определяет эту потребность, породившую искусство, усматривая начало песни в обрядовом действе и неразлучной с ним обрядовой магии» [Эльзон 1993, 194–195].

Идеи Аничкова о том, что заговоры и заклинания – это первоначальная форма поэзии в целом, а не только франкоязычной обрядовой песни, были в высшей степени спорны для своего времени. Так, например, Н.Ф. Сумцов иронично замечал в критическом отзыве на книгу Аничкова: «Общий вывод автора, что “обрядовая песня, заклинание есть самостоятельно возникший и первоначальный вид народной поэзии”, представляется в приложении к народной поэзии односторонним именно в смысле допущения первоначальности заклинательного вида поэзии. Стоя на такой исключительной точке зрения, можно не только всю древнюю обрядность и поэзию, но и самый язык возвести к заклинанию, как первоисточнику, и утверждать, что первыми словами человечества были заклинания» [Сумцов 1909, 224–225].

Тем не менее, в ПЗЗ Блок следует за представлениями о рождении искусства, восходящими к идеям Ницше и Аничкова, причем само заглавие «Поэзия заговоров и заклинаний», по-видимому, восходит к книге Аничкова, который в свою очередь цитировал «Веселую науку» Ницше [Блюм-



баум, 2017, 18, прим. 14]. Блок также обращается к этим идеям Аничкова и впоследствии, поскольку метафорика заговорного языка была близка исканиям младосимволистов. Как и для Аничкова, искусство в теоретических воззрениях младосимволистов из игры постепенно обращается в религиозно-теургическое действо преображения природы, и статья Блока наглядно отражает эволюцию этих представлений. Взаимодействие мифопоэтических и фольклорных образов обуславливает специфику целого ряда стихотворений А. Блока и их интертекстуальные связи. Поэтому произошедшую именно в ПЗЗ и параллельной лирике Блока подобную трансформацию фольклорной традиции можно рассматривать как типологическую особенность его мифопоэтической системы в целом, на основании которой строилось литературное творчество и жизнетворчество Блока, и отчетливо выявляется «одна из особенностей его художественного мышления – стремление к мифологизации с опорой на фольклорную традицию» [Грякалова 1987, 60].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 316–328.
2. Библиотека А.А. Блока. Описание: в 3 кн. Л.: БАН, 1984. Кн. 1. 317 с.
3. Библиотека А.А. Блока. Описание: в 3 кн. Л.: БАН, 1986. Кн. 3. 332 с.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. 560 с.
5. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. 898 с.
6. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. 523 с.
7. Блюмбаум А.Б. Поздний Блок и немецкий романтизм: «спасение природы» // Блюмковский сборник XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Tartu: Издательство Тартуского университета, 2015. С. 56–85.
8. Блюмбаум А.Б. Musica mundana и русская общественность: цикл статей о творчестве Александра Блока. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 264 с.
9. Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха, III: Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале // Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Ч. III–V. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1881. (Сборник Отделения русского языка и словесности. Т. 28. № 2). С. 1–46.
10. Галахов А. История русской словесности, древней и новой: в 2 т. Изд. 2-е. Т. 2. СПб.: Тип. Морского министерства, 1880. 493 с.
11. Грякалова Н.Ю. О фольклорных истоках поэтической образности Блока // Александр Блок. Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1987. С. 58–68.
12. Иванов Вяч. И. Поэт и чернь // Весы. 1904. № 3. С. 1–8.
13. Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука. Ленинградское отд., 1978. С. 137–170.
14. Магомедова Д.М., Топорков А.Л. Стихотворение А.А. Блока «Царица смотрела заставки...» и духовный стих о Голубиной книге // Русская литература. 2015. № 2. С. 192–203.



15. Морозов П.О. Заговоры // Галахов А. История русской словесности, древней и новой: в 2 т. Изд. 2-е. Т. 1. Ч. 1. СПб.: Тип. Морского министерства, 1880. С. 154–157.
16. Рычков А.Л. Комментарии к докладу А. Блока «О современном состоянии русского символизма» // Литературные манифесты и декларации русского модернизма. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. С. 334–342.
17. Рычков А.Л. К франкоязычным источникам мистериального сюжета драмы «Роза и Крест» (романный цикл «Ланселот Озерный») // Александр Блок: исследования и материалы. СПб.: Пушкинский Дом, 2020. Т. 6. С. 188–216.
18. Сумцов Н.Ф. Отзыв о сочинении Е.В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», Ч. 1 // Сборник отчетов о премиях и наградах, присуждаемых Императорской Академией наук. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1909. С. 224–234.
19. Февралёва О.В. Образы земли и подземелья в символистской картине мира Александра Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2010. Владимир, 2007. 18 с.
20. Ханзен-Леве А. Русский Символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
21. Эльзон М.Д. (публ.). Неосуществленный замысел Вяч. Иванова // Русская литература. 1993. № 2. С. 194–195.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. El'zon M.D. (ed.). Neosushchestvlenyy zamysel Vyach. Ivanova [An Unrealized Plan of V. Ivanov], *Russkaya literatura*, 1993, no. 2, pp. 193–195. (In Russian).
2. Ivanov Vyach. Poet i Chern' [The Poet and the Rabble]. *Vesy*, 1904, no. 3, pp. 1–8. (In Russian).
3. Magomedova D.M., Toporkov A.L. Stikhotvoreniye A.A. Bloka "Tsaritsa smotrela zastavki..." i dukhovnyy stikh o Golubinoy knige [A.A. Blok's Poem "The Queen Was Looking at the Vignettes" and the Spiritual Poem about the Dove Book], *Russkaya literatura*, 2015, no. 2, pp. 192–203. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Belyy A. Magiya slov [The Magic of Words]. Belyy A. *Simvolizm: Kniga staty* [Symbolism: The Book of Articles], Moscow, Cultural Revolution Publ.; Republic Publ., 2010, pp. 316–328. (In Russian).
5. Blyumbaum A.B. *Pozdnyy Blok i nemetskiy romantizm: "spaseniye prirody"* [Blok's Later Works and German Romanticism: "Saving Nature"]. *Blokovskiy sbornik 19* [Blok's collection 19: Alexander Blok and the Russian Literature of the Silver Age]. Tartu, Tartu State University Publ., 2015, pp. 56–85. (In Russian).
6. Gryakalova N.Yu. O fol'klornykh istokakh poeticheskoy obraznosti Bloka [On Folkloric Sources of Blok's Poetic Imagery]. *Aleksandr Blok: issledovaniya i materialy* [Alexander Blok: Research and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., Leningrad branch, 1987, pp. 58–68. (In Russian).
7. Lavrov A.V. Mifotvorchestvo "argonavtov" [The Mythmaking of the "Argo-



nauts”]. *Mif – fol’klor – literatura* [Myth – Folklore – Literature], Leningrad, Nauka Publ., Leningrad branch, 1978, pp. 137–170. (In Russian).

8. Morozov P.O. Zagovory [Charms]. Galakhov A. *Istoriya russkoy slovesnosti, drevney i novoy* [The History of Russian Ancient and New Literature]: in 2 vols. Ed. 2nd. St. Petersburg, Tipografiya Morskogo Ministerstva Publ., 1880, vol. 1, issue 1, pp. 154–157. (In Russian).

9. Rychkov A.L. Kommentarii k dokladu A. Bloka “O sovremennom sostoyanii russkogo simvolizma” [Alexander Blok’s Article “On the Contemporary Condition of Russian Symbolism”: Comments to the Report]. *Literaturnye manifesty i deklaratsii russkogo modernizma* [Literary Declarations and Statements of Russian Modernism]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2017, pp. 334–342. (In Russian).

10. Rychkov A.L. K frankoyazychnym istochnikam misterial’nogo syuzheta dramy “Roza i Krest” (romannyi tsikl “Lancelot Ozernyy”) [To the French-language Sources of the Mystery Plot of the Drama “The Rose and the Cross” (The Novel Cycle “Lancelot of the Lake”)]. *Aleksandr Blok: issledovaniya i materialy* [Alexander Blok: Research and Materials]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2020, vol. 6, pp. 188–216. (In Russian).

11. Sumtsov N.F. Otzyv o sochinenii E.V. Anichkova “Vesenniyaya obryadovaya pesnya na Zapade i u slavyan” [A review of the book: E.V. Anichkov “Spring Ritual Song in the West and Among the Slavs”]. Part 1. *Sbornik otchetov o premiyakh i nagradakh, prisuzhdaemykh Imperatorskoy Akademiiy nauk* [Collected Reports on Prizes and Awards by the Imperial Academy of Sciences]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1909, pp. 224–234. (In Russian).

12. Veselovskiy A.N. Razyskaniya v oblasti russkogo dukhovnogo stikha, 3: Alatyry v mestnykh predaniyakh Palestiny i legendy o Graale [Research in the Field of Russian Spiritual Verse, 3: Alatyry in the Local Legends of Palestine and the Legend of the Grail]. Veselovskiy A.N. *Razyskaniya v oblasti russkogo dukhovnogo stikha* [Research in the Field of Russian Spiritual Verse]. Parts 3–5. Series: *Sbornik Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti* [Collected Papers of the Department of Russian Language and Literature]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1881, vol. 28, no. 2, pp. 1–46. (In Russian).

(Monographs)

13. *Biblioteka A.A. Bloka. Opisanie* [The Library of A.A. Blok. A Description]: in 3 vols. Leningrad, Library of the USSR Academy of sciences Publ., 1984, vol. 1. 317 p. (In Russian).

14. *Biblioteka A.A. Bloka. Opisanie* [The Library of A.A. Blok. A Description]: in 3 vols. Leningrad, Library of the USSR Academy of sciences Publ., 1986, vol. 3. 332 p. (In Russian).

15. Blyumbaum A.B. *Musica mundana i russkaya obshchestvennost’: tsikl statey o tvorchestve Aleksandra Bloka* [Musica Mundana and the Russian Public: Series of Articles on the Works of Alexander Blok]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2017. 264 p. (In Russian)

16. Galakhov A. *Istoriya russkoy slovesnosti, drevney i novoy* [The History of Rus-



sian Ancient and New Literature]: in 2 vols. Ed. 2nd. St. Petersburg, Tipografiya Morskogo Ministerstva Publ., 1880, vol. 2. 493 p. (In Russian).

17. Hansen-Löve A. *Russkiy Simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Ranniy simvolizm* [Russian Symbolism. The System of Poetic Motifs. The Early Symbolism]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 512 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

18. Fevraleva O.V. *Obrazy zemli i podzemel’ya v simvolistskoy kartine mira Aleksandra Bloka* [The Images of Land and Dungeons in the Symbolist Worldview of Alexander Blok]. PhD Thesis Abstract. Vladimir, 2007. 18 p. (In Russian).

Андрей Львович Топорков, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела фольклора. Научные интересы: русский фольклор и литература.

E-mail: atoporkov@mail.ru.

ORCID ID: 0000-0002-3106-3819

Александр Леонидович Рычков, Союз философов «Вольная философская ассоциация» («Вольфила»).

Директор по научной работе, «Вольфила»; приглашенный член Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» РАН. Научные интересы: русская литература XX в., гностицизм.

E-mail: vp102243@list.ru.

ORCID ID: 0000-0002-0464-7245

Andrei L. Toporkov, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Correspondent-member of Russian Academy of Sciences, Doctor in Philology, main researcher, Department of Folklore. Research interests: Russian Folklore and Literature.

E-mail: atoporkov@mail.ru.

ORCID ID: 0000-0002-3106-3819

Alexander L. Rychkov, Union of Philosophers “Free Philosophical Association” (“VOLFILO”).

Science Director, “VOLFILO”; associate member of the Shakespeare Committee of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian literature of the 20th century, Gnosticism.

E-mail: vp102243@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-0464-7245

О.А. Клинг (Москва)

НЕМЕЦКИЙ ПЕРИОД А.М. ГОРЬКОГО В РЕКОНСТРУКЦИИ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА*

Аннотация. Немецкий период (1921–1924) занимает важное место во взаимоотношениях А.М. Горького и В.Ф. Ходасевича. Этот этап жизни и творчества А.М. Горького представляется наименее изученным. Берлинское окружение Горького, который играл важную роль в немецком социокультурном и литературно-медийном пространстве, было чрезвычайно широким, но именно В.Ф. Ходасевич занимал в нем особое место. Через изучение его взаимоотношений с Горьким можно воссоздать многое в немецком периоде писателя – горьковский текст Ходасевича важен для заполнения в нем лакун. При всей разнице судеб, масштаба дарований, возраста, литературных и политических взглядов двух писателей, Ходасевич был одним из самых близких людей Горького в эмиграции. В общении Горького и Ходасевича длиной в семь лет немецкий период проходил с июня 1922 по март 1924 г. Под воздействием Горького началось участие Ходасевича в эмигрантской печати. Это только один из многочисленных других фактов участия Горького в организации медиапространства русского зарубежья. Ходасевич – не только участник, но и первый историк важного горьковского начинания – журнала «Беседа» (1923). В свою очередь, завершение истории с этим журналом, начавшейся в немецкий период жизни и творчества Горького и частично продолжавшейся в итальянском, стала финалом взаимоотношений Горького и Ходасевича. Тем не менее Ходасевич довольно объективно и полно осветил важные моменты эмигрантской жизни писателя. Оценки и суждения Ходасевича, его горьковский текст занимают центральное место в реконструкции судьбы Горького немецкого периода.

Ключевые слова: А.М. Горький; В.Ф. Ходасевич; Германия; Берлин; горьковский текст Ходасевича; журнал «Беседа».

О.А. Kling (Moscow)

A.M. Gorky's German Period in V.F. Khodasevich's Reconstruction**

Abstract. The German period (1921–1924) occupies a special place in the

* Статья подготовлена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 21-18-00131 «А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве»).

** This article was prepared in A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences as part of the Russian Science Foundation grant (RSF, project no. 21-18-00131, "A.M. Gorky in Germany: the Writer and his Environment in the Sociocultural and Literary Space").

relationship between A.M. Gorky and V.F. Khodasevich. This period of Gorky's life appears to be the least studied one. Gorky played an important part in Germany's sociocultural and literary space, and even though his German environment was quite expansive, V.F. Khodasevich held a special place in it. By studying his interactions with Gorky, we can recreate important parts of the writer's German period, as Khodasevich's "Gorky text" is important for filling gaps in our knowledge. Despite the differences in their lives, the scope of their talents, their age and their views, both literary and political, Khodasevich remained one of the closest people to Gorky during emigration. Their communication lasted for 7 years, and the German period took place from 1922 till 1924. It was Gorky who influenced Khodasevich to start taking part in emigrant publishing, and this is only one of numerous ways in which Gorky assisted in organizing the mediaspace of foreign Russia. Khodasevich was not only a participant, but also the first historian of Gorky's important enterprise, the journal "Beseda" (1923). And in turn, the end of the story of this journal also turned out to be the end of their relationship. In spite of this, Khodasevich objectively and meticulously covered the important moments of Gorky's life in emigration. His impressions and estimations, along with Gorky's text, play the central part in reconstructing Gorky's life during his German period.

Key words: A.M. Gorky; V.F. Khodasevich; Germany; Berlin; Khodasevich's Gorky text; the "Beseda" journal.

Немецкий период (1921–1924) занимает важное место во взаимоотношениях А.М. Горького и В.Ф. Ходасевича. Правда, этот этап жизни и творчества А.М. Горького наименее изученный. И это большое упущение. Горький и во время жизни в Германии стоял в центре мировых политических и литературных событий. Он играл важную роль в немецком социокультурном и литературно-медийном пространстве, в том числе литературной жизни Берлина. Писатель, авторитет которого в Германии был чрезвычайно высок (стоял в одном ряду с И.С. Тургеневым, Ф.М. Достоевским и Л.Н. Толстым), оказался связующим звеном в политических и культурных процессах двух стран, игравших ведущую роль в мировой политике. Произведения Горького значительно влияют на немецких писателей (Т.В. Кудрявцева). Однако он был в центре не только «немецкого», но и «русского» Берлина. Окружение Горького в Берлине чрезвычайно большое: М.И. Будберг, Андрей Белый, Н.И. Петровская, П.П. Крючков, А.Н. Толстой, С.С. Юшкевич, В.Б. Шкловский, И.Ф. Наживин, А.М. Ремизов, Б.А. Пильняк, Н.Н. Берберова, С.А. Есенин, П.П. Муратов, И.П. Ладыжников, Роман Гуль, Г.Д. Гребенщиков и др. Каждый из перечисленных заслуживает особого внимания и сам по себе и в связи с Горьким, но В.Ф. Ходасевич занимает в этом окружении особое место. Через изучение его взаимоотношений с Горьким можно воссоздать многое в немецком периоде писателя. В этих взаимоотношениях было несколько этапов: заочный – петроградский – немецкий – итальянский. В данной статье речь идет о немецком периоде, хотя эти этапы и связаны между собой, порой наплывают друг на друга.

Отзыв Ходасевича о Горьком в рецензии 1906 г. в «Золотом руне»



на седьмую книгу товарищества «Знание» – пролог к теме «Горький и Ходасевич». Как подчеркивали И.П. Андреева и Н.А. Богомолов, «вместе с символистами выступая против “наивного” реализма знаньевцев, Ходасевич выделял произведения Л.Н. Андреева и М. Горького. В рецензии на «Нижегородский сборник» он назвал «пленительным по трогательности набросок Горького «Идиллия» (Искусство, 1905, № 5–7. С. 172)» [Андреева, Богомолов 1996, 539]. Исследователи отмечают, что на первых порах такая позиция противоречила брюсовской в «Весях» (1905, № 4): «Горький исписался» [Андреева, Богомолов 1996, 539]. И.П. Андреева и Н.А. Богомолов писали, что «в пьесе “Дети солнца” Ходасевич увидел поворот к символизму» [Андреева, Богомолов 1996, 539]. Ходасевич вопрошал в конце рецензии: «И не надо ли смотреть на “Детей солнца” как на одно из подтверждений слов Метерлинка о “приближении духовного периода”, о “пробуждении души”?» [Ходасевич 1996, I, 376–377]. Однако вскоре после появления пьесы «Варвары» критик разочаровался в Горьком [Андреева, Богомолов 1996, 539].

Предыстория заочных отношений с Ходасевичем была и у Горького. Поэт вспоминал: «Весной 1908 года моя приятельница Нина Петровская была на Капри и видела на столе у Горького мою первую книгу стихов. Горький спрашивал обо мне, потому что читал все и интересовался всеми» [Ходасевич 1997, IV, 151]. Далее Ходасевич продолжает: «Однако долгие годы меж нами не было никакой связи. Моя литературная жизнь протекала среди людей, которые Горькому были чужды и которым Горький был так же чужд» [Ходасевич 1997, IV, 151].

Стоит рассмотреть горьковский текст Ходасевича. Он не такой уж большой: два очерка воспоминаний, несколько писем Горькому. Однако этот горьковский текст Ходасевича чрезвычайно важен, в том числе для заполнения лакун в изучении Горького в немецкий период. Ходасевич, при всей разнице судеб, масштаба дарований, возраста, литературных и политических взглядов двух писателей, был одним из самых близких людей Горького в эмиграции (важнейшую роль в изучении этой темы принадлежит И.А. Бочаровой и другим комментаторам в собрании сочинений Ходасевича [Ходасевич 1996–1997, I–IV]. Н.А. Богомолов отмечал: «...очень редко исследователи и мемуаристы пытались восстановить истинный облик писателя, последовательного и противоречивого, отважного и испуганного, счастливого и глубоко трагического. И среди лучшего в этом корпусе воспоминаний – мемуарные очерки Ходасевича...» [Богомолов 1989, 5]. Потому стоит подробно рассмотреть, как в посмертных очерках о Горьком Ходасевич воссоздает не только свои взаимоотношения с писателем, но и важнейшие события его жизни в Германии. Ядро этих взаимоотношений во время жизни в Германии заключено в цитируемом ниже отрывке:

«Вражда Горького с Зиновьевым (впоследствии сыгравшая важную роль в моей жизни) закончилась тем, что осенью 1921 года Горький был принужден покинуть не только Петербург, но и советскую Россию. Он уехал в Германию.



В июле 1922 г. обстоятельства личной жизни привели меня туда же. Некоторое время я прожил в Берлине, а в октябре Горький уговорил меня перебраться в маленький городок Saarow, близ Фюрстенвальде. Он там жил в санатории, а я в небольшом отеле возле вокзала. Мы виделись каждый день, иногда по два и по три раза. Весной 1923 г. я и сам перебрался в тот же санаторий. Сааровская жизнь оборвалась летом, когда Горький с семьей переехал под Фрейбург. Я думаю, что тут были кое-какие политические причины, но официально все объяснялось болезнью Горького. Мы расстались. Осенью я ездил на несколько дней во Фрейбург, а затем, в ноябре, уехал в Прагу. Спустя несколько времени туда приехал Горький, поселившийся в отеле “Беранек”, где жил и я. Однако обоим нас влекло захолустье, и в начале декабря мы переселились в пустой, занесенный снегом Мариенбад. Оба мы в то время хлопотали о визах в Италию. Моя виза пришла в марте 1924 г., и так как деньги мои были на исходе, то я поспешил уехать, не дожидаясь Горького. Проведя неделю в Венеции и недели три в Риме, я уехал оттуда 13 апреля – в тот самый день, когда Горький вечером должен был приехать. Денежные дела заставили меня прожить до августа в Париже, а потом в Ирландии. Наконец, в начале октября, мы съехались с Горьким в Сорренто, где и прожили вместе до 18 апреля 1925 г. С того дня я Горького уже не видал.

Таким образом, мое с ним знакомство длилось семь лет. Если сложить те месяцы, которые я прожил с ним под одною кровлей, то получится года полтора, и потому я имею основания думать, что хорошо знал его и довольно много знаю о нем» [Ходасевич 1989, 154–155].

В этом фрагменте проявились если не все, то многие черты прозы Ходасевича: соединение объективности и в то же время субъективности повествования, правда фактов и старание избежать стихии вымыслов, соединение стилей историка и участника описываемых событий.

В общении Горького и Ходасевича длиной в семь лет немецкий период проходил с июня 1922 по март 1924 гг. Во второй части воспоминаний о Горьком Ходасевич более пространно воссоздает жизнь писателя в Германии. Мемуарист отмечает, что под воздействием Горького началось его участие в эмигрантской печати. Это только один из многочисленных других фактов участия Горького в организации медиапространства русского зарубежья. Ходасевич – не только участник, но и первый историк важного горьковского начинания – журнала «Беседа» (1923) (см. подробнее об этом [Вайнберг 1996]). События вокруг «Беседы» – центральный сюжет горьковского текста Ходасевича. Идея издавать «Беседу» принадлежала В.Б. Шкловскому, но без Горького этот проект не реализовался бы. Ходасевич писал: «Шкловский увлек своей затеей Горького и меня. Мы выработали план журнала. Редакция литературного отдела составила из Горького, Андрея Белого и меня. Научный отдел, введенный по настоянию Горького, был поручен профессорам Брауну и Адлеру» [Ходасевич 1989, 360–361]. По предложению Ходасевича будущий журнал назвали «Беседой», в память о Державине, который оказал на него решающее влияние [см.: Андреева, Бочаров, Зорин, Сурач 1997, 541–545]. Горький



соглашается с таким названием журнала. Это свидетельство его доверия Ходасевичу, который считал себя в поэзии восприимчивым Державина. В 1931 г. Ходасевич завершит роман «Державин», который закрепит в глазах читателей и критиков эту литературную связь. В случае с Горьким Ходасевич будет с нажимом подчеркивать свое исключительное право на наследие Державина. Когда Горький уже после возвращения в СССР поместит к книге «Державин. Стихотворения» (1933) свое предисловие к задуманной им серии «Библиотека поэта», критик напишет с сарказмом: «Трудно придумать сочетание имен, более нелепое и даже комическое: певец Ленина “опредисловил” певца Фелицы! Однако самое забавное – не сочетание это, а именно горьковская статья» [Ходасевич 1996, II, 279].

Хотя Ходасевич отмечает и сильные стороны писателя («Горький есть человек несомненного и незаурядного литературного дарования. У него – зоркий глаз и умение весьма выразительно передать то, что сей глаз наблюдает. Свойства эти встречаются вовсе уж не так часто, и отрицать известную ценность их, так же как их наличность у Горького, было бы неправдиво»), вывод его негативен: «Но как мыслитель вообще и как литературный теоретик в частности, Горький слаб. Чем реже он выступает на этом поприще, тем для него лучше» [Ходасевич 1996, II, 279].

Комментатор статьи «Научный камуфляж. – Советский Державин. – Горький о поэзии» в собрании сочинений Ходасевича в четырех томах И.А. Бочарова отмечает, что данная статья печатается по вырезке из парижской газеты «Возрождение», хранящейся в архиве Горького в ИМЛИ РАН: «...рукой Горького красным карандашом в ней отчеркнуто одно место, при этом не из последней части статьи, относящейся к самому Горькому, а, видимо, больше всего задевшая его фраза о колхозных библиотеках, где Державина “обратят на цыгарки”» [Ходасевич 1996, II, 537].

И тем ценнее объективное свидетельство Ходасевича об источниках финансирования берлинского журнала «Беседа» в посмертном очерке о Горьком: «До сих пор ходят слухи, что он издавался на московские деньги. В действительности его выпускало издательство “Эпоха”, основанное на средства меньшевика Д. “Эпоха” тем охотнее пошла нам навстречу, что участие Горького, казалось, гарантировало допущение журнала в советскую Россию. Так же точно смотрел на дело и сам Горький, все еще веривший, что его авторитет у большевиков не окончательно утрачен» [Ходасевич 1997, IV, 361].

Однако события с журналом «Беседа» и самим Горьким приняли драматичный оборот. Ходасевич так это описывает:

«Весной 1923 г. появилась первая книжка “Беседы”. За ней последовала вторая. “Международная книга”, – берлинское советское учреждение, ведавшее книготорговлей, приобретала наш журнал в количестве не то десяти, не то двадцати экземпляров, уверяя, однако, что как только будет получено разрешение на ввоз “Беседы” в РСФСР, она будет покупать не менее тысячи. Горький писал в Москву письма – не знаю, кому, – при мне говорил о “Беседе” с приезжавшим в Saarow



Рыковым, который в то время был заместителем Ленина. В ответ получались ссылки на канцелярскую волокиту и обещания уладить дело. Тогда он решился на репрессию: написал в Москву, что не будет сотрудничать в советских изданиях, пока “Беседа” не пропустят в Россию. Этому решению он придерживался даже ригористически» [Ходасевич 1997, IV, 361].

До решения с допуском и продажей «Беседы» в России Горький отказывается от полученного через Ходасевича предложения напечатать в частном журнале «Россия», издававшемся в Москве, свой рассказ.

«Характерно, что несколько месяцев тому назад существовали как будто только технические, канцелярские препятствия, а теперь оказывалось, что весь вопрос еще должен быть обсужден принципиально, то есть в высших инстанциях. В то же время стало обнаруживаться, что в России косо смотрят на писателей, посылающих материал в “Беседу”. Рукописи оттуда почти не приходили, и таким образом отпадал смысл всего предприятия.

Но Горький уже сжился с мыслью о свободном журнале. Кроме того, ему было необходимо настоять на своем, чтобы поддержать в Москве свой падающий авторитет, которым он весьма дорожил, несмотря на то, что, кроме умирающего Ленина, ненавидел весь Кремль. Утратить этот авторитет – значило “испортить биографию”, потерять ореол любимца “революционных масс” и титул “буревестника”. Недаром Троцкий уже осмеливался открыто, в печати, называть его контрреволюционером» [Ходасевич 1997, IV, 361–362].

В этой ситуации положение Горького в Германии оказывается сложным. По свидетельству Ходасевича, за Горьким «...по пятам ходили шпики: немецкие, – боявшиеся, что он сделает революцию, и советские, – следившие, как бы он не сделал контрреволюцию» [Ходасевич 1997, IV, 362]. Как фиксировал Ходасевич, «...Германии в самом деле грозила опасность превратиться в советскую республику. Надо было оттуда уезжать» [Ходасевич 1997, IV, 362]. Горький и Ходасевич запрашивают итальянские визы и ждут их сначала в Праге, затем в Мариенбаде. Уже давно ходили слухи об охлаждении между Горьким и советским правительством. Горький сторонился эмигрантских кругов, хотя и не скрывал свои недовольства позиции по отношению к нему Москвы. Опять же через один из эмигрантских журналов «...просили узнать, не согласится ли Алексей Максимович в нем участвовать...», Ходасевич же «...передал вопрос Горькому и с его слов ответил, что в принципе это возможно, но эмигрантская печать должна первая сделать некоторые шаги к сближению» [Ходасевич 1997, IV, 362].

Но этим планам не суждено было осуществиться. В них вмешивается еще один человек из окружения Горького в Германии, влиятельнее Ходасевича – М.И. Будберг. Ходасевич вспоминал: «Не знаю, в какой степени серьезно отнесся Горький к возможности своего участия в эмигрантском журнале. Думаю даже, что он только представлял себе



это, как соблазнительный, но несбыточный поступок – вроде выхода из советского подданства, о чем он порой даже принимался писать заявление во ВЦИК, быть может – до слез умиляясь над этим трагическим посланием, о котором знал наперед, что никогда его не отправит по адресу. Как бы то ни было, он, по-видимому, рассказал Маре о полученном мною письме». В разговоре с Ходасевичем она настоятельно просила его не ссорить Горького с большевиками. «После этого разговора я стал замечать, что настроения Алексея Максимовича внушают окружающим беспокойство и что меня подозревают в дурном влиянии», – писал Ходасевич [Ходасевич 1997, IV, 363].

После смерти Ленина Горький по настоянию своего окружения пишет воспоминания о нем, нарушив тем самым свое обещания не печататься в СССР, пока не разрешат ввозить туда журнал «Беседа». Тем не менее, по свидетельству Ходасевича, на письмо Н.К. Крупской с описанием последних дней Ленина «Горький ответил ей резким письмом, в котором категорически требовал допустить в Россию “Беседу”» [Ходасевич 1997, IV, 364].

На первых порах показалось, что письмо к Крупской возымело действие. В конце мая М.И. Будберг сообщила Ходасевичу радостное известие: «Беседа» допущена в Россию. Ходасевич отмечал, однако, важную деталь: сообщение Будберг о «Беседе» было сделано ею в виде приписки к письму Горького, «который сам мне об этом не обмолвился ни единым словом: не потому ли, что сомневался?» [Ходасевич 1997, IV, 364]. И действительно радость была преждевременна. Как вспоминал Ходасевич, 26 июня С.Г. Сумский сообщил ему, что «Международная книга» обещает купить для советской России до тысячи экземпляров каждого номера. 25 августа он уже писал Ходасевичу, что, «по-видимому, разрешение дано А.М. для утешения, а “Беседу” приказано душить”. Наконец, во второй половине сентября, через четыре месяца после “разрешения”, “Международная книга” купила по десяти экземпляров 1, 2 и 3 номеров “Беседы” и по двадцати пяти экземпляров 4-го и 5-го номеров; итого – восемьдесят экземпляров вместо обещанных пяти тысяч. Тогда же обнаружилось, что даже те экземпляры, которые были посланы в Публичную библиотеку и Румянцевский музей, имевшие право получать книги из-за границы без цензуры, – вернулись в Берлин с надписью: “Запрещено к ввозу”. Стало ясно, что Сумский прав: Горького просто водили за нос» [Ходасевич 1997, IV, 364–365].

Как вспоминал Ходасевич, Горький говорил о большевиках с раздражением или с иронией. Чтение советских газет портило ему кровь. Но при встрече, к примеру, с приехавшим из Москвы московским писателем Андреем Соболев Горький надевал официальную советскую маску. Сразу после ухода Соболя маска снималась. «Соответственную личину надевал и Соболев при Горьком: ложь порождает ложь», – не без укора подчеркивал Ходасевич [Ходасевич 1997, IV, 366].

Однажды Соболев не выдержал и стал жаловаться, что советская критика



все более заменяется политическим сыском и доносами. Ходасевич решил написать об этом статью для берлинской газеты «Дни», издававшейся под редакцией А.Ф. Керенского. Услышав о затее со статьей, Горький был готов сделать для «Дня» приписку от себя, что он присоединяется к изложенному в статье. Ходасевич, однако, отговорил его от этого [Ходасевич 1997, IV, 366]. И тем не менее Ходасевич понимал, что его и Горького пути расходятся. Он воздает должное старшему писателю («...ко мне лично Горький всегда относился очень хорошо, и за его бескорыстную, порой очень теплую дружбу я чувствовал признательность, о которой забыть не могу и теперь»), и тем не менее он предугадал: «...я уже как-то не видел будущей своей встречи с Горьким. Так и случилось» [Ходасевич 1997, IV, 371].

Берлинский сюжет с «Беседой» завершился, когда Ходасевич уже был в Париже. В своих воспоминаниях Ходасевич приводит письмо Горького к нему: «“Беседа” – кончилась. Очень жалко... По вопросу – огромнейшей важности вопросу! – о том, пущать или не пущать “Беседу” на Русь, было созвано многочисленное и чрезвычайное совещание сугубо мудрых. За то, чтобы пущать, высказались трое: Ионов, Каменев и Белицкий, а все остальные: “не пущать, тогда Горький воротится домой”. А он и не воротился! Он тоже упрямый”» [Ходасевич 1997, IV, 371].

Ходасевич в ответном письме упрекнул Горького в истории с «Беседой» в лукавстве: почему некоторое время назад он скрыл, что журнал в России не разрешили. Горький оправдывался: разрешение было дано, но позже аннулировано. Ходасевич считал это ложью [Ходасевич 1997, IV, 371]. Он считал, что Горький шел с большевиками «на похабный мир... пока можно тянуть – жить за границей, а средства для жизни получать из России. Я понял и то, что дальнейшая полемика сведется к тому, что Алексей Максимович будет мне лгать, а я его буду уличать во лжи. Но эта работа мне давно уже была тяжела. Пора было ее бросить. Прострадав несколько дней, я решил не отвечать Горькому вовсе, никогда. На том кончились наши отношения» [Ходасевич 1997, IV, 373–374]. Завершение истории с журналом «Беседа», начавшейся в немецкий период жизни и творчества Горького и частично продолжавшейся в итальянском, стала финалом взаимоотношений Горького и Ходасевича. Тем не менее Ходасевич довольно объективно и полно осветил важные моменты эмигрантской жизни писателя. Оценки и суждения Ходасевича, его горьковский текст занимают центральное место в реконструкции судьбы Горького немецкого периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева И.П., Богатырева И.С., Бочаров С.Г., Бочарова И.А., Галушкин А.Ю., Зорин А.Л., Ранчин А.Б., Ратгауз М.Г. Комментарий // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. 461–571.
2. Андреева И.П., Бочаров С.Г., Зорин А.Л., Сурат И.З. Комментарий //



- Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М.: Согласие, 1997. С. 512–590.
3. Богомолов Н.А. Комментарий // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. М.: Согласие, 1996. С. 491–572.
4. Богомолов Н.А. У истоков трагедии // Ходасевич В.Ф. Воспоминания о Горьком. М.: Правда, 1989. С. 3–8.
5. Вайнберг И.И. Жизнь и гибель берлинского горьковского журнала «Беседа»: по неизвестным архивным материалам и неизданной переписке // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 361–376.
6. Ходасевич В.Ф. Воспоминания о Горьком. М.: Правда, 1989. 48 с.
7. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Согласие, 1996–1997.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Vaynberg I.I. Zhizn' i gibel' berlinskogo gor'kovskogo zhurnala "Beseda": po neizvestnym arkhivnym materialam i neizdannoy perepiske [The Life and Death of Gorky's Berlin Magazine "Beseda", Based on Unknown Archival Material and Unpublished Correspondence]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1996, no. 21, pp. 361–376. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Bogomolov N.A. U istokov tragedii [At the Source of Tragedy]. *Khodasevich V.F. Vospominaniya o Gor'kom* [Memories of Gorky]. Moscow, Pravda Publ., 1989, pp. 3–8. (In Russian).

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

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

E-mail: okling@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1543-5253

Oleg A. Kling, Lomonosov Moscow State University.

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

E-mail: okling@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1543-5253



В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

«ПЛЕМЯ ЖЕН МУЖЕПОХОЖИХ»: ВОИТЕЛЬНИЦЫ И АНДРОГИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮБОВИ СТОЛИЦЫ

Статья вторая*

Аннотация. Во второй статье цикла производится мотивно-сюжетный анализ произведений Любови Столицы о воительнице 1909 г. и 1914–1917 гг. Выявляются связанные с этой фигурой константные топосы, с одной стороны, и особенности, характерные для трактовки этого образа именно Л. Столицей, с другой. Показано, что фигура воительницы у этого автора весьма неоднозначна – и чем дальше, тем в большей степени. Если в ранних стихотворениях доминировал модус восхищения силой, свободой, удалью таких героинь (хотя само их существование было отнесено к мифологическому или легендарному прошлому), то постепенно авторская позиция становится амбивалентной. Воительницы предстают и как чистые девы, и как ужасные мстительницы, уподобленные Эриниям. Все связанные с ними жизненные (и сюжетные) возможности, в том числе противоположные – и поединок с возлюбленным врагом, и отказ от насилия, – приводят к одинаково трагической гибели воительницы, сама натура которой будто бы препятствует земному счастью и любви. Особую сложность демонстрирует «Песнь о Золотой Олоне», где достигается контрапункт полюсов (Брунгильда и София, мир языческий и мир христианский, матриархат и патриархат). Кроме того, демонстрируется, что в творчестве Столицы фигура воительницы может освещаться и в таком нехарактерном для этого образа модусе, как модус комический, как это происходит в сценической миниатюре «Зеркало девственниц».

Ключевые слова: Любовь Столица; дева-воительница; андрогин; «Песнь о Золотой Олоне»; гендерный порядок; маскулинность и фемининность.

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)

“A Breed of Mannish Females”:

Women Warriors and Androgynes in the Works of Liubov' Stolitsa.

Article II**

Abstract. The second article of the cycle contains the motif and plot analyses in the works by Liubov' Stolitsa about the female warrior, written in 1909 and 1914–1917. The author reveals the constant topoi, associated with this figure, on the one hand, and the peculiarities of the interpretation of this character by Stolitsa, on the other. It is dem-

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

** This article was prepared in A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences as part of the Russian Science Foundation grant (RSF, project no. 19-78-10100, “The Construction of Femininity in the Literature of Russian Modernism”).



onstrated that the image of the woman warrior in Stolitsa's works is rather ambiguous and multi-faceted, the further the more. While in the early works the mode of admiring strength, prowess, and free spirit of these characters remained dominant (though their very existence was attributed only to the mythological or legendary past), gradually Stolitsa's position becomes more nuanced. Female warriors are represented both as pure maidens and as horrible avengers, similar to the Erinyes. Thus, all the plot and life possibilities, even the opposing ones, such as the duel with the beloved enemy and the rejection of violence, lead to the equally tragic end, i.e. the death of the woman warrior, whose very nature allegedly hinders earthly love and happiness. Especially complicated is "The Song of Golden Olona", where the counterpoint of poles is achieved (Brunhild and Sophia, the Pagan world and the Christian world, matriarchy and patriarchy). It is also demonstrated that in Stolitsa's works, the figure of the female warrior can be shown in a very non-characteristic light, i.e. in the comic mode, as it happens in the short play "The Mirror of Maidens".

Key words: Liubov' Stolitsa; female warrior; androgyne; "The Song of Golden Olona"; gender order; masculinity and femininity.

В первой статье этого двухчастного цикла рассматривались произведения Любви Столицы с участием воительницы, написанные в 1908 и в начале 1909 г. Осенью 1909 г., в октябре–ноябре, Столица очень подробно разрабатывает образ воительницы в «Битвах греков с амазонками» – цикле из двух стихотворений, явно ориентированном на «Правду вечную кумиров» В.Я. Брюсова, особенно на стихотворный диалог «Орфей и Эвридика» («статусность» персонажей, фиксация на темах рока, страсти и смерти, диалогическая форма, схожий ритм 4-ст. хорей «Орфея...») и первого стихотворения «Битв...»). Оба стихотворения весьма близко следуют канве мифа и при этом разворачивают две противоположные истории с одним и тем же исходом – смертью воительницы; если в первом стихотворении героиня не сдается возлюбленному врагу, то во втором, напротив, героиня-амазонка отказывается от своих «сестер» ради любви.

Первая часть цикла, «Геракл и Ипполита», посвящена тому, как герой отнимает у амазонки пояс, подаренный Аресом. Действие разворачивается в соответствии с наиболее частотным типом сюжета о воительнице, состоящим в испытании силы. Иногда, как в данном случае, такой сюжет может быть полностью сведен к поединку, понятому как *«ратоборство равных»*, связанных одновременно *любовью и ненавистью*; вне зависимости от исхода поединка – кто бы ни победил – развязка у этого сюжета обычно трагическая и сопровождается гибелью либо одного, либо обоих персонажей. Мы видим здесь все соответствующие топосы. Герои *взаимно восхищены красотой и мощью* и поначалу хотят дать другому уйти живым. Но – если второй смирится и признает свое поражение: «Кто ты, дивный дерзкий воин, / Ты, кудрявоглавый лев... <...> / Если можешь быть храбрее, / Вспять беги! Страшись оков!»; «Кто же ты, полунагая / Змейновластая жена... <...> / Мне ль блистать в бою неравном? / Жизнь я женщине дарю» [Столица 2013, I, 321].



Однако гордость никогда не позволяет таким персонажам отказаться от боя: «Нет, не лань я, что в ловитве / Ты бескровно победил!» [Столица 2013, I, 322] – говорит Ипполита. Она действует в соответствии со своей природой: дева-воительница не может любить того, кто не осилил ее. Тогда мгновенно вспыхнувшая страсть замещается столь же яростной враждой – или, по крайней мере, совмещается с нею: «Так в жестокой, жаркой битве / Расточу я сердца пыл!» (Геракл); «Пусть же локон этот рыжий / Мне для стрел метой горит!» (Ипполита) [Столица 2013, I, 323].

Тем не менее, Геракл желает не убить Ипполиту, но покорить ее: «Безоружною рукой / В прах царицу совлеку я / Умоляющей работой!» [Столица 2013, I, 323]. Это тоже типичный топос сюжета о воительницах, когда *один из участников поединка (обычно мужчина) несколько раз предлагает прервать бой, но воительница отказывается* (см., например, поединки Танкреда и Клоринды у Т. Тассо, «Пентесилею» Г. фон Клейста и др.). Ипполита проигрывает бой – по-видимому, именно потому, что страсть к врагу заставляет ее внутренне предать саму себя как «безбрачную амазонку» и «Артемидину подругу»: «О Геракл! Как ты прекрасен... / О Арей! Ты не со мной...» [Столица 2013, I, 323]. Как обычно в случае воительниц, любовь оказывается отождествлена с мукой: «С знойной пылью, с жгучей кровью / Чистый смешиваю вздох, / Гнев свой девственный – с любовью, / Бога – с тем, кто стал мой бог» [Столица 2013, I, 324].

Геракл, как и Ипполита, опален любовью:

О, немислимое счастье!
Элизей, Олимп, земля?
Наконец, могу припасть я
К чреслам трепетным, моля...
Что все стразы, хризолиты?
Их не зрю я на тебе!
Дай мне пояс, Ипполита,
Дай, покорствуя судьбе! [Столица 2013, I, 324]

Но воительница именно что никогда не «покорствует» судьбе – и «падает», «как жертва гневу» Геракла, зато умирает «царицей» и «шестует в Аид» «девой», по-прежнему гордой и несгибаемой. Это стихотворение очень близко следует всем топосам указанного типа сюжета о воительнице.

Интересно, что здесь появляется не только воительница как главная героиня, но и *коллективный субъект* – амазонки вообще. Речь о них идет в начале и в конце стихотворения. В монологе Ипполиты описывается царство амазонок:

Я – царица Фемискиры,
Той неиденной страны,
Где гробницы сильных мира –



Голубые валуны,
Мать безбрачных амазонок,
Артемидиных подруг,
Чей смертельный лук так звонок
В мановеньи смуглых рук. [Столица 2013, I, 321]

Кроме того, амазонки названы «грозными девами» «в царстве огненном Арея / Окровавленных песков», а пояс Ипполиты дан ей Аресом для того, чтобы «презреть любовь и жалость», «жизнь со смертью обручить» [Столица 2013, I, 322]. В финале же амазонки сближены с мстительницами Эриниями:

Кровь с лица и рук стирая,
Мчится с поясом Алкид.
А за ним толпой Эриний
Войско мстительниц степных
В красном мареве пустыни
Гонит коней вороных. [Столица 2013, I, 325]

В приведенных фрагментах есть как элементы, совпадающие со сведениями из сочинений античных авторов, так и весьма своеобразные, из которых главным является *девственность амазонок*. Она подчеркивается многократно – и в предсмертной реплике Ипполиты, и в начале, когда говорится о «безбрачии» амазонок. Они именуются подругами девственной Артемиды, причем сохраняется даже антагонизм Артемиды и Киприды (Афродиты). Страна амазонок названа «неиденной», непознанной (как не познаны мужчинами и ее обитательницы), а пояс, из-за которого происходит убийство Ипполиты, напоминает о традиционном топосе, согласно которому сорвать пояс – значит лишиться девства. Однако в древних мифах не говорится о девственности амазонок – напротив, античные авторы очень любят рассуждать о том, как амазонки пополняли свои ряды, на время сходясь с мужчинами. Зато для Любви Столицы мотив девственности воительницы очень важен – он повторяется в большинстве ее текстов, содержащих этот образ; не зря и в этом стихотворении упоминается Паллада, с которой сравнивается героиня: «Ипполита! Сила жен! / Лишь Палладою великой / Дивный взор твой отражен» [Столица 2013, I, 323].

Отметим также и *отождествление амазонок с Эриниями* – божествами гнева и ненависти, и постоянные упоминания об их родстве с Аресом – богом жестокой и неправой войны, и особые функции Ипполитинового пояса, о которых сказано выше. С амазонками здесь ассоциируются кровь и зной, а из цветов – красный и черный. Амазонки, таким образом, предстают, с одной стороны, *гордыми девами, равными божественной Палладе* (как Столица обычно изображала их до этого времени), а с другой – *существами мрачными, жестокими* вплоть до безумия, что является новой краской в изображении воительниц Любовью Столицей.



Второе стихотворение цикла, «Тезей и Антиопа», посвящено как раз судьбе амазонки, отказавшейся от себя и своего рода. Действие происходит в момент осады Афин войском амазонок, которые явились для того, чтобы спасти от Тезея свою царицу, некогда, по их мнению, им похищенную. Однако Антиопа сражается против амазонок плечом к плечу с Тезеем. Как известно, этот сюжет позднее разрабатывала М. Цветаева в трагедии «Федра» (1927). У Цветаевой, в творчестве которой образ воительницы – не только центральный, но и безусловно положительный, Антиопа (у Цветаевой – Ипполита) борется с амазонками не потому, что полюбила Тезея, но «за сыновнее наследство», причем борется против тех, кому принадлежит душой («Против рода – ради сына»). Слуга Ипполита, сына Антиопы, рассказывает, как «Тезеева / Жена хмурая, мать сирая / Ипполитова»

...с отцом твоим бок о бок
Билась! Амазонка – против
Племени, – плоть против плоти
Собственной, тьмы мужевражьей
Дщерь – сама против себя же! [Цветаева 1994–, III, 665]

Образ амазонки, «не любящей мужа и сражающейся за сына, – ценней», по мнению Цветаевой, она «до конца, вся в женском царстве. Тезей до конца – для нее враг» [Цветаева 1994–, III, 806]. Напротив, Столица решает этот сюжет внешне более традиционно – Антиопа у нее Тезея любит. Однако и здесь есть место необычным ходам. Во-первых, оказывается, что Антиопа не была Тезеем осилена и похищена, но добровольно сдалась, т.е. поступила не как амазонка:

Я содрогнулась, сгибая лук:
Блистал мне целью твой синий глаз!
Захвату милых могучих рук –
Непокоренная – я далась... [Столица 2013, I, 327]

И:
Как я хотела, чтоб страшных дев
Ты победил тогда, о Тезей!
Как рабства жаждала, опьянев
От винограда твоих кудрей! [Столица 2013, I, 327]

Во-вторых, поражает та глубокая ненависть, которую питает к своим бывшим сестрам Антиопа – она не просто не хочет вернуться к ним и не просто сражается по необходимости, но испытывает к ним отвращение и гнев:

О девы, сестры мои в былом,



А ныне варварки, – вам привет!
 Но я приветствую вас копьём.
 Ко мне взываете. Вот – ответ!
 <...>
 О древко старое чащ родных!
 Тебя подругам я возвращу –
 В их очи, перси и чрева их.
 Так девам – мать и жена – я мщу. [Столица 2013, I, 326–328]

В основе этой трактовки лежит второй тип сюжета о воительницах, при котором героиня полагается равной по силе мужскому персонажу, но происходит сознательный *отказ персонажей от испытания силы* и поединок в качестве основного мотива замещается *любвным преследованием*. Однако здесь этот сюжет осложняется тем, что в результате своего выбора героиня вступает в бой со своим родом. Получается, что *амазонка восстает на собственную природу* и оказывается наказана за это – не случайно и здесь убивающие ее «сестры» в перспективе героини предстают как мстительницы Эринии: «Настигла смерть меня... Прерван путь. / Убитых девственниц всех тела – / Восстали, гонятся, топчут грудь...» [Столица 2013, I, 328]. В результате *образ воительницы амбивалентен*: Антиопа и трогательна в своей любви к Тезею, и страшна в ненависти к бывшим сестрам. Другие амазонки – и чистые девы, и ужасные мстительницы.

Получается, что в этом цикле *обе жизненные (и сюжетные) возможности – поединок с возлюбленным врагом или отказ от насилия – приводят к одинаковому исходу судьбы воительницы*, сама натура которой препятствует земному счастью и любви и содержит такое качество, как неукротимость, которая обращается и / или на возлюбленного, и / или на род.

Таким образом, в 1908–1909 гг. Любовь Столица создает целый ряд текстов с участием воительницы, причем ее образ оказывается весьма неоднозначным. И если поначалу поэтесса стоит, скорее, на позиции воспевания и восхищения (см. первую статью цикла), то ближе к концу этого периода фигура воительницы становится отчетливо амбивалентной (а ее судьба получает оттенок безысходности).

Вновь Столица обращается к образу воительницы уже с началом Первой мировой войны, что и не удивительно. В этот период ею создаются несколько стихотворений и произведения больших жанров с участием интересующей нас фигуры. Что касается лирики, то здесь надо прежде всего назвать четыре стихотворения, печатавшиеся в 1914–1915 гг. в разных периодических изданиях под заглавием «Из песен девицы-добровольца». Все они варьируют *ситуацию выбора лирической героиней военного призвания в современности*, хотя и содержат «вневременные» образы, которые могут быть отнесены к некоей архетипической, мифологизированной Руси; тем самым *мифологизируется и настоящее*.

В стихотворении «Я – девичью ногу в стремя...» переживается момент выезда на бой – в модусе радостного предвкушения: «Здравствуй, бой!»



[Столица 2013, I, 358]. Здесь содержится целый ряд топосов, традиционно связанных с образом воительницы. Это и ее «мужепохожесть», *маскулинизированный внешний облик*: «Коротки / По-мужски, / Кудри круты, злато-рыжи, / Грозен облик...» [Столица 2013, I, 358]. Одновременно, как это характерно для Столицы, подчеркнута и *девичество* героини: «В сердце нежном нет опаски...», «Я девичью ногу – в стремя...» [Столица 2013, I, 358]. Далее, героиня, как и положено воительнице, представлена *на коне, в бешеной скачке, уподобляющей ее птице* («Пика тонкая, как птица...») – ср. с мотивом крылатости воительницы. Наконец, с воительницей часто ассоциируются мотивы бури, грозы, огня, молнии – то же и здесь: «Карий конь, / Как огонь...», «А сама я, как зарница...», «Средь полков, / Ездоков, – / Средь огромной, темной тучи... / Очи сини и блистучи» [Столица 2013, I, 358].

Стихотворение «Стаи дикие лебязие...» примечательно тем, что речь в нем ведется от лица мертвой героини, убитой в бою, но радующейся победе своих: «И звучат уж, их преследуя, – / Чую! наши стремена... / И алеются победою, – / Знаю! наши знамена...» [Столица 2013, I, 359]. Если в начале стихотворения еще не вполне ясно, мертва ли героиня или находится между жизнью и смертью:

Только я между убитыми,
 В сердце – смерть, не страх! не страх!
 И кидается копытами
 На меня могильный прах [Столица 2013, I, 359], –

то в финале эта черта отчетливо перейдена: «Умерла... Лечу... Лежу...» [Столица 2013, I, 359]. Повествование от лица мертвеца активно разрабатывалось в поэзии Серебряного века, но в 1915 г. этот прием еще оставался весьма эффектным.

Крайне интересно, что в стихотворении появляется *святой воин Георгий*, который представлен как *мистический жених героини*, соединяющий-ся с ней в ином мире:

Красоту былую девичью
 Смерть на лик мой навела
 И Егорью-Королевичу
 В жены, храбрую, дала.

Кудри солнечные глажу я,
 В синезарный взор гляжу!.. [Столица 2013, I, 359]

Здесь, очевидно, действует древнейший *мотив любви равных*, столь типичный для сюжетов с участием девы-воительницы. Св. Георгий Победоносец является в «простонародном» облике Егория Храброго, «волчьего пастыря», что соответствует «русскому стилю» Столицы. Примечателен и



мотив зари, в данном случае вечерней («уходят на закат», «алеютя <...> знамена»), связывающийся в поэтике русского символизма с мистическим откровением.

Стихотворение «Я – доброволец радостный...» разрабатывает общеевропейский сюжет о «девушке-воине», «девушке, переодетой молодцом» [Веселовский 1890, 26], вследствие исторических обстоятельств особенно типичный, как указывал В.М. Жирмунский, для «южнославянской поэзии среднего и нового времени» [Жирмунский 1962, 115]. Эстетический эффект создается за счет того, что, казалось бы, ложные подсказки оказываются совсем не ложными: на протяжении всего стихотворения подчеркиваются «девичьи» черты внешности и поведения лихого добровольца, которого однополчане «девицей зовут», не зная, что он на самом деле девица, а в финале происходит раскрытие лирическим субъектом своей истинной идентичности:

Ах! что б они проведали,
Когда б в час сна, обеда ли,
Прокрались до ручья,
Где тайно моюсь я...

Где в зелени березовой
Яснеет стан мой розовый,
Свой пол уж не тая...

Где впрямь девица – я! [Столица 2013, I, 360]

Интересно, что А.Н. Веселовский, описавший образ «девушки-воина» на материале народных песен, былин и сказок, говорил и о мотиве перемены пола (женское переодевание в мужское платье – его более слабая форма, часто сопутствующая основной), который он подробнее исследовал в другой работе [Веселовский 1881]. В стихотворении Столицы, где поведение молоденького добровольца выглядит убедительно мужским, как бы нащупывается – и в финале отбрасывается – возможность превращения гендерной метаморфозы в половую.

Мотив узнавания девы, переодетой воином, в лесу, у водоема, в момент омоения, типичен и для южнославянских песен, о которых писали Веселовский и Жирмунский, и для сюжетов с участием воительницы вообще – например, именно в такой ситуации Танкред влюбляется в Клоринду в поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим». Одновременно, как это характерно для «русских» стихотворений Столицы о воительнице (ср., например, «В простор»), подчеркивается боевая лихость героини, ее опьяненность волей и собственной удалью, игра своей силой:

Сраженье – пир мне сладостный.
Им очи уж пьяны,
Им кудри уж буйны. [Столица 2013, I, 359]

Стихотворение «Ох, ты, жизнь девичья, сонная!...» разрабатывает про-



тивопоставление незавидной, скучной, замкнутой в кругу домашних забот «женской» доли и свободного «мужского» мира, в который тянет лирическую героиню, наделенную той же лихой, разбойной натурой, что и героиня предшествующего стихотворения:

Веретёна, чугуны,
Сарафаны, шушуны...

Лишь шитье одно да печиво –
Больше мне и делать нечего,
Грудь же белая крепка,
Кровь же алая жарка! [Столица 2013, I, 360]

Героиня предстает спящей царевной, пробуждающейся для борьбы за Русь (мы усматриваем здесь отзвуки символистского «софийного» мифа), причем это пробуждение связывается с апроприацией маскулинной гендерной роли:

Я обрежу косы русые,
Скину прошвы, сброшу бусы я –
По-солдатски уберусь,
Поборюсь сама за Русь!

Гой ты, мощь девичья, донная,
Красота непобежденная,
Алый лик да белый клык,
Да лебяжий дикий клик! [Столица 2013, I, 361]

Примечательно это *уподобление лебедям, константное для Столицы* (а в данном случае еще и волку – типичное для воина отождествление) и сближающее героиню с валькириями – «лебедиными девами»: «В эддическом цикле о Сигурде Брюнхильд упоминает лебединое одеяние в связи с тем моментом своей биографии, который позволяет отождествить ее с валькирией Сигдривой...» [Гвоздецкая 2011, 71]; «Лебединый облик валькирий принято приписывать и первоначальной связи с богом неба Тюром, который некогда возглавлял мифический пантеон, но впоследствии был вытеснен <...> Одином», причем им «наделяются именно те валькирии, которые из мира Вальгаллы перешли в мир людей, обрели земные черты» [Гвоздецкая 2011, 72, 75]. При этом валькирии как таковые в творчестве Столицы, насколько нам известно, не появляются – хотя именно они, в частности Брунгильда, были наиболее частотным вариантом фигуры воительницы в литературе русского модернизма.

Зато образ амазонки возникает в поэзии Столицы еще раз – в экфрастическом сонете «Амазонка», вошедшем в книгу стихов «Лазоревый остров». Не датированное, оно вряд ли было написано ранее 1914 г. (са-



мые ранние отдельные публикации стихов, составивших книгу, относятся к этому году); верхняя граница – 1922 г. Стихотворение написано в классической форме экфрасиса статуи (хотя речь ведется от первого лица, что для этого жанра необычно) – в данном случае статуи раненой амазонки работы Поликлета – и строится на уподоблении стрелы реальной Эротовой стреле. Лирическая героиня погибает, влюбленная в убившего ее врага (ср. с «Гераклом и Ипполитой»):

Смертельною, увы! я ранена стрелой...
Я, что искуснее и опытней стратега,
Я – первая в стрельбе, в искусстве скачки, бега,
И кем же. Отроком с улыбкой золотой.
<...>
О, сестры вольные. О, амазонки. Выньте
Стрелу Эротову, что в сердце мне впиалась... [Столица 2013, I, 224–225]

Умирая, героиня, подобно девице-добровольцу из стихотворения «Стаи дикие лебяжие...», мечтает о загробной встрече с женихом, которым здесь является не св. Георгий, но персонаж тоже отчасти мистический. Хотя возлюбленный враг героини, казалось бы, всецело принадлежит этому миру, он описан так, что внимательный читатель Любви Столицы сразу же узнает в нем излюбленный поэтессой *тип андрогинного юноши*, который у нее неизменно сравнивается с *сакральными фигурами* Диониса и архангела Гавриила. Сама *смерть амазонки изображена здесь наподобие экстаза средневековой святой*, раненной копьем или стрелой мистического жениха: «...тело мне томит блаженнейшая нега, / И очи застланы лазурнейшею мглой...» [Столица 2013, I, 225]; душа героини «радостно» «возносится в Элизий».

В годы Первой мировой войны Столица пишет и «Песнь о Золотой Олоне» (1914, публ. 1917), где соединяет миф об амазонках с легендарными представлениями о дивах и с мифологизированной праславянской стариной, создавая крайне своеобразный мир:

...Жили сказочные дивы –
Племя жен мужеположих,
Что супругов знали многих,
Племя жен могучих, строгих,
Рыжекосых, златокожих.
<...>
Управляла же тем царством,
Тем огромным королевством –
Материнством, женством, девством –
С доброю, не с коварством
Дочь богини лунной Плены
Благосклонная Олона,

Чье священным мнилось лоно... [Столица 2013, II, 23]

Дивье царство как царство специфически девичье, во главе которого стоит воительница (царь-девица), упоминается в сказке из собрания А.Н. Афанасьева № 175 (в дореволюционных изданиях – №104в) типа 551 («Молодильные яблоки») по сравнительному указателю сказочных сюжетов. Более сложные представления о дивах Столица могла почерпнуть из сочинения Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», где, развивая свои взгляды на состав славянского языческого пантеона, ученый отождествляет верховного бога со Сварогом или Дивом, истолковываемыми как божество неба, великий старый прабог, отец прочих богов. В качестве женской ипостаси верховного божества Афанасьев называет парную ему Диву (Дивию), богиню весны, якобы отождествленную позднее с землей. В современных научных представлениях образ дива связывают с демоном из иранского фольклора, который получил в древнерусских памятниках «дополнительный оттенок за счет наслоения славянской семантики» [Белова 1999, 91] и отождествления «дивь / диво» (т.е. чудо): «Слово первоначально было связано, с одной стороны, с русским “диво” и родственными славянскими обозначениями чуда, с другой стороны – со славянскими и балтийскими словами в значении “дикий”, происходящими из “божий” <...>» [Иванов, Топоров 1991, 376–377].

Дивы у Столицы также имеют отношение к божественному: их царица – дочь богини Луны. Интересно, что если античные амазонки считались происходящими от бога войны Ареса, то *Столица делает своих «мужеположих» див потомками богини Луны*, которая не только традиционно считалась покровительницей девственниц (а дивы, в отличие от ряда других воительниц Столицы, не являются вечными девственницами), но *в гностических и символистских представлениях связывалась с образом Софии Премудрости в ее сне, плену*; ср. у Андрея Белого, рассуждающего о двойкой интерпретации Вечной Женственности: «Воплощая Христа, она – София, Лучистая Дева; не воплощая Христа – Лунная Дева...» [Блок, Белый 2001, 24]. Это не удивительно, поскольку в античности ощущалась связь Луны с дочерью богини плодородия Деметры, царицей Аида Персефоной (отсюда мотивы царства мертвых, сна и плена – Персефона была похищена). Д.М. Магомедова обращает также внимание на созвучие имен Селена (греческая богиня луны) и Елена [Магомедова 1997, 23] – это имя земной женщины, спутницы Симона Мага (Волхва), в тело которой была заключена София Премудрость, согласно представлениям одной из гностических сект (сведения об этом являлись вполне доступными – в главе «Елена Прекрасная» книги Ф. Зелинского «Соперники христианства» [Зелинский 1995], которая впервые была опубликована в 1905 г. как отдельная статья). Кстати, и Олона (Олёна, Алёна) недалеко ушла от Елены, как Плена – от Селены.

Одновременно *дивы у Столицы связаны не только с божественным, но и с «диким»*; так, среди их обычаев описан похожий на спартанский:



когда у Олоны от ее третьего мужа родился «уродец», его «тотчас убили, / Закопали в чернобыли, / Как всегда у них ведется» [Столица 2013, II, 26]. Царство див далеко не утопично даже в начале повествования (так, Олона грустна, поскольку ее дети умерли, были похищены нечистой силой), а тем более тогда, когда в него окончательно проникает зло и три оставленных мужа Олоны из ревности затевают заговор против нее и ее возлюбленного. При этом и царство, и царица описаны как прекрасные и величавые, а присущие им ало-малиновые, лазоревые, золотистые тона, несомненно, маркируют их как чудесные:

Год царит она десятый
Средь малиновой палаты,
Где лазоревые своды.
Девять лет она пред всеми
Шла в поход и из похода,
Чтясь матерью народа,
Пронсяся в ясном шлеме. [Столица 2013, II, 24]

И:
Ниже – озеро Лейяла
Золотым венком свивалось,
Алой лентою вязалось, –
Их красою утешало.
Дальше горы Загадули
В пышных купах багрятели,
В желтых клубках пламенели, –
И Олону ввысь тянули. [Столица 2013, II, 53]

Если героиня-воительница принадлежит прекрасному и мощному, но языческому и потому таящему в себе семя зла миру «женского начала», то ее возлюбленный Медун, которого она встречает в лесу, из христианского племени «русинов», где «мужи лишь властны» [Столица 2013, II, 30]. Медун относится к числу излюбленных Столицей андрогинных персонажей, однако первая встреча героев описана так, как – до определенного момента – нередко описывается встреча воительницы и избранного героя. Она происходит в лесной чаще, и *герой предстает в облике воина, а именно Стрельца*, что немаловажно: мы уже отмечали метафору раны реальной и раны любовной, от стрелы Эрота, в творчестве Столицы (ср. также: «отрок с улыбкой золотой» в «Амазонке» и «Подошел стрелец прекрасный, / Был он юный, златолицый...» в «Песни...» [Столица 2013, II, 29]). Но пускает он стрелу не в Олону, а в рысь, которая собиралась напасть на нее: «И увидела Олона / Смерть лихую недалече, / Но готовилась ко встрече, / Нож сжимая испещренный...» [Столица 2013, II, 29]. Таким образом, Медун спасает Олону, и *первая встреча героев совершается согласно тому типу сюжета с участием воительницы, где герои отказываются от ис-*



пытания силы, и место поединка, насилия занимает эротический поиск, любовное преследование. При этом Медун предстает еще и как проекция бога солнца Зоривы: ему присущ «облик ярый, алый, / Облик божича Зоривы!» [Столица 2013, II, 28]. И сам Зорива – стрелец и своего рода праславянский Эрот: «За любовной скачет данью / Бог Зорива со стрелою» [Столица 2013, II, 39].

Сюжет спасения начинается с ситуации первой встречи героев и в финале получает мистическое, даже эсхатологическое завершение, когда Медун спасает Олону духовно – посредством добровольной жертвы и обращения героини в христианство. Дело в том, что завидующие совершенной любви героев бывшие мужья Олоны путем ворожбы насылают несчастья на дивово царство, и народ, убежденный ими и их сообщницами, требует принести в жертву Медуну, чтобы восстановить нарушенное равновесие – тем более, что Олона объявляет Медуну, которого любит и как возлюбленная, и как мать, своим наследником, пренебрегая законами матриархата («Я беру его за сына, / Стол дарю ему наследный!» [Столица 2013, II, 34]). Олоне бросают обвинения: «Ты слюбилася с русином, / Как во тьме живешь волшебной. / Племя ж то для нас враждебно / И грозит уже вблизи нам!»; «Ты в любви ума лишилась / И даришь свой стол мужчине. / Уж мужья смелеют ныне, / Наша воля сокрушилась!» [Столица 2013, II, 50].

Медун, уподобленный агнцу, добровольно соглашается быть принесенным в жертву, но обещает Олоне *встречу за гробом*: «Не печалься: будем вместе. / Как жених, явлюсь к невесте...» [Столица 2013, II, 52]. Он христианин, и вслед за ним христианство принимает Олона. В финале дивы получают видение: «А теперь живет Олона / Со своим Медуном милым / Там, где быть нам не по силам – / За зарей орозовленной!» [Столица 2013, II, 60]. Таким образом, *Медун спасает Олону, изводя из тленности в мир вечный, из земного плена – в зори*, как и положено избранному герою спасти пленную Душу Мира. По нашему мнению, здесь явно реализуется *основной символистский миф*, имеющий гностическую основу.

Здесь и *эсхатологические отзвуки*, для него характерные (некогда прекрасное царство див становится «местом пустым»: «Там, где ныне лишь обрывы / Да курган один безвестный, / Прежде жил народ чудесный...» [Столица 2013, II, 23]), и *мотив зорь*, столь распространенный в русском символизме (например, у А. Блока и А. Белого), и *мотив священной весны*, маркирующий момент первой встречи героев и тоже восходящий к символистско-гностическому мифу, в частности к стихотворению Вл. Соловьева «У царицы моей есть высокий дворец...» (1875–1876), в свою очередь следующему стихотворению А.А. Фета «Я ждал. Невестою-царицей...» (1861), где героиня ассоциируется с весной: «...в стихотворении Соловьева мотив “весны”, победившей “мрачную зиму”, почти утрачивает свое прямое значение и становится символом религиозного преображения мира. <...> В соловьевской лирике символика времен года связывается с мистериальным сюжетом вечной борьбы хаоса и гармонии» [Магомедова 2001,



767].

Интересно, что, хотя спасающим является здесь герой, а не героиня, ей принадлежит основная сюжетная инициатива, а также своего рода главенство над героем, которое подчеркивается и разницей в годах, заставляющей Олону испытывать к Медуну отчасти материнское чувство. Кроме того, именно Медун уходит с Олоной в страну див, а не она с ним – к племени русинов. Окончательно сдается любовному чувству Олона, прежде уговаривавшая себя, что годится Медуну лишь в матери, на празднике «жен владенья», во время которого дивы захватывают нравящихся им юношей: «Вдруг по смольной, вольной дали / Понеслося ржанье с гиком, – / И к нему в веселье диком / Жены конные помчали», «А на лицах всех – личины, / Чтоб не ведали мужчины, / Кто они – лихие девки!» [Столица 2013, II, 41]. Влюбленный в Олону Медун «отталкивал те руки, – / И взялись они за луки, / Ухватилися за копьа» [Столица 2013, II, 42]. Медун готов вступить в борьбу, но сдается, узнав Олону: «Бился юныш разгневленный / В тех кудрях, как в лисьих лапах, / Но узнал знакомый запах, / Тонкий, томный дух Олоны!» [Столица 2013, II, 42]. Таким образом, *квазипоединок между героями все же происходит, и именно юноша становится «добычей» женщины-воительницы.*

Вообще, созданный Столицей мир довольно-таки противоречив. С одной стороны, дивы, несомненно, многое заимствуют у амазонок; здесь и захват в плен юношей, и свободное с их стороны половое поведение (они легко отставляют своих мужей и берут новых), и постоянное совершенствование в бою:

Посещают непременно
Меднотынный двор военный,
Где ученье боевое.
Там, на стрельбище широком,
Череп торчат, как тирь,
И зияют глаз их дыры
В небе розовом высоком.
В них-то камни, копьа, стрелы
Дивки юные бросают, –
Груди девии сияют,
Наги, потны, загорелы.
Впереди, гневна, как кречет,
Русокудрая, литая,
Воевода Волотая,
Их уча, свой дротик мечет.
Иногда и Золотая
Вдруг спускала лук с уменьем, –
И глядела с восхищеньем
Рать девичья молодая. [Столица 2013, II, 35]
С другой стороны, помимо праздника «жен владенья», есть еще и



праздник «жен поятя», когда, напротив, юноши с боем добывают себе жен (нечто вроде похищения сабинянок): «А когда на берег вышли, / Взяти юноши их с бою, / Повлекли, обняв, с собою...» [Столица 2013, II, 33].

Столь же неоднозначны и взаимоотношения Олоны со своим царством: принимая христианство, она отказывается от обычаев див, от матриархата, и при этом в духе максимально патриархатного – и, разумеется, языческого – обычая хочет быть сожжена вместе с телом принесенного в жертву Медуна. Здесь Столица обращается к полубогославянской старине (вспомним знаменитое описание Ибн-Фадланом похорон руса), но всякому культурному читателю эта сцена еще больше напоминает скандинавскую мифологию и образ валькирии Брюнхильд, взошедшей на костер вместе с телом Сигурда. Более того, дивы, как и валькирии, являются «лебяжьими девами»; та же Олона, например, захватив Медуну в праздник «жен владенья», «издала три долгих клика / Заунывной лебединов!» [Столица 2013, II, 42].

Однако, в отличие от Брюнхильд и вопреки своему первоначальному намерению, Олона не сгорает заживо, а умирает прямо у костра, получив видение:

...И кострище запылало...
<...>
К птице жгучей, яркокрылой,
Уж приблизилась Олона,
Но вскричала просветленно:
«Ты пришел за мной, о милый!
Радость! – Мы не иноверцы.
Мы вовеки вместе будем!..»
Провела рукой по грудям,
Ухватила за сердце,
Гибко на землю склонилась
И с улыбкою скончалась. [Столица 2013, II, 58]

На костре сжигают лишь два мертвых тела, тогда как дух Медуна и Олоны возносится в мир вечный. Таким образом, в «Песни о Золотой Олоне» достигается своего рода *контрапункт Брунгильды и Софии, мира языческого и мира христианского, матриархата и патриархата.* Подчеркивается это своеобразное примирение и поведением Олоны, которое она демонстрирует, когда народ требует от нее принести в жертву Медуну. В отличие от амазонки Антиопы из второго стихотворения цикла «Битвы греков с амазонками», она отнюдь не испытывает ненависти к своим сестрам, хотя имеет к тому куда больше оснований, и не предает свое царство:

Увидала под ногами
Город милый свой, любимый,
Уж теперь не боронимый



Ни царицей, ни богами.
Тихо молвила: «О, дети!
Рвите сердце мне на части!
Чтоб укрыть вас от несчастий,
Дам я лучшее на свете...» [Столица 2013, II, 51]

Готовясь вступить в костер, она

Громко крикнула: «О други!
Я служила вам довольно.
Дайте ж мне вздохнуть уж вольно...
Отдохну я при супруге.
Ты прости, народ мой женский,
Дорогой народ дивейский!
Береги свой строй житейский!
Покори весь мир вселенский!» [Столица 2013, II, 58]

Таким образом, приняв христианство героиня желает языческим дивам процветать. Отметим и то, что дивейские боги изображены как существующие, из внешней перспективы повествователя (ср., например: «Бог Зорива скрылся в тучи, / Бог Раггаст готовил громаы» [Столица 2013, II, 51]), так что финал, с одной стороны, говорит о примирении, а с другой – уже тем самым, что Медун и Олона вечно живут «за зарей орозовленной», а от царства див остался лишь поросший травой курган (тот самый, кстати, под которым лежат бранные останки героев), – свидетельствует о победе христианского начала.

«Песнь о Золотой Олоне» – не только самое большое, но и самое патетическое из всех сочинений Любви Столицы о воительнице, при том что трактовка этой фигуры здесь весьма неоднозначна (как это вообще свойственно Столице). Самую же комическую – и при этом намеренно упрощенную – интерпретацию образа воительницы в ее творчестве находим в миниатюре для театра «Летучая Мышь» «Зеркало девственниц» (1917).

Юный калиф, по завету умирающего отца, хочет жениться на достойнейшей. В этом ему помогает джинн, убежденный, что сыскать девственницу почти невозможно (патриархатно-мизогинный топос, встречающийся, например, у М.А. Кузмина – см. «Подвиги Великого Александра», где в эпизоде об испытании Александром воды и «два часа не продержалась крепость единственной чистой девушки» [Кузмин 1989, 197], которая, оставшись на минуту без надзора, отдалась первому попавшемуся солдату). После того, как он приводит к калифу «прекрасную персиянку» и «прекрасную венецианку», которые, как показывает волшебное зеркало, уже не девственны, он, наконец, может похвастаться удачей: «прекрасная нубийка» сумела сберечь свою «чистоту». Нубийка Губуб, «дочь предводителя племен монбутту» [Столица 2013, II, 513], представлена как воительница (вновь отметим связь девственности и воинственности, харак-



терную для произведений Столицы). Замахиваясь на калифа ножом, она провозглашает, что ее «не взять ни волей, ни насильно»:

Ой-ла-хэ! Губуб совсем не лгунья.
Да, она из дев, каких немного:
Милого не ждет и в полнолуние,
А насильника накажет строго.

Ой-ла-хэ! Похвалят все нубийцы,
Видя скальп вблизи ее порога:
Хороша Губуб – мужей убийца.
Да, то девушка, каких немного! [Столица 2013, II, 514]

И действительно, зеркало впервые показывает, что девушка говорит правду: «...озираясь и крадучись, воин подползает к девушке и готов уже овладеть ею. Но Губуб мгновенно раскрывает глаза и одним прыжком ускользает от него. Начинается борьба, сопровождаемая угрожающими жестами и неистовым вращением глаз. Наконец девушка хищным движением хватает своего противника за горло и вонзает в него нож. Когда же тот мертвым простирается у ее ног, она носится вокруг в дикой воинственной пляске, окончив ее, с торжествующим видом ставит ногу на грудь побежденного...» [Столица 2013, II, 514].

Здесь, разумеется, присутствуют стилизация и комические преувеличения (ср. «неистовое вращение глаз»), но при этом различимы вполне серьезные топоры, часто связываемые с образом воительницы. Героиня – чернокожая африканка; в ней постоянно подчеркиваются своего рода *дикость, свирепость и близость к природе*. Все это – чрезвычайно характерные моменты. Воительница часто бывает репрезентирована как *представительница «чужого», «иногo» мира, стихийного и нецивилизованного*, каким-то образом более низкого, нежели мужской и цивилизованный мир. Достаточно вспомнить, например, великанш и богатырок русского и скандинавского эпоса, связанных с миром хтонических чудовищ, и даже такую «модную тему чисто литературного характера» [Жирмунский 1962, 115], как воительницы-сарацинки в рыцарских романах и поэмах.

Калиф, ищущий конвенциональной женственности, оказывается в ужасе от перспективы женитьбы на нубийке, причем его равно отвращают и воинственность, и внешность героини: «Не в силах и смотреть я... <...> Ух! Даже страх всего меня потряс» [Столица 2013, II, 512]. Но это не священный страх избранного героя перед красотой и силой воительницы, каким, например, проникся вагнеровский Зигфрид перед Брунгильдой («Но то не муж! – / Пламенем чары / Льются мне в грудь, / Пламенный страх / Очи сжигает, – / Почти лишаюсь я чувств»; «Твой сын был ведь смел; – / Но встретил деву он здесь / И страх он пред спящей узнал» [Вагнер 1905, 39, 40]), или герой стихотворения Блока «Мой остров чудесный...» («Можешь, Дева, прочесть / Про душу мою. // Можешь Ты увидеть, / Что Тебя лишь



страшусь...» [Блок 1999, 177]), или Атилла перед Ильдегондой в трагедии Е. Замятина («Не знал я слова такого: страх, / но так хороша ты, что даже страшно» [Замятин 2004, 369]). В данном случае это *комический страх слабого героя перед сильной женщиной*, которая к тому же не кажется ему красивой: «Я близ нее бесстрашнее, чем евнух!» [Столица 2013, II, 515]. В конце концов, калиф принимает практически Соломоново решение:

Вот что решил я в помыслах моих!
 Во-первых: предназначено судьбою,
 Как видно, в брак пока мне не вступать.
 А во-вторых: нет ничего труднее,
 Как Девственность Прекрасную сыскать!
 А в-третьих: надо юностью своею
 Всемирно пользоваться... [Столица 2013, II, 515–516]

Он приказывает джинну, который в восторге от «чистой Губуб», взять ее в жены, оставляет себе «подругою ночей» «в любви искуснейшую Лауретту», а персиянку велит... бросить в море: «что лишь шалость для венецианки, / В веселье легком проводящей дни, / То – грех для правоверной персиянки!» [Столица 2013, II, 516]. Лауретта же, обнимая калифа, подытоживает: «Красавиц, правда, сладостно любить... / А девственниц? Одно предубежденье!» [Столица 2013, II, 516]. Таким образом, в этой прелестной миниатюре, где воительница, как часто бывает у Столицы, является еще и убежденной девственницей, ценность и добродетель женской «чистоты» и силы ставятся под сомнение. Дева-воин предстает в образе комической дикарки, однако и мужской полюс оказывается представлен комическим образом изнеженного сластолюбца, и полюса эти, разумеется, никак не могут сойтись. (При том, что эти персонажи, будто в кривом зеркале, отражают основную любовную пару в творчестве Столицы – мужественной женщины и женственного юноши.)

Итак, подытоживая, скажем, что образ воительницы у Л. Столицы появляется настолько часто, что в интересующий нас период она может в этом соперничать лишь с М. Цветаевой, на ряд произведений которой оказала, по-видимому, серьезное влияние, как мы постарались показать в первой статье цикла. Но если у Цветаевой воительница – фигура, неизменно достойная восхищения, то у Столицы она гораздо менее однозначна. С этим связано и то, что у Столицы она может стать персонажем комическим, тогда как для Цветаевой это немислимо. Хотя, как и у Цветаевой, героиня-воительница нередко появляется в связи с темой творчества и женского поэтического голоса, т.е. в автотарексическом контексте, еще чаще она бывает связана с т.н. «женским вопросом» (не случайно два «всплеска» интереса Столицы к фигуре воительницы относятся к 1908–1909 гг., т.е. к времени наиболее активного обсуждения в российском обществе «женского вопроса», и к 1914–1917 гг., т.е. к годам Первой мировой войны), чего Цветаева, в общем, избегает, и темой матриархата,



в частности. Как обычно бывает, воительница у Столицы – существо андрогинное, но в пару ей придан и андрогинный герой, тогда как Цветаеву больше интересует тема борьбы «сильного» с «сильной» и, соответственно, воительница оказывается, как правило, в паре с вполне маскулинным героем (разумеется, за исключением «Царь-Девы»). Наконец, у Столицы, в отличие от Цветаевой, воительница нередко участвует в сюжете символистско-гностического мифа, представляя одной из ипостасей Софии Премудрости, что выдает существенно большую заинтересованность Столицы в мистико-эсхатологическом дискурсе эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова О.В. Див // Славянские древности: этнолингвистический словарь / под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 91–92.
2. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 4. М.: Наука, 1999. 639 с.
3. Блок А., Белый А. Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 610 с.
4. Вагнер Р. Зигфрид / пер. И. Тюменева. Изд. 3-е. М.: Электронпечатня нот П. Юргенсона, 1905. 44 с.
5. Веселовский А.Н. Croissans-Crescens и средневековые легенды о половой метаморфозе. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1881. 33 с.
6. Веселовский А.Н. Мелкие заметки о былинах // Журнал Министерства народного просвещения. 1890. Ч. ССLXVIII. С. 1–67.
7. Гвоздецкая Н.Ю. Девы-лебеди и валькирии в древнеисландской мифопоэтической традиции // Атлантика: записки по исторической поэтике. Вып. IX. М.: Изд-во Московского университета, 2011. С. 71–88.
8. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 435 с.
9. Замятин Е.И. Атилла // Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. М.: Русская книга, 2004. С. 358–419.
10. Зелинский Ф.Ф. Соперники христианства // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей: в 2 т. [Репринт с изд. 1907, 1922 гг.] М.: Ладомир, 1995. Т. 2. С. 153–185.
11. Иванов В.В., Топоров В.Н. Див // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 376–377.
12. Кузмин М.А. Стихи и проза. М.: Современник, 1989. 432 с.
13. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 224 с.
14. Магомедова Д.М. Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М.: Наследие, 2001. Т. 1. С. 732–778.
15. Столица Л. Голос Незримого: в 2 т. М.: Водолей, 2013.
16. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994– .



REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Veselovskiy A.N. Melkiye zametki o bylinakh [Short Notes on Bylinas]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*, 1890, no. 268, pp. 1–67. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Belova O.V. Div [The Demon]. Tolstoy N.I. (ed.). *Slavyanskiye drevnosti: etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: An Ethnolinguistic Dictionary]. Vol. 2. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya Publ., 1999, pp. 91–92. (In Russian).

3. Gvozdetskaya N.Yu. Devy-lebedi i val'kirii v drevneislandskoy mifoepicheskoj traditsii [Swan Maidens and Valkyries in the Old Norse Mythoepic Tradition]. *Atlantika: Zapiski po istoricheskoy poetike* [Atlantica: Papers on Historical Poetics]. Issue 9. Moscow, Moscow State University Publ., 2011, pp. 71–88. (In Russian).

4. Ivanov V.V., Toporov V.N. Div [The Demon]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira: entsiklopediya* [The Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1991, pp. 376–377. (In Russian).

(Monographs)

5. Magomedova D.M. *Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve A. Bloka* [The Autobiographical Myth in the Works of A. Blok]. Moscow, Martin Publ., 1997. 224 p. (In Russian).

6. Magomedova D.M. Vladimir Solov'yev [Vladimir Solovyev]. *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [The Russian Literature at the Turn of the Centuries (the 1890s – the early 1920s)]. Moscow, Naslediye Publ., 2001, vol. 1, pp. 732–778. (In Russian).

7. Veselovskiy A.N. *Croissans-Crescens i srednevekovyye legendy o polovoy metamorfoze* [Croissans-Crescens and Medieval Legends on Sexual Metamorphosis]. St. Petersburg, Imperial Academy of Science Publ., 1881. 33 p. (In Russian).

8. Zelinskiy F.F. Soperniki khristianstva [Rivals of Christianity]. Zelinskiy F.F. *Iz zhizni idey* [From the Life of Ideas]: in 2 vols. [Reprint of the editions of 1907, 1922]. Moscow, Lodomir Publ., 1995, vol. 2, pp. 153–185. (In Russian).

9. Zhirmunskiy V.M. *Narodnyy geroicheskiy epos* [Heroic Folk Epic]. Moscow; Leningrad, Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1962. 435 p. (In Russian).

Зусева-Озкан Вероника Борисовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автометарефлексия в литературе.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X



Veronika B. Zuseva-Özkan, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, leading research fellow. Research interests: modern and post-modern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X



Б.В. Орехов (Москва)

ТЕКСТ И ПЕРЕВОД ВЛАДИМИРА НАБОКОВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СТИЛЕМЕТРИИ*

Аннотация. В статье проблематизируется понятие стиля в текстах В. Набокова, рассматриваемое в контексте его собственных высказываний об этой стороне литературного творчества и следующей за ним исследовательской традиции. Другим важным понятием специалистов по Набокову является перевод, которому писатель также уделял много внимания. Обычный подход к этим двум сторонам творческой деятельности Набокова состоит в каталогизации частных наблюдений. В настоящей статье предлагается рассмотреть стиль и перевод в контексте стилеметрии. Стилеметрия – научная дисциплина, рассматривающая стиль как набор исчислимых параметров. Современные стилеметрические подходы (самый авторитетный – Delta Берроуза) позволяют сравнивать тексты между собой, ориентируясь на распределение частотных служебных слов. Это дает возможность поставить три важных исследовательских вопроса: 1) насколько по стилю похожи оригинальные английские романы писателя и переводы русских романов Набокова на английский? Ответ: эти корпуса текстов представляют собой самостоятельные наборы текстов за исключением английского перевода романа «Отчаяние»; 2) насколько по стилю похожи оригинальные русские романы писателя и переводы его англоязычных романов? Ответ: это самостоятельные корпуса за исключением сходства автоперевода «Лолиты» и «Дара»; 3) насколько проявляет себя творческая индивидуальность Набокова при переводе на английский язык «Героя нашего времени»? Ответ: как обычно бывает в таких случаях, переводческая индивидуальность становится «невидимой» и ее заглушает авторский сигнал.

Ключевые слова: В.В. Набоков; перевод; стиль; стилеметрия; Delta.

B. V. Orekhov (Moscow)

Text and Translation by Vladimir Nabokov through the Prism of Stylemetry**

Abstract. The paper deals with the concept of style in V. Nabokov's texts, considered in the context of his own statements about this aspect of literary creativity and the research tradition that follows it. Another important concept of the Nabokov studies is translation, to which the writer had also paid much attention. The usual approach to these two aspects of Nabokov's work is together personal observations. This article

* Исследование выполнено при поддержке Санкт-Петербургского государственного университета в виде исследовательского гранта ID 72828386. Неоценимую помощь при подготовке статьи мне оказали Л. А. Каракуц-Бородина и Ф. Н. Двниятин.

** The study was supported by St. Petersburg State University as research grant ID 72828386.



proposes to consider style and translation in the context of stylometry. Stylometry is a discipline that considers style as a set of quantifiable parameters. Modern stylistic approaches (the most authoritative one is Burrows Delta) allow us to compare texts with each other, focusing on the distribution of the frequency of words. This allows us to pose three important research questions: 1) how similar in style are the original English novels of the writer and the translations of Russian novels by Nabokov into English? Answer: these text corpora are independent sets of texts with the exception of the English translation of “Despair”; 2) how similar in style are the original Russian novels of the writer and the translations of his English-language novels? Answer: these are independent corpora, with the exception of the similarities between the auto-translation of “Lolita” and “The Gift”; 3) Can we see Nabokov's creative individuality when he translates into English “A Hero of Our Time”? Answer: as usually happens in such cases, the translator's individuality becomes “invisible” and is muted by an authorial signal.

Key words. V. V. Nabokov; translation studies, style, stylometry, Delta.

«Перевод» и «стиль» – ключевые термины набоковедения. И то и другое пользуется особым вниманием экспертного сообщества, что едва ли случайно: набоковеды следуют в этом за своим объектом изучения, который и в самом деле декларировал интерес к вопросам перевода и стиля. В обширном наследии автора «Лолиты» рассыпаны его многочисленные замечания, с одной стороны, о возможных стратегиях и качестве художественного перевода, с другой, о преимуществе в литературе стиля над содержанием: «The best part of a writer's biography is not the record of his adventures but the story of his style» [Nabokov 1990, 154–155] («Главное в биографии писателя не описание его приключений, а история его стиля») и др. Перевод и стиль находят друг друга в исследовании *стиля переводов*. Таким образом, тематика настоящей статьи, кажется, не должна претендовать на новизну.

Однако, опять-таки в духе самого Набокова, ценившего индивидуальное и уникальное в противовес общему и среднестатистическому, филологический анализ его собственной переводческой практики главным образом затрагивает частные (или просто плохо генерализуемые в силу специфики материала) наблюдения над тем, как на другом языке передаются реалии, языкозависимые художественные детали или различные элементы языковой игры [Розенгрант 2002; Фролов 2016]. Вот характерный пример: «Перевод романа “Лолита” изобилует фразеологизмами с русской специфичностью, игра слов и аллюзии построены на ассоциациях русских читателей. Самый широкоупотребительный вид перевода – контекстуальный, частотны и случаи вольного перевода» [Хованская 2005, 21].

При всей несомненной научной ценности такого накопительного фонда наблюдений ясно, что их трудно обобщить таким образом, чтобы создать консистентное описание собственно переводческого стиля, поскольку методология описания исходит из уникальности каждого творческого решения переводчика. В результате мы будем иметь набор фактов, в худшем случае случайный, а в лучшем таких, связи между которыми не пред-



ставляются научно обоснованными.

В этой статье я предложу иной подход, вызывающе контрастирующий с эстетическими принципами самого Набокова и с зависимой от них традицией набоковедения, поскольку этот подход основан на статистических подсчетах, сделанных на больших текстовых массивах, и исходит из методологической посылки существования закономерностей, которые возможно с помощью таких подсчетов найти. В истории науки эти два полярных подхода к материалу получили название *идиографического* и *номотетического*. Первый стремится к описанию уникальных явлений, не пытаясь их обобщать, или, по крайней мере, не предполагая, что такое обобщение должно быть обязательным. Второй стремится к формулировке закономерностей, управляющих наблюдаемым материалом, поскольку исходит из идеи, что эти закономерности «можно вывести путем эмпирического анализа и индуктивного обобщения» [Валлерстайн 2018, 65]. Идиографический и номотетический подходы к настоящему моменту находятся в паритетных отношениях, доминируя каждый в своих научных областях (первый в гуманитарных, второй – в естественных и социальных науках), но наиболее оптимистично настроенные ученые находят концептуальные основания для их объединения. Так, математик А.Н. Колмогоров считал, что «массовые случайные явления в своем совокупном действии создают строгие закономерности. Само понятие математической вероятности было бы бесплодно, если бы не находило своего осуществления в виде частоты появления какого-либо результата при многократном повторении однородных условий» [Колмогоров 1986, 4].

Основным инструментом в моей работе станут достижения стилеметрии, т.е. исследовательской области, трактующей стиль как объект, разлагаемый на параметры, каждый из которых можно выразить количественно. Измерив значения параметров, мы получим измерение стиля текста или автора. В истории стилеметрии в качестве таких параметров предлагались различные атрибуты от буквенной длины слова до распределения знаков препинания, но в настоящее время мировой *state of the art* в области цифровых гуманитарных наук – это метод Delta [Burrows 2002]. Только за последние несколько лет вышли десятки работ, развивающих методiku стилеметрического анализа, основанного на Delta, и подтверждающих его эффективность [Gladwin et al 2017; Ilsemann 2018]. Постепенно он находит свое применение и в практике отечественных исследователей [Скоринкин, Бонч-Осмоловская 2016; Великанова, Орехов 2019; Орехов 2020].

Метод основан на предположении, что в тексте большого объема распределение частотных слов (т.е. служебных, а значит, не зависящих от тематики анализируемого текста) не случайно. Это распределение несет отпечаток авторской индивидуальности, которая и отождествляется в гуманитарной науке со стилем (по афоризму Бюффона «стиль – это человек»). Сама идея, что «авторский сигнал» может быть уловлен при анализе распределения служебных слов, давняя: к ней обращались ученый-энциклопедист Н.А. Морозов, исследователи проблемы авторства «Тихого



Дона» Т.Г. Фоменко и В.П. Фоменко и др. Но Дж. Берроуз в своей работе предложил особенный способ подсчета, который и показал убедительные результаты прежде всего в задачах определения авторства. Благодаря подсчетам частотных слов по формуле Берроуза Delta позволяет измерить стилистическое расстояние между текстами исследовательского корпуса, и эмпирическая закономерность заключается в том, что между текстами, написанными одним человеком, это расстояние будет наименьшим.

Однако у Delta есть широкие перспективы применения и за пределами области количественной атрибуции. Так, уже заметное время метод используется при исследовании художественных переводов [Rybicki 2012; Rybicki 2013]. В общем случае Delta показывает стилистическую близость текстов, принадлежащих в оригинале одному автору, даже если над ними работали разные переводчики: «сила авторского сигнала делает индивидуальный стиль переводчика невидимым» [Hoover 2019]. Мы можем реконструировать внутренний механизм описываемого явления как следование в переводе авторской фразе, содержащей некоторый набор служебных слов, более-менее с тем же распределением передаваемый на другом языке.

Эти исходные положения позволяют задать несколько релевантных для набоковедения, истории литературы (в той ее части, которая обращена к истории стиля) и переводоведения исследовательских вопросов, которые в силу очевидных обстоятельств (автор создавал оригинальные произведения на обоих языках и переводил с обоих языков) могут получить ответ только на материале наследия В.В. Набокова.

Первый такой вопрос касается консистентности стиля англоязычных романов писателя и английских переводов ранних произведений, написанных на русском языке. Переводы на английский выполнялись в конце 1950-х – 1960-х гг., когда Набоков уже приобрел известность как американский писатель. Стилеметрия поможет проследить, насколько отличается стиль русскоязычной прозы писателя в переводе и его же оригинальной английской прозы. Если Набоков при переходе на другой язык сохранил ядро своего стиля, выраженное в распределении служебных слов, Delta покажет, что стилистическая дистанция между оригинальными и переводными текстами Набокова меньше, чем между переводами Набокова и переводами других авторов.

Одним из ключевых обстоятельств в данном случае будет состав исследовательской выборки. Очевидно, что в нее должны быть включены жанрово сходные сочинения иноязычных авторов (чтобы жанровый сигнал не зашумлял авторский), приблизительных современников Набокова, переведившихся на английский примерно в то же время (1950 – 1970-е), что и романы русского писателя. Кроме того, полезными могут оказаться и другие тексты переводчиков Набокова на английский.

В нашу выборку вошли «Загадка доктора Хонигбергера» и «Серампорские ночи» М. Элиаде (1907–1986), переведенные У.А. Коатсом (1970), «Путешествие на край ночи» и «Север» Л.-Ф. Селина (1894–1961) в пере-

воде Р. Мангейма (1952, 1972), «Ревность» и «В лабиринте» А. Роб-Грийе (1922–2008) в переводе Р. Ховарда (1965). Существенно, что сам скупой на похвалы Набоков называл Роб-Грийе великим французским писателем [Nabokov 1990, 4]. Кроме того, в корпус помещены «Мастер и Маргарита» (1967), «Белая гвардия» М. Булгакова в переводе М. Гленни, переводчица «Машеньки», и «Собачьего сердца» и «Мастер и Маргарита» того же автора в переводах А. Паймана (1990), Р. Пивира и Л. Волохонски (1997), а также «Доктор Живаго» Б. Пастернака тех же переводчиков (2010) и в переводе М. Хейворта и М. Харари (1958) [Eliade 1970; Céline 1976; Céline 2006; Robbe-Grillet 1965; Bulgakov 1967; Bulgakov 1990; Bulgakov 1997; Pasternak 2010, Pasternak 1958].

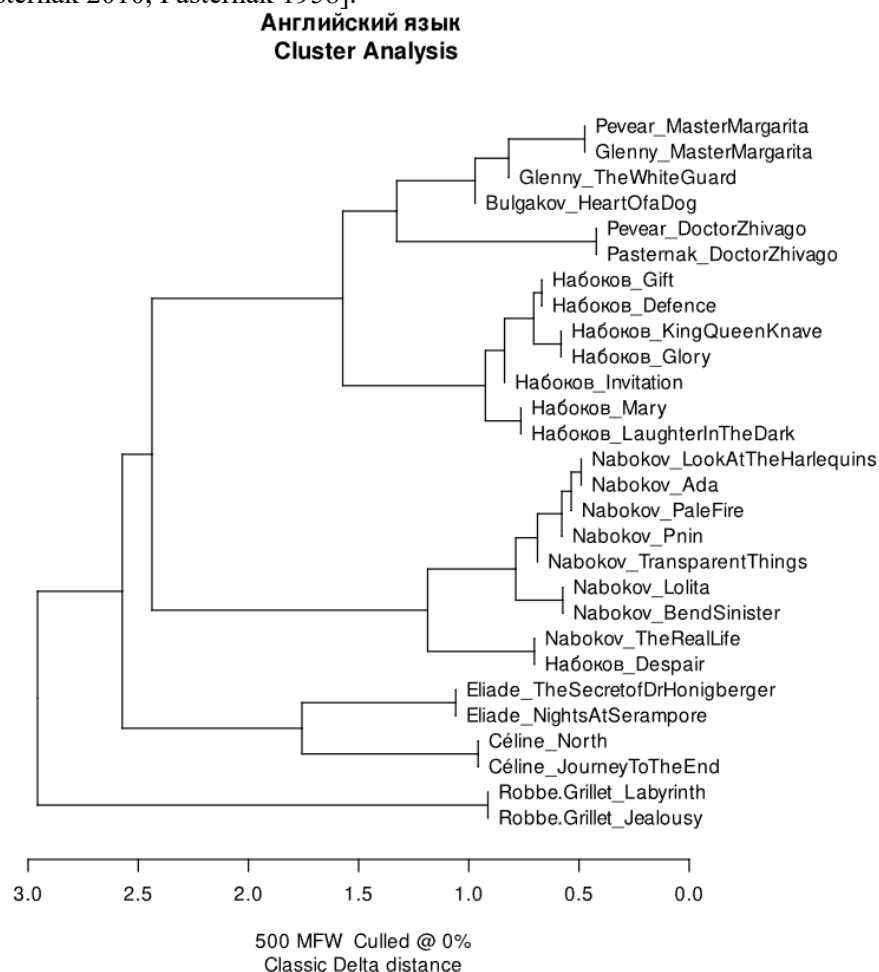


Рис. 1. Иерархическая кластеризация англоязычных текстов и переводов В.В. Набокова

Такой набор объясняется следующими соображениями. Тексты других иноязычных писателей, которые переводились приблизительно в то же время, что и Набоков, требуются, чтобы определить, отличает ли Delta стиль переводов Набокова от стиля переводов его писателей-современников, творивших на других языках (французском и румынском). Романы Булгакова нужны для выявления, что окажется сильнее – авторский сигнал русского писателя или переводческий сигнал М. Гленни. Произведения Пастернака приобщены к корпусу, чтобы вычленил языковой сигнал, т.е. способность Delta различать тексты, изначально (до перевода) написанные на русском языке.

Так как таблицу со всеми значениями расстояний между текстами обозреть неудобно, сделаем иерархическую кластеризацию, которая позволит наглядно рассмотреть отношения в корпусе, выявленные с помощью Delta (см. рис. 1). Ключ к интерпретации визуального представления этой кластеризации в том, что наиболее близкие тексты оказываются соседними листьями на ветках дерева.

Рациональность распределения, показанного на рис. 1, подтверждается тем, что Delta безошибочно свела вместе тексты, принадлежащие одному автору: романы Роб-Грийе оказались соседними листьями дерева, то же произошло и с произведениями Элиаде, Селина, Булгакова и Пастернака. При том, что в корпусе было несколько работ одних и тех же переводчиков (два романа в переводе М. Гленни и два романа в переводе Р. Пивира и Л. Волохонски), в одной ветке были объединены именно тексты авторов. Англоязычные романы Набокова также сформировали внутренне цельный отдельный кластер, что показывает нам общую тенденцию: Delta хорошо определяет стиль, не путая авторов. И уже на фоне этой тенденции можно искать информативные отступления.

Как следует из диаграммы, авторский сигнал и в случае с англоязычным Набоковым превалирует над переводческим. Все переводы русскоязычных романов (на дендрограмме они обозначены с помощью кириллического префикса) кластеризуются вместе за одним значимым исключением. Не в своем кластере оказался перевод романа «Отчаяние», выполненный самим Набоковым. Остальные произведения переводились другими литераторами. По всей видимости, это должно означать, что автор отнесся к переводу своего произведения более творчески, чем иные переводчики, не просто перенося на английский семантику предложения, но заново формулируя на новом языке, исходя из текущих представлений о том, как должно выглядеть высказывание. Более точное исследование должно показать множественные случаи перестройки текста на уровне фразы, подгонку под языковую норму, как она виделась англоязычному Набокову. Пока приведем просто поверхностные иллюстрации преобразований: «Словом, – контора фирмы была на окраине города, и я не застал кого хотел» vs. «So let us have done with them: the firm's office happened to be on the very outskirts of the town and I did not find the fellow I wanted». Из частотных слов оригинала (*была, на, и, я, не, кого*) в переводе передано большинство

(*on, and, I, not*; вместо инфинитива *to be* ожидалась форма прошедшего времени). Но одновременно с этим предложение стало длиннее в полтора раза и в нем появились новые единицы из верхушки частотного списка: *have done, with, them, very, I (wanted)*. «Значит, не застал, и сказали, что через час» vs. «Well, as I was saying, the man was out, would be back in an hour». Это предложение также стало длиннее в полтора раза, но значимо для Delta в первую очередь то, что в английском варианте появилось много служебных слов, не предполагаемых оригиналом: *well, as, I, was, out, back*. Можно сравнить это с обычным способом передать набоковскую фразу по-английски: «Мысленно он уже вышел из дому и бродил в поисках нужного магазина» vs. «Mentally he had already gone out of doors in search of the proper shop» (из романа «Король. Дама. Валет» в переводе Д. Набокова). Все ожидаемые служебные слова переданы в английском тексте, заметных добавлений новых слов не произошло.

Кроме случая с «Отчаянием», мы видим, что переводы текстов Набокова с русского не повторяют стилевые тенденции Набокова-оригинального писателя и формируют отдельный кластер. Что касается языкового сигнала, то переводы с русского (включая Булгакова и Пастернака) действительно образуют отдельную ветку дендрограммы, но в то же время переводы французских писателей Селина и Роб-Грийе не кластеризуются вместе. Все это указывает на то, что устойчивого языкового сигнала мы здесь не наблюдаем.

Отдельный исследовательский сюжет составляет распределение текстов внутри своих кластеров. Так, «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1938) противопоставлена всем остальным оригинальным англоязычным текстам, что согласуется с репутацией этого романа как первого на этом языке художественного опыта Набокова и поэтому во многом неровного: «Знакомство с романом «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» у большинства критиков произошло *post factum*, значительно позже его выхода. Роман не избежал сравнения с более поздними произведениями Набокова, и сравнение это чаще всего оказывалось не в его пользу» [Литварь 2013].

Идущие друг за другом в творческой биографии писателя «Пнин» (1957), «Бледный огонь» (1962) и «Ада» (1968) наиболее близки друг другу и стилистически; к ним примыкает также поздний «Смотри на арлекинов!» (1972) и находящийся в том же кластере, хотя и не строго на своем месте, «Просвечивающие предметы» (1972). Это согласуется с нашими интуитивными представлениями об эволюции стиля англоязычного Набокова. «Лолита» (основной текст 1948–1953, опубликован в 1955) начата сразу после «Под знаком незаконнорожденных» (1947), и оба романа расположены на одной ветке дендрограммы.

Таким образом, наиболее значимым результатом наших стилеметрических наблюдений стала «ошибка» метода Delta с английским переводом романа «Отчаяние», говорящая о свободе Набокова в обращении со своим текстом при его переносе в английскую языковую среду.

Второй вопрос вовлекает в исследовательскую орбиту переводы тек-

стов Набокова на русский язык. Delta позволяет установить, чья русскоязычная стилистика из числа переводчиков ближе всего к стилю оригинальных романов Набокова, а также измерить разницу между ранними произведениями и поздним автопереводом «Лолиты», тем самым насытив научным содержанием известное высказывание самого автора: «Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн» [Набоков 2020, 433].

Сформируем исследовательский корпус из русскоязычных романов Набокова, его переводов «Ани в Стране чудес» (раннего, 1922) и «Лолиты» (позднего, 1967), такие тексты на дендрограмме я даю с помощью префикса в латинской графике, а также русских вариантов романов «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Пнин» (в трех переводах), и «Бледный огонь» (в двух переводах). См. рис. 2.

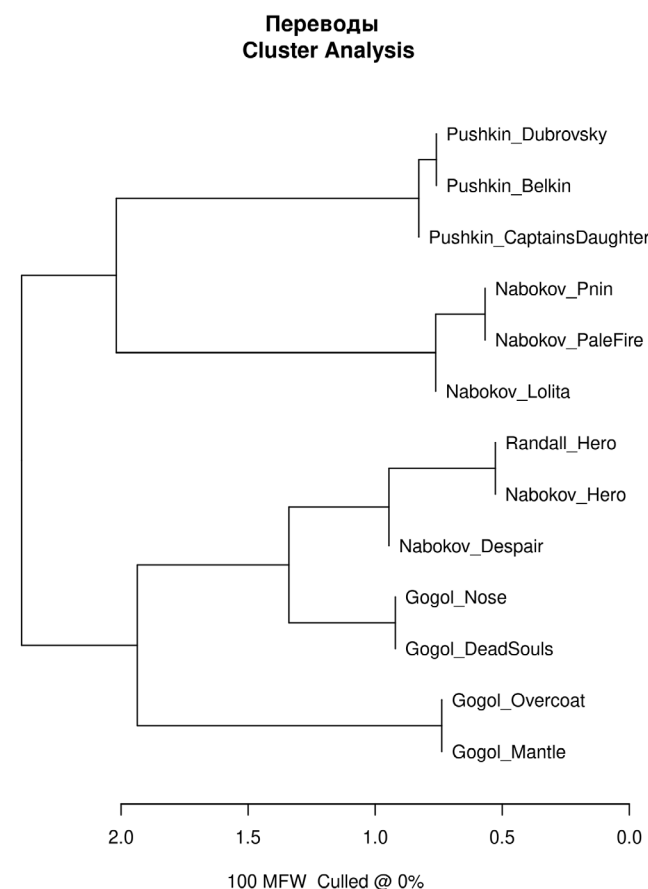


Рис. 2. Иерархическая кластеризация русскоязычных текстов и переводов В.В. Набокова



На дендрограмме исследовательский корпус весьма отчетливо делится на два кластера. В одном оказываются оригинальные романы и перевод из Кэрролла. Это значит, что Delta безошибочно выделяет стилистику Сирина, которая в целом существенно отличается от переводов на русский произведений Набокова. С точки зрения Delta, на русском языке представлены тексты двух мало похожих друг на друга писателей, и переводчики С. Ильин, Г. Барабтарло, Вера Набокова и Б. Носик воссоздают на русском именно стиль оригинала, а не произведений 1920-х – 1930-х гг. Однако в этой схеме есть и показательное исключение: роман «Дар», последний русский роман Набокова (1935–1937), по времени очень близко стоящий к первому англоязычному роману «Истинной жизни Себастьяна Найта» (1938). Обращает на себя внимание, что оригинал «Дара» и перевод «Истинной жизни...» оказываются стилистически близки. Delta демонстрирует нам эволюцию авторского стиля перешедшего на английский язык писателя даже через перевод, выполненный другим литератором.

На этом материале в очередной раз подтверждается общее правило: авторский сигнал сильнее сигнала переводчика. Так, опыты С. Ильина кластеризуются в разные ветки, а в одном кластере оказываются переводы одного и того же романа. Таким образом, в споры поклонников писателя, чьи переводы в художественном отношении более соответствуют достоинствам оригинала [Солнцева 1996; Зверев 1998], Delta своих аргументов добавить не может. Для этого инструмента текст прежде всего распределение служебных слов, которое не фиксирует утонченной образности. Можно предположить, что именно в лексической сочетаемости и стилистической окраске полнозначных слов кроется вычитываемая носителем русского языка разница между переводами англоязычных произведений Набокова.

Но наиболее близкой в стилистическом смысле «Дару» оказывается все же «Лолита» самого Набокова. На поставленный выше вопрос о том, насколько эволюционировал русскоязычный стиль писателя, перешедшего на английский, можно ответить, указав на высокую степень сходства автоперевода Набокова и его последнего русского романа. По всей видимости, это свидетельствует, что к 1967 г. стиль родного языка писателя существенно не изменился и ориентирован на образец, воплощенный в «Даре».

Третий вопрос, который может помочь решить Delta, касается индивидуализированности выполненных Набоковым переводов на английский язык русской классики. Будет ли в случае с «Героем нашего времени» М.Ю. Лермонтова действовать та же закономерность «невидимости» переводческого сигнала, даже если переводчиком является такая харизматичная языковая личность, как Набоков? Я специально говорю именно о романе Лермонтова (1958), т.к. другие выполненные американским писателем переводы принадлежат стихотворной речи, и у нас не найдется достаточного для надежных подсчетов сопоставительного материала. Для Delta разница между стихами и прозой является весьма значимой, и эта



значимость не позволит сделать надлежащих выводов о распределении авторского и переводческого сигнала.

Исследовательский корпус будет состоять из набоковского перевода «Героя нашего времени», этого же романа в передаче Н. Рэнделл (2009), повестей Гоголя (К. Гарнетт) и Пушкина (Р. Пивир и Л. Волохонски, 2016) в переводе на английский язык [Lermontov 2009; Pushkin 2016; Gogol 2012], а также нескольких оригинальных романов Набокова, написанных незадолго до и вскоре после перевода Лермонтова (см. рис. 3).

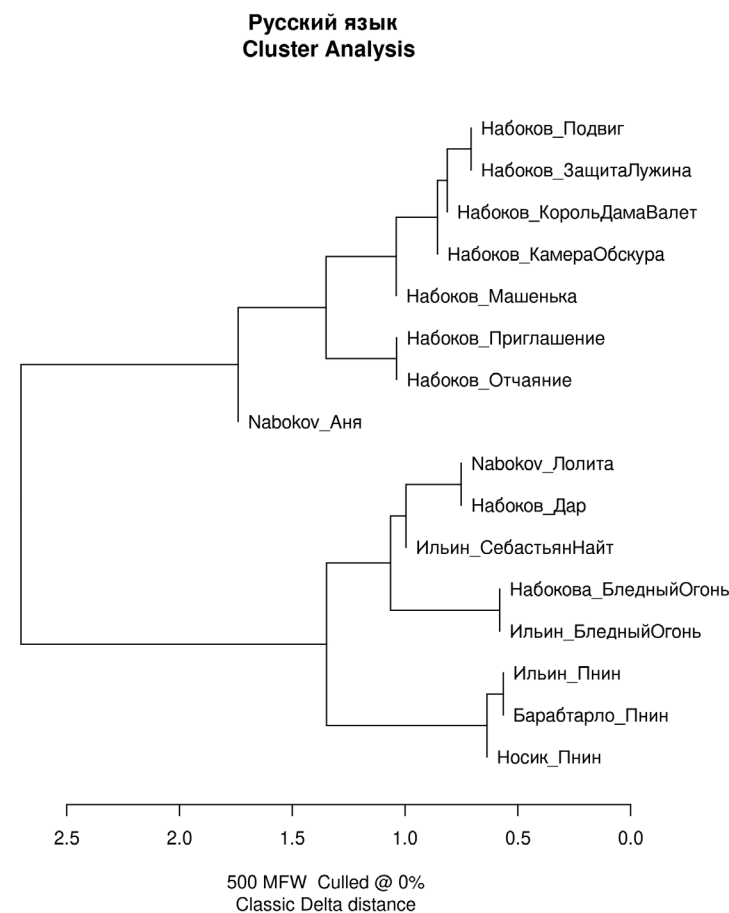


Рис. 3. Иерархическая кластеризация переводов русскоязычной классики и оригинальных произведений В.В. Набокова

Как видно из визуализации результатов, Набоков-переводчик так же «невидим» на фоне авторского сигнала: его текст кластеризуется вместе с «Героем нашего времени» Н. Рэнделл. Это во многом означает успех декларированной самим Набоковым стратегии буквального перевода [По-



гребная 2010]. Индивидуальный стиль писателя действительно скрыт за его переводческой стратегией.

Стилеметрическое обозрение текстов Набокова на разных языках дало интересные результаты. С одной стороны, подтвердилась общая тенденция к растворению индивидуальности переводчика. С другой стороны, обнаружились значимые исключения, касающиеся автоперевода романа «Отчаяние». Стиль русской «Лолиты» в целом заметно отличается от ранних русскоязычных романов писателя, но оказывается похож на последний роман из этого ряда – «Дар». Такие результаты могут служить основой для дальнейших обобщений набоковской стилистики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валлерстайн И. Миросистемный анализ. Введение. М.: Территория будущего, 2018. 248 с.
2. Великанова Н.П., Орехов Б.В. Цифровая текстология: атрибуция текста на примере романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» // Мир Шолохова. Научно-просветительский общенациональный журнал. 2019. № 1. С. 70–82.
3. Зверев А. В мастерской Ван Бока // Русский журнал. 4.11.1998. URL: <http://old.russ.ru/journal/krug/98-11-04/zverev.htm> (дата обращения: 1.4.2021)
4. Колмогоров А.Н. Предисловие // Бернулли Я. О законе больших чисел. М.: Наука, 1986. С. 3–6.
5. Литварь (Шапиро) А.Е. Загадки и интерпретации романа В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. Т. 15. № 4. 2013. С. 158–159.
6. Набоков В.В. Постскрипtum к русскому изданию // Набоков В.В. Лолита: роман / пер. с англ. СПб.: Азбука, 2020. С. 433–438.
7. Орехов Б.В. «Илиада» Е.И. Кострова и «Илиада» А.И. Любжина: стилиметрический аспект // Аристей. 2020. Т. XXI. С. 282–296.
8. Погребная Я.В. Динамика переводческой концепции В.В. Набокова: от вольного переложения к истинному переводу // Вестник Ставропольского государственного университета. 2010. Вып. 71. № 6. С. 104–113.
9. Розенгрант Дж. Владимир Набоков и этика изображения. Двухязычная практика // Владимир Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. С. 929–955.
10. Скоринкин Д.А., Бонч-Осмоловская А.А. «Особые приметы» в речи художественных персонажей: количественный анализ диалогов в «Войне и мире» Л.Н. Толстого // История: электронный научно-образовательный журнал. 2016. № 7(51). URL: <https://history.jes.su/s207987840001649-2-1> (дата обращения: 1.4.2021)
11. Солнцева А. Русский перевод романа Набокова «Ада». Даже адские козни бессильны перед невежеством // Коммерсантъ. 14.03.1996. № 41. С. 13.
12. Фролов В.И. «Герой нашего времени» в переводе В.В. Набокова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. № 11 (750). С. 71–81.



13. Хованская Е.С. Фразеологические единицы в произведениях В.В. Набокова и способы их передачи на другой язык: автореф. ... дис. к. филол. н.: 10.02.20. Казань, 2005. 24 с.
14. Bulgakov M. The White Guard; The Master and Margarita. London; New-York: Collins and Harvill Press, 1967.
15. Bulgakov M. The Heart of a Dog. М.: Радуга, 1990. 312 p.
16. Bulgakov M. The Master and Margarita. New York: Picador, 1997. 376 p.
17. Burrows J. 'Delta': a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship // Literary and Linguistic Computing. 2002. Vol. 17. Issue 3. 1 September. P. 267–287.
18. Céline L.-F. North. New York: Penguin Books, 1976. 454 p.
19. Céline L.-F. North. New York, 2006.
20. Eliade M. Two Tales of the Occult. New York: Herder and Herder, 1970. 130 p.
21. Alexander A.G. Gladwin Matthew J. Lavin Daniel M. Look Stylometry and collaborative authorship: Eddy, Lovecraft, and 'The Loved Dead' // Digital Scholarship in the Humanities. 2017. Vol. 32. Issue 1. 1 April. P. 123–140.
22. Gogol N. The Complete Works of Nikolai Gogol. [w. p.], Delphi Classics, 2012. 1287 p.
23. Hoover D.L. The invisible translator revisited // DH-2019 Proceedings. URL: <https://dev.clariah.nl/files/dh2019/boa/0126.html> (accessed: 1.4.2021)
24. Hartmut Ilsemann Stylometry approaching Parnassus // Digital Scholarship in the Humanities. 2018. Vol. 33. Issue 3. 1 September. P. 548–556.
25. Lermontov M. Hero of Our Time. New York: Penguin Books, 2009. 174 p.
26. Nabokov V. Strong opinions. New York: Vintage Books, 1990. 335 p.
27. Michael P Oakes Computer stylometry of C.S. Lewis's The Dark Tower and related texts // Digital Scholarship in the Humanities. 2018. Vol. 33. Issue 3. 1 September. P. 637–650.
28. Pasternak B. Doctor Zhivago. New York: Pantheon Books, 2010. 513 p.
29. Pasternak B. Doctor Zhivago. New York: Pantheon, 1958. 558 p.
30. Pushkin A. Novels, Tales, Journeys. The Complete Prose of Alexander Pushkin. New York: Knopf, 2016. 512 p.
31. Robbe-Grillet A. Jealousy & In the Labyrinth. New York: Grove Press, 1965. 279 p.
32. Rybicki J. The great mystery of the (almost) invisible translator // Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies: A practical guide to descriptive translation research. 2012. T. 231. P. 231–248.
33. Rybicki J., Heydel M. The stylistics and stylometry of collaborative translation: Woolf's Night and Day in Polish // Literary and Linguistic Computing. 2013. T. 28. № 4. P. 708–717.
34. Savoy J. Is Starnone really the author behind Ferrante? // Digital Scholarship in the Humanities. 2018. Vol. 33. Issue 4. 1 December. P. 902–918.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Alexander A.G. Gladwin Matthew J. Lavin Daniel M. Look Stylometry and collaborative authorship: Eddy, Lovecraft, and 'The Loved Dead'. *Digital Scholarship in the Humanities*, 2017, vol. 32, Issue 1, 1 April, pp. 123–140. (In English).
2. Burrows J. 'Delta': a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship *Literary and Linguistic Computing*, 2002, vol. 17, Issue 3, 1 September, pp. 267–287. (In English).
3. Frolov V.I. "Geroy nashego vremeni" v perevode V.V. Nabokova ["Hero of Our Time" translated by Nabokov] *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvističeskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2016, no. 11 (750). pp. 71–81. (In Russian).
4. Hartmut Ilsemann Stylometry approaching Parnassus. *Digital Scholarship in the Humanities*, 2018, vol. 33, Issue 3, 1 September, pp. 548–556. (In English).
5. Litvar' (Shapiro) A. E. Zagadki i interpretatsii romana V. Nabokova "Podlinnaya zhizn' Sebast'yana Nayta" [Mysteries and Interpretations of Nabokov's Novel "The Real Life of Sebastian Knight"]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta*, 2013, Series 2. vol. 15, no. 4, pp. 158–159. (In Russian).
6. Oakes M. P. Computer stylometry of C. S. Lewis's The Dark Tower and related texts *Digital Scholarship in the Humanities*, 2018, vol. 33, Issue 3, 1 September, pp. 637–650. (In English).
7. Orekhov B.V. "Iliada" E.I. Kostrova i "Iliada" A. I. Lyubzhina: stilemetricheskii aspekt [Iliad by Kostrov and Iliad by Lyubzhin: The Stylometry Case]. *Aristeas*, 2020, vol. 21, pp. 282–296. (In Russian).
8. Pogrebnaya Ya.V. Dinamika perevodcheskoy kontseptsii V.V. Nabokova: ot vol'nogo perelozheniya k istinnomu perevodu [Dynamics of V.V. Nabokov's Concept of Translation: From Free Translation to True Translation]. *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, Issue 71, no. 6, pp. 104–113. (In Russian).
9. Rybicki J. The great mystery of the (almost) invisible translator. *Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies: A practical guide to descriptive translation research*, 2012, vol. 231, pp. 231–248. (In English).
10. Rybicki J., Heydel M. The stylistics and stylometry of collaborative translation: Woolf's Night and Day in Polish. *Literary and Linguistic Computing*, 2013, vol. 28, no. 4, pp. 708–717. (In English).
11. Savoy J. Is Starnone really the author behind Ferrante? *Digital Scholarship in the Humanities*, 2018, vol. 33, Issue 4, 1 December, pp. 902–918. (In English).
12. Skorinkin D.A., Bonch-Osmolovskaya A.A. "Osobyie primety" v rechi khudozhestvennykh personazhey: kolichestvennyy analiz dialogov v "Voyne i mire" L.N. Tolstogo ["Special Features" in the Speech of Artistic Characters: A Quantitative Analysis of Dialogues in "War and Peace" by L.N. Tolstoy] *Istoriya: elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy zhurnal*, 2016, 7(51). Available at: <https://history.jes.su/s207987840001649-2-1> (accessed 1.4.2021). (In Russian).
13. Velikanova N.P., Orekhov B.V. Tsifrovaya tekstologiya: atributsiya teksta na primere romana M.A. Sholokhova "Tikhiy Don" [Digital Textology: Attribution of Text

on the Example of M.A. Sholokhov's Novel "And Quiet Flows the Don"]. *Mir Sholokhova*, 2019, no. 1, pp. 70–82. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

14. Hoover D.L. The invisible translator revisited. *DH-2019 Proceedings*. Available at: <https://dev.clariah.nl/files/dh2019/boa/0126.html> (accessed 1.4.2021). (In English).
15. Rosengrant J. Vladimir Nabokov i etika izobrazheniya. Dvuyazychnaya praktika [Vladimir Nabokov and Image Ethics. Bilingual practice]. *Vladimir Nabokov: pro et contra* [Vladimir Nabokov: For and Against], vol. 2. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2002. pp. 929–955. (Translated from English into Russian).

(Monographs)

16. Wallerstein I. *World-systems analysis. An Introduction*. Moscow, Territoriya budushchego Publ., 2018. 248 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

17. Khovanskaya E.S. *Frazeologicheskiye edinitsy v proizvedeniyakh V.V. Nabokova i sposoby ikh peredachi na drugoy yazyk* [Phraseological Units in the Works of V.V. Nabokov and the Ways of Their Transfer to Another Language]. PhD Thesis Abstract. Kazan, 2005. 25 p. (In Russian).

Орехов Борис Валерьевич, Санкт-Петербургский государственный университет; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Научный сотрудник филологического факультета СПбГУ. Кандидат филологических наук. Научные интересы: корпусная лингвистика, цифровые методы в гуманитарных науках, историческая поэтика, стиховедение.

E-mail: nevmenandr@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9099-0436

Boris V. Orekhov, St Petersburg University; National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Researcher at St Petersburg University. Research interests: corpus linguistics, digital humanities, poetics, verse studies.

E-mail: nevmenandr@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9099-0436



В.С. Андреев, Л.В. Павлова, И.В. Романова (Санкт-Петербург)

ПОЭТИКА ЦВЕТА «CATTLEYA LABIATA» В ЛИРИКЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА*

Аннотация. В настоящем исследовании продемонстрирован один из способов анализа важного аспекта поэтического мира – его цветовой насыщенности – через фрагмент, связанный с поэтикой лилового цвета. Исследование проведено на стыке литературоведения и лингвистики и базируется на анализе языка поэта. Интерпретация тематики и образно-мотивных ситуаций, связанных с колоративами, осуществлена на базе многоаспектного лексикографического описания. На материале поэтического корпуса, послужившего материалом исследования, составлены: частотный словарь поэтического языка Набокова с конкордансом, словарь цветообозначений, функциональный тезаурус цветообозначений, словарь цветковых образных моделей, словарь лексических комбинаций с цветовым компонентом, данные для которого были получены с помощью оригинального программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах». Опора на данные указанного комплекта разнообразных словарей помогает объективно охарактеризовать круг семантических значений конкретного слова у конкретного автора. Подобный подход позволяет среди значений, присущих слову как таковому или приобретенных им за многовековую жизнь в художественной, философской, религиозной традициях, выявить те, которые актуальны для авторского идиостиля. Настоящая публикация вынужденно ограничивается представлением результатов исследования поэтики цвета «cattleya labiata» в лирике Владимира Набокова, полученных из анализа частотного словаря, функционального тезауруса и словаря образных моделей.

Ключевые слова: В.В. Набоков; лирика; поэтика; колоративы; индивидуальный стиль; образные парадигмы; частотный словарь; словарь цветообозначений; функциональный тезаурус.

V.S. Andreev, L.V. Pavlova, I.V. Romanova (St. Petersburg)

The Poetics of Color “Cattleya Labiata” in the Lyrics by Vladimir Nabokov**

Abstract. The present article demonstrates one of the ways of analyzing an important aspect of poetic world, namely, its colour saturation, based on the example of a fragment related to lilac color poetics. The research is carried out simultaneously within the frameworks of literary criticism and linguistics and is predicated on the analysis

* Исследование выполнено в рамках проекта Санкт-Петербургского государственного университета ID 72828386.

** The study was supported by St. Petersburg State University as research grant ID 72828386



of the poet's language. The interpretation of themes and image-motive situations associated with color names is based on multi-aspect lexicographic description. Drawing on the database of verse corpus, serving as the material of research, the authors have compiled a frequency dictionary of Nabokov's poetic language with a concordance, a dictionary of color names, a functional thesaurus of color names, a dictionary of image models associated with color, a dictionary of lexical collocations which includes color names. The data for the latter was obtained with the help of original software “Hypertext search of words-companions in authorial texts”. The use of the data of these dictionaries helps to objectively characterize the range of meanings of a particular word in texts of a particular author. This approach makes it possible to reveal the meanings of the word relevant to the author's individual style among the meanings of this word that it has acquired over centuries in poetic, philosophic and religious traditions. The article is necessarily limited to the presentation of poetics of color “cattleya labiata” in the lyrics by Vladimir Nabokov, conducted on the basis of analysis of frequency dictionary, functional thesaurus and image model dictionary.

Key words: V.V. Nabokov; lyrics; poetics; color names; individual style; image models; frequency dictionary; dictionary of color names; functional thesaurus.

Набоков – один из самых изучаемых авторов в мире, что подразумевает и многообразие исследовательских подходов к его творчеству. В частности, об интересующем нас в данном исследовании параметре – цветовой палитре – написано немало и лингвистами, и литературоведами [Шадурский 2000; Дмитриева 2012; Лукьяненко 2004 и др.] в диапазоне от комментаторских работ до лингвостатистических. Книгу об индивидуальном стиле писателей Б. Блатт счел возможным назвать с отсылкой к Набокову и его цветовым пристрастиям: «Любимое слово Набокова – лиловый. Что может рассказать статистика о наших любимых авторах» [Блатт 2019].

Из богатейшего творческого наследия Набокова основное внимание исследователей преимущественно отдано прозе. Материалом нашего исследования «окрашенности» художественного мира Набокова стал корпус его стихотворений [Набоков 2002], существенно меньше изученных.

Исследование проведено на стыке литературоведения и лингвистики и базируется на анализе языка поэта. Интерпретация тематики и образно-мотивных ситуаций, связанных с колоративами, осуществлена на базе многоаспектного лексикографического описания. На материале поэтического корпуса, послужившего материалом исследования, составлены:

- 1) частотный словарь поэтического языка Набокова с конкордансом,
- 2) словарь цветообозначений [Павлова, Романова 2020],
- 3) функциональный тезаурус цветообозначений,
- 4) словарь цветковых образных парадигм,
- 5) словарь лексических комбинаций с цветовым компонентом, дан-

ные для которого были получены с помощью оригинального программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» [Павлова, Романова, 2015; Павлова, Романова 2019].

Опора на данные описанного выше комплекта разнообразных словарей



помогает объективно охарактеризовать круг семантических значений конкретного слова у конкретного автора. Подобный подход позволяет среди значений, присущих слову как таковому или приобретенных им за многовековую жизнь в художественной, философской, религиозной традициях, выявить те, которые актуальны для авторского идиостиля.

В настоящем исследовании продемонстрирован один из способов анализа важного аспекта реконструкции поэтического мира – его цветовой наполненности – через фрагмент, связанный с поэтикой одного цвета.

В качестве предмета наблюдения нами выбран *лиловый*. Согласно наблюдениям Б. Блатта, слово *лиловый* встречается во всех восьми набоковских романах. «В сумме частота его использования у Набокова в 44 раза выше, чем оно встречается в Историческом корпусе американского английского языка. Ни одно другое слово в сочинениях Набокова не имеет такой разницы в показателях по сравнению с текстами корпуса» [Блатт 2019, 190].

Знаковую роль «лиловых» упоминаний у Набокова отмечали и другие исследователи. В ряде исследований *лиловый* истолковывался как указание на символистский, прежде всего блоковский, «код» [Сендерович, Шварц 1999; Шадурский 2000]. Отметим попутно устойчивую «привязку» лилового цвета к эстетике символизма. «<...> подобно древним, Тютчев не знает лилового цвета ни в одном из его оттенков (сиреневый, фиолетовый и т.п.). Но в этом он <...> не отличается от всех остальных русских поэтов досимволической эпохи. Лишь демонические лиловые миры Врубеля открыли для поэзии этот мрачный и “потусторонний” цвет» [Козырев 1988, 119]. В примечаниях Б. Козырев несколько корректирует это утверждение: «Изредка, впрочем, попадает этот цвет у импрессиониста Фета, например: “За лесом лес и за горами горы // За синими лилово-голубые”. Но у символистов он не случаен, а является одним из господствующих. Так, у Блока: “Фиолетовый запад гнетет, как пожатые десницы суровой”; или у Анненского: “По снегам бежит сиреневая мгла”... и мн. др.» [Козырев 1988, 119].

Исследователями творчества Набокова отмечалось, что не только символистам он мог быть обязан своим пристрастием к *лиловому* (см., в частности, комментарий 1-165 к реплике из «Дара»: «Лев Толстой, тот был больше насчет лилового...» [Долинин 2019]).

И сам Набоков, рассуждая о скудости красок русской литературы до Пушкина, моментом прозрения считал появление именно *лилового* (наряду с *желтым*): «Небо было голубым, заря алой, листва зеленой, глаза красавиц черными, тучи серыми и т.д. Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел желтый и лиловый цвета» [Набоков 1996, 88].

Характеризуя творчество того или иного писателя, Набоков непременно обращает внимание на то, какие краски использует автор для описания мира. Им определяется не только цветное пристрастие или выразительный красочный мазок, но и сам цвет. Так, в лекции о романе Марселя Пруста «В сторону Свана» предьявлен своего рода паспорт лилового цвета

(спектральные параметры, природный аналог, художественная традиция, символика):

«Световая полоска окрашена в лиловый, в фиолетовый оттенок, пропитавший всю книгу, в цвет самого времени. Эта синева с уклоном в багровый, бледный пурпур с просинью, прихлынувшая лиловость связаны в европейской литературе с определенными извращениями, присущими художественным натурам. Это цвет орхидеи, *Cattleya labiata* (вид, названный в честь Уильяма Катли, почтенного британского ботаника), – орхидеи, которая сегодня в этой стране непременно украшает декольте матрон на клубных утренниках. В 90-х годах прошлого века в Париже она была очень редким и дорогим цветком. Она украшает объятия Свана в знаменитой, но не слишком убедительной сцене. Все переливы от ее лиловости до бледно-розового боярышника в главах о Комбре играют на вспыхнувших гранях призмы Пруста. Вспоминается розовое платье, в котором много лет назад была прелестная дама (Одетта де Креси) в квартире дяди Адольфа, и линия, ведущая к ней от Жильберты, ее дочери. Кроме того, обратите внимание на своего рода восклицательный знак, стоящий в конце отрывка, – синее перо на шляпе гуввернантки, которого не было у Франсуазы, присматривавшей за мальчиком» [Набоков 1998, 310, 313].

О собственном, весьма оригинальном, цветовосприятии Набоков подробно написал в двух художественных автобиографиях – русскоязычной «Другие берега» (1954) и ее англоязычном варианте «Speak, Memory» (1966). И в первой, и во второй книгах помещен рассказ о набоковской «цветной азбуке». В нашем исследовании не рассматривается вопрос соответствия / несоответствия авторского буквосимволизма его реализации в конкретных текстах. Авторским делением цветов на группы и сопровождающими характеристиками мы воспользовались для формирования рубрик составленного «Словаря цветообозначений в лирике Набокова» [Павлова, Романова 2020].

Выбранный для детального рассмотрения *лиловый* в колористических классификациях относится к фиолетовому цвету. У Набокова отдельной фиолетовой группы не выделено, есть «синяя группа, переходящая в фиолетовую», куда мы относим *лиловый*, наряду с «жестяным, влажно-голубым, черничным, блестяще-сиреневым, стальным, цветом грозовой тучи, смесью лазури и жемчуга» [Набоков 1990, 146–147].

1. Данные частотного словаря

Согласно данным составленного нами частотного словаря поэтического языка Набокова, «лиловая» часть «сине-фиолетовой» группы (отметим, наиболее частотной в лирике Набокова) составляет 26 словоупотреблений: *лиловый* – 19, *лиловатый* – 4 и *лиловеть* – 3.

У Набокова в стихотворной «сине-фиолетовой» группе *лиловый* уступает *синему* (*синева*, *синеть*, *-синий*, *синеватый*, *синь*, *просинь*) – 74, *лазурному* (*лазурь*, *лазоревый*, *-лазоревый*) – с 49, голубому (*голубеть*, *-го-*



лубой, голубизна, голубоватый, голубо-) – 47. Но в ее фиолетовой части, там, где синий цвет и его оттенки принимают примесь красного, *лиловый* занимает лидирующую позицию, оставив далеко позади *сиреневый* (3) и *фиолетовый* (2).

2. Данные функционального тезауруса

«Цветной» функциональный тезаурус позволяет проследить, какие сферы поэтического мира Набокова окрашены в те или иные цвета. Приведем *лиловые* фрагменты этой художественной действительности.

Прежде всего обращает на себя внимание, что *лиловый* в поэтическом сознании Набокова лишен столь значимого в его (как разновидности фиолетового цвета) традиционной символике мистического содержания [Ившина 2010]. «Неземным значением особой одухотворенности» [Бычкова 2007, 15] этот цвет автор не наделяет – пуста группа «Небо и светила» и рубрики «Человек Духовный», «Человек деятельный»; нет *лилового* в столь свойственных фиолетовым оттенкам группах «Иерархия» (императорские одеяния), «Религия» (облачения священников, цвет смирения, раскаяния, святого уединения), «Эстетика» (цвет Ван Гога, Н. Рериха, примета Art Nouveau). Так же отсутствует столь традиционная связь *лилового* (= фиолетового) с потусторонним миром, с темой смерти: ни одного сочетания в группе «Жизнь и смерть».

Лиловый у Набокова стабильно наполняет группу «Растительный мир», относясь прежде всего к цветам: *лиловеет орхидея* в «Крыму» (напомним, что в лекции о Прусте именно орхидею привлек Набоков, чтобы охарактеризовать *лиловый* цвет европейской литературы), *цвет лиловый* [в значении 'цветок'] в «Сне на акрополе», *темно-лиловые лепестки* фиалок в «Отрывке», *колокольчики лиловые* в «Ты видишь перстень мой? За звезды, за камень...». «Не цветы» в этой группе представляет *лиловатый сок* (= черничный) из стихотворения «Грибы» и ещё более, чем *колокольчики лиловые*, аллитерированные *лиловые сливы* из «Кто выйдет поутру? Кто спелый плод подметит...».

Из восьми рубрик «лилового» тезауруса самой наполненной (более половины словоупотреблений) оказалась рубрика «Общие понятия», а в ней первенствует группа «Чувственные свойства» (9 из 15), позволяющая утверждать, что *лиловый* в поэтическом мире Набокова безраздельно связан со зрительным восприятием и привлекается, прежде всего, для создания светообраза: *тень лиловатая* («Художник»), *блеск лиловый* («Домой»), *лиловый лоск* («Как воды гор, твой голос горд и чист...»), *лиловая мгла* («Ночные бабочки»), *лиловый свет* («Волчонок») и др. Из-за этой своей особенности – игра тени и света – *лиловый* появляется и в описаниях времени: *лиловый час* («Ночные бабочки»), *полдень лиловатый* («Снимок»), *день лиловый* («Легенда о старухе, искавшей плотника»).

Складывается впечатление, что в тех случаях, когда речь не идет о цветах, ягодах и плодах, *лиловый* у Набокова – это светотень, упавшая извне, оттенившая другой, основной цвет (*лиловеющая зелень* в «На качелях»,



лазурь лиловатая в «Провансе»), создавшая некий рисунок-аппликацию (*узор лиловый* («*Viola tricolor*»), *бледно-лиловые пятна* («Родина»)), колеблющаяся, подобно отблеску на воде (*лиловый* часто у Набокова связан с влагой: *сырой дороги блеск лиловый*; встречаются *сок лиловый*, и *кровь*, и *зыбь*).

3. Данные словаря образных моделей

Еще одним важным вопросом функционирования цветообозначений в тексте является их участие в формировании образов, которые здесь рассматриваются в русле когнитивного подхода – как реализация двучленной модели цель – источник, в рамках которой автор переосмысляет один из нетождественных концептов (цель), наделяя его свойствами концепта-источника.

Такой подход позволяет свести разнообразие образного ряда к ограниченному числу моделей и оценить частотность составляющих их единиц концептосферы.

Проведенный анализ продемонстрировал, что лексика, обозначающая *лиловый* цвет, в произведениях Набокова не участвует в реализации образов.

На первый взгляд в одном случае такое утверждение могло бы быть поставлено под вопрос: в *лиловый сонный час* («Ночные бабочки»). Однако в этом случае образ репрезентирован словосочетанием «сонный час» (поздний вечер), а *лиловый* является описанием вечера – причудливым, но соответствующим логическому (энциклопедическому) представлению о мире.

Субъективное ощущение участия «лилового» в формировании образного ряда возникает из-за насыщенного образами контекста (участвующие в реализации моделей образов слова выделены курсивом).

... и млеет мгlistая густая темнота
под ветками его, и нежные ночницы
еще к нему летят в **лиловый сонный час**:
трепещут в темноте незримые ресницы,
порхают призраки пушистые...
(«Ночные бабочки») [Набоков 2002, 81]

Обращает на себя внимание, что объекты и сущности, которым приписывается *лиловый* цвет, как правило (свыше 80% случаев), не участвуют в формировании образов: «<...> ромашек золотистые сердца, / и вдовый цвет **лиловый** и пушистый» («Сон на акрополе») [Набоков 2002, 81]; «Спросила ты: / что на земле прекрасней / **темно-лиловых** лепестков фиалок, / разбросанных по мрамору?» («Отрывок») [Набоков 2002, 145]; «Деревья спят, и осы не слетают / с **лиловых** слив» («Кто выйдет поутру? Кто спелый плод подметит...») [Набоков 2002, 61]

Зачастую такое неучастие выглядит нарочитым: высокая образность



текста с появлением лилового цвета резко снижается. Возникают своего рода «окна», строки, противопоставленные остальной части произведения с точки зрения образности описания.

*«Облака» восклицают невнятно.
 Вся черемуха в звонких шмелях.
 Тают бледно-лиловые пятна
 на березовых светлых стволах.
 Над шумливой рекою, – тяжелой
 от лазури влекомых небес,
 раскочнул и замер веселый,
 но еще неуверенный лес.
 («Родина») [Набоков 2002, 239]*

В произведении «На качелях» [Набоков 2002, 106] появление лилового маркирует смену способа описания. От многочисленных и ясно читаемых образов («В листву узорчатую зыбко / плеснула тонкая доска, / лазури брызнула улыбка, / и заблестали небеса»; в пламени весны; ослепительно метнулась; ликующая синева; хлынула листва) автор переходит к красочному описанию с единичными и весьма абстрактными образами («очарованно-бесцелен / дугообразный стал полет»).

Рассмотрим те немногочисленные ситуации, когда лиловый цвет может считаться, хотя и косвенно, но включенным в образный ряд, поскольку выступает в функции атрибута при участвующей в создании образа лексеме. Во всех подобных случаях лиловым видится автору либо вечер, либо растения: *День лиловый гладок был и светел* («Легенда о старухе, искавшей плотника»); *и колокольчики лиловые смеются* («Ты видишь перстень мой? За звезды, за камня...»); *есть тропа вся в лиловой кленовой крови* («Слава»). Кроме того, здесь используется только базовое цветообозначение, прилагательное «лиловый», в то время как производные наименования отсутствуют.

Полученные данные могут быть интерпретированы следующим образом. Лиловый цвет занимал особое место в картине мира Набокова-поэта, он рассматривался им как в высшей степени выразительный и не только не требующий образного переосмысления, но и почти исключаящий какое-либо иное восприятие помимо собственно цветового.

Налицо явление компенсации, когда высокая выразительность лилового цвета приводит к снижению выразительности, достигаемой при помощи реализации образных моделей; при сближении лилового цвета и реализации образов экспрессивность ограничивается путем использования только базового указания на цвет.

Если расположить упоминания автором лилового цвета хронологически, то вырисовывается четкая закономерность. На представленной диаграмме отражено использование лилового цвета вне образов и в косвенной связи с образами (Рис. А). Сборники «Гроздь», «Горный путь» и не во-



шедшие в них, но изданные до 1923 г. включительно произведения объединены. Во второй кластер объединены сборники «Возвращение Чорба. Рассказы и стихи» и «Стихотворения 1929–1951». Наконец, третья группа включает стихи, изданные позднее.

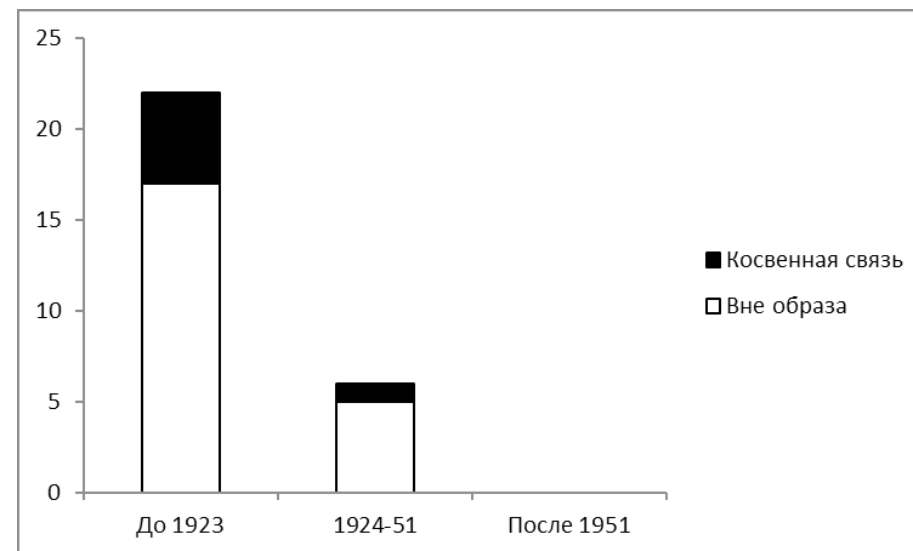


Рис. А. Хронологическое распределение встречаемости лилового цвета в различных функциях относительно образного ряда

Как видно на диаграмме, использование лилового цвета типично для молодого поэта и со временем падает. Связь с образами падает быстрее общего уменьшения количества использований лилового. В зрелом творчестве Набоков уже не видит мир в лиловых красках.

На примере анализа лилового цвета, который ряд исследователей считает любимцем Набокова, продемонстрирован оригинальный подход к составлению Словаря языка Владимира Набокова. Сведение воедино данных специально составленных разнотипных словарей (частотного словаря, словаря цветообозначений, функционального тезауруса, словаря образных парадигм, за пределами данной публикации остаются данные словаря лексических комбинаций) позволяет с большой степенью объективности описать значения конкретного слова, актуализируемые в лирике Набокова и тем самым существенно пополнить представление как об индивидуальном стиле Набокова-поэта, так и о его художественном мире в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блатт Б. Любимое слово Набокова – лиловый. Что может рассказать статистика о наших любимых авторах / [пер. с англ. Н.С. Нестеркиной]. Москва: Экс-



мо, 2019. 288 с.

2. Бычкова Е.М. Символика и образы цвета и света в сакральном искусстве Москвы XIV – первой половины XVI вв.: автореф. дис. ... к. искусствоведения: 17.00.04. М., 2007. 30 с.

3. Дмитриева К.В. Концепт цвет в когнитивно-функционально-стилистическом аспекте: на материале романов В. Набокова «Лолита» и А. Фадеева «Разгром»: дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. Пермь, 2012. 247 с.

4. Долинин А.А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М.: Новое издательство, 2019. URL: <https://www.rulit.me/books/kommentarij-k-romanu-vladimira-nabokova-dar-read-548764-183.html> (дата обращения: 17.05.2021)

5. Ившина Т.П. «Фиолетовое» безразличие: новое содержание в старой наречной форме // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 6. С. 360–367.

6. Козырев Б.М. Письма о Тютчеве // Ф.И. Тютчев. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 70–131. (Литературное наследие. Т. 97. Кн. 1).

7. Лукьяненко И.Н. Семантика и специфика функционирования цветообозначений красного тона в произведениях В. Набокова: автореф. ... к. филол. н.: 10.02.01. Калининград, 2004. 24 с.

8. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1999. 512 с.

9. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. 438 с.

10. Набоков В.В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М.: Правда, 1990. С. 146–147.

11. Набоков В.В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. 475 с. (Новая Библиотека поэта).

12. Павлова И.В., Романова И.В. Лексические комбинации в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова (из опыта применения компьютерного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») // Новый филологический вестник. 2019. № 3 (50). С. 171–181.

13. Павлова Л.В., Романова И.В. На подступах к «Словарю цветообозначений в лирике Владимира Набокова» // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета. Вып. 20. Смоленск: СмолГУ; Свиток, 2020. С. 35–105.

14. Павлова Л.В., Романова И.В. Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста. Смоленск: Свиток, 2015. 148 с.

15. Сендерович С.Я., Шварц Е.М. Закулисный гром: о замысле Лолиты и о Вячеславе Иванове // Wiener Slawistischer Almanach. 1999. № 44. P. 23–47.

16. Шадурский В.В. А. Блок в художественном мире В. Набокова // Александр Блок и мировая культура. Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2000. С. 286–297.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ivshina T. P. “Fioletovoye” bezrazlichie: novoye sodержaniye v staroy narechnoy forme [“Violet” Indifference: New Content in the Old Vernacular Form]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2010, no. 6, pp. 360–367. (In Russian).

2. Pavlova I.V., Romanova I.V. Leksicheskiye kombinatsii v “Kormchikh zvezdakh” Vyacheslava Ivanova (iz opyta primeneniya komp’yuternogo kompleksa “Gipertekstovyy poisk slov-sputnikov v avtorskikh tekstakh”) [Lexical Combinations in the “Helmsmen Stars” by Vyacheslav Ivanov (From the Experience of Application of Software System “Hypertext Search for Companion-words in Author’s Texts”)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 3 (50), pp. 171–181. (In Russian).

3. Senderovich S.Ya., Shvarts E.M. Zakulisnyy grom: o zamysle Lolity i o Vyacheslave Ivanove [Behind-the-scenes Thunder: about Lolita’s Plan and about Vyacheslav Ivanov]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1999, no. 44, pp. 23–47. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Kozyrev B.M. Pis’ma o Tyutcheve [Letters about Tyutchev]. *F.I. Tyutchev. Book 1. Series: Literaturnoye nasledstvo [Literary Heritage]*, vol. 97, book 1. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 70–131. (In Russian).

5. Pavlova L.V., Romanova I.V. Na podstupakh k “Slovaryu tsvetooboznacheniy v lirike Vladimira Nabokova” [On the Approaches to the “Dictionary of Color Meanings in the Lyrics of Vladimir Nabokov”]. *Russkaya filologiya. Uchenyye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta [Russian Philology. Scientific Notes of the Smolensk State University]*. Vol. 20. Smolensk, Smolensk State University Publ., Svitok Publ., 2020, pp. 35–105. (In Russian).

6. Shadurskiy V.V. A. Blok v khudozhestvennom mire V. Nabokova [Block in the Artistic World of V. Nabokov]. *Aleksandr Blok i mirovaya kul’tura [Alexander Blok and World Culture]*. Veliky Novgorod, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 2000, pp. 286–297. (In Russian).

(Monographs)

7. Blatt B. *Lyubimoye slovo Nabokova – lilovyy. Chto mozhет rasskazat’ statistika o nashikh lyubimykh avtorakh [Nabokov’s Favorite Word is Purple. What Can Statistics Tell You about Our Favorite Authors?]*. Moscow, Eksmo Publ., 2019. 288 p. (In Russian).

8. Pavlova L.V., Romanova I.V. *Neochividnyye struktury teksta. Primeneniye programnykh kompleksov dlya nuzhd filologicheskogo analiza teksta [Non-obvious Text Structures. The Use of Software Systems for the Needs of Philological Text Analysis]*. Smolensk, Svitok Publ., 2015. 148 p.

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Bychkova E.M. *Simvolika i obrazy tsveta i sveta v sakral’nom iskusstve Moskvy 14 – pervoy poloviny 16 vv. [The Symbolism and Imagery of Light in Sacral Art of 14th – 1st Half of the 16th Century Moscow]*: PhD Thesis Abstract. Moscow, 2007. 30 p. (In Russian).

10. Dmitriyeva K.V. *Kontsept tsvet v kognitivno-funktsional’no-stilisticheskom aspekte: na materiale romanov V. Nabokova “Lolita” i A. Fadeyeva “Razгром” [Concept of Light in Cognitive-Functional-Stylistic Aspect: Based on V. Nabokov’s “Lolita” and A. Fadeev’s “The Nineteen”]*: PhD Thesis. Perm, 2012. 247 p. (In Russian).

11. Luk’yanenko I.N. *Semantika i spetsifika funktsionirovaniya tsvetooboznacheniy*



krasnogo tona v proizvedeniyakh V. Nabokova [Semantics and Specifics of Functioning of Color Denominations of Red in V. Nabokov's Worlds]: PhD Thesis Abstract. Kaliningrad, 2004. 24 p. (In Russian).

Андреев Вадим Сергеевич, Санкт-Петербургский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, научный сотрудник.
E-mail: vadim.andreev@yandex.com
ORCID ID: 0000-0001-7580-4386

Павлова Лариса Викторовна, Санкт-Петербургский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, научный сотрудник.
E-mail: pavlar@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0001-9502-6278

Романова Ирина Викторовна, Санкт-Петербургский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, научный сотрудник.
E-mail: irina.romanova@bk.ru
ORCID ID: 0000-0003-4564-7142

Vadim S. Andreev, Saint Petersburg State University.
Doctor of Philology, Professor, Research Associate.
E-mail: vadim.andreev@yandex.com
ORCID ID: 0000-0001-7580-4386

Larisa V. Pavlova, Saint Petersburg State University.
Doctor of Philology, Professor, Research Associate.
E-mail: pavlar@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0001-9502-6278

Irina V. Romanova, Saint Petersburg State University.
Doctor of Philology, Professor, Research Associate.
E-mail: irina.romanova@bk.ru
ORCID ID: 0000-0003-4564-7142

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

СТИХОТВОРНОЕ МАСТЕРСТВО БЕТЫ (Б.В. БУТКЕВИЧА)*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности стихосложения Беты – Бориса Буткевича, яркого представителя литературы восточной ветви русской эмиграции (1895–1931). В основу исследования положены стихотворения, написанные поэтом в период 1920-х гг. Показано, что стихотворная система Беты представляла собой некую среднюю линию между поэзией второй половины и конца XIX в., ориентированной на поэтику прозы, и поэзией стихотворных новаторов – Белого, Брюсова, Гиппиус. При этом пограничный характер стихотворной техники Беты смущал современников и мешал им вынести справедливые оценки поэтического творчества автора. В итоге делается вывод о том, что стихосложение Беты в значительной мере повторило судьбу поэзии русского Зарубежья, оказавшегося на перепутье двух противоположных тенденций – сохранить традицию первых десятилетий XX в., с одной стороны, и вступить в диалог с новаторами, с другой. Это перепутье в 1930-е гг. распространится на значительный корпус стихотворений советской поэзии.

Ключевые слова: Борис Бета (Буткевич); восточная ветвь русской эмиграции; стихотворная техника; поэтика.

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

Beta's Poetry Craft (B.V. Butkevich's)**

Abstract. The article examines the features of versification of Beta – Boris Butkevich, a prominent representative of the literature of the eastern branch of the Russian emigration (1895–1931). The study is based on poems written by the poet in the 1920s. It is demonstrated that Beta's poetic system represented a kind of middle line between the poetry of the second half and the end of the 19th century, gravitating towards the poetics of prose, and the poetry of poetic innovators – Bely, Bryusov, Gippius. At the same time, the borderline nature of Beta's poetic technique confused his contemporaries and prevented them from making fair assessments of the author's poetic work. As a result, it is concluded that Beta's versification largely repeated the fate of the poetry of the Russian Diaspora, which found itself at the crossroads of two opposite tendencies – to preserve the tradition of the first decades of the twentieth century, on the one hand, and enter into a dialogue with innovators, on the other. This crossroads in the 1930s would spread to a significant body of poems in Soviet poetry.

Key words: Boris Beta (Butkevich); the eastern branch of the Russian emigration; poetic technique; poetics.

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

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



В фундаментальном «Очерке истории русского стиха» (1984) М.Л. Гаспаров описал диахронию русской версификации XVII–XX вв., включив четыре основных компонента стихосложения: метрику, ритмику, рифму и строфику. Значение данной работы заключается не только в том, что ученому удалось построить универсальную модель развития стиха на разных исторических этапах, но и в том, что на фоне такой системы можно проследить мастерство любого стихотворца, начиная от самых заметных фигур и заканчивая малоизвестными поэтами.

В нашей статье мы подробно остановимся на стихосложении Беты (Бориса Буткевича), поэта, начавшего творить на берегах Тихого океана, во Владивостоке и Шанхае, и окончившего жизненный и творческий путь на Средиземноморском побережье, в Марселе, в 1931 г. В основу нашего исследования положен поэтический сборник «Лошадь Паллада» (название дано издателями), который включает 34 стихотворения и одну поэму, написанные в период 1920-х гг. Характеризуя эту эпоху как время Блока и Маяковского, Гаспаров называет ее эпохой преобразований. «В основе этого преобразования лежало переменившееся соотношение основных художественных систем – поэзии и прозы. Во второй половине XIX в. поэзия подчинялась прозе и ориентировалась на прозу – теперь поэзия отчетливо противопоставляет себя прозе и сосредоточивается на тех художественных заданиях, которые прозе недоступны» [Гаспаров 1984, 206]. На фоне этих преобразований оставались поэты, продолжавшие манеру предшествующего периода, к числу которых Гаспаров отнес прежде всего Бунина. Действительно, в творчестве Бунина оппозиция *поэзия vs проза* заявлена и реализована в гораздо меньшей степени, чем, скажем, у Белого, Брюсова или Гиппиус.

Если вынести за скобки оценки уровня дарования, то стихотворную систему Беты можно определить как некую среднюю линию между указанными поэтами. Бета не был новатором в полном смысле этого слова. Вместе с тем его манера стиха гораздо в меньшей степени определяет сходство с Буниним, в отличие от прозы, во многом повторившей импрессионистические приемы предшественника. Именно пограничный характер стихотворной техники Беты смущал современников. Характерны в этом смысле воспоминания Арсения Несмелова. «Стихи Бориса Беты – он так их подписывал – мне очень понравились. Я показал их Сергею Третьякову и Николаю Асееву. Однако оба они отнеслись к стихам Беты холодно. От этих поэтов впервые услышал то, что всю жизнь свою Бета слышал о своих стихах: “Талантливы, мол, но не обработаны”» [Несмелов 2020, 101]. В данной статье мы постараемся показать, что отзывы двух известных поэтов, как минимум, нуждаются в определенной коррекции.

Обратившись к метрике стихов «Лошади Паллады», мы легко заметим, что в основных чертах они повторяют репертуар поэзии первых десятилетий XX в. Наиболее частым размером оказывается четырехстопный ямб с мужскими и женскими клаузулами – 14 стихотворений (41 %). Впол-



не естественно, что при такой частотности размер не обладает сколько-нибудь выраженным семантическим ореолом и потенциально включает в себя все многообразие лирических мотивов. Ситуация коренным образом меняется, когда наряду с мужскими клаузулами мы обнаруживаем клаузулы дактилические. Так построено стихотворение «Жена», в котором благодаря заданному чередованию можно усмотреть ассоциации с «Незнакомкой» (1906) Блока. «Так сердце не устанет мучиться, / Узнав о славных временах, / И верному покою учится / Уединившееся в снах». Впрочем, семантика этого стихотворения не ограничивается блоковскими ассоциациями. Как показал в одной из статей М.Л. Гаспаров, сама «Незнакомка» возникла на скрещении двух мотивов: «внешнего прохождения и внутреннего прозрения, внешнего городского быта и внутреннего ощущения вечной женственности. Первый из этих мотивов восходит к Брюсову, второй к Гиппиус. <...> камерная бесплотность Гиппиус совмещалась с уличной эротикой Брюсова, и отсюда уникальная образность блоковского стихотворения» [Гаспаров 2012, 43].

С учетом наблюдений Гаспарова можно утверждать, что не только «Незнакомка» оказала влияние на стихотворение «Жена». В значительной мере оно оказалось близким стихотворению Брюсова «В полдень» (1903/1904). Ср. у Брюсова: «И чудом правды примиряющий / Мне в полдень пламенный дано / Из чаши длительно-сжигающей / Испить священное вино»; у Беты «А вдруг блаженное желание, / Предначертание видно / И бьется пуце сердце жадное / А воздух – песни и вино». Заключительный катрен «Жены» («Не многие ли смертью сгнули, / Н все не кончилась война / И древними воспета гимнами / Непобедимая жена») возвращает нас к мотиву вечной женственности, конгениальному стихотворению Гиппиус «Любовь – одна».

В соответствии с традицией первых десятилетий прошлого века Бета отказывается от шестистопного хорей и ямба в пользу пятистопных, хотя доля первого весьма незначительна – 2 стихотворения: «Петербургские стансы» с мотивами сновидения и ностальгической памяти и «Разговор» с темой поэта и поэзии. Из особенных метрических форм необходимо отметить первую часть стихотворения «На отъезд» с неурегулированными вариациями анакруз. Этот весьма редкий случай известен по стихотворению Ф.И. Тютчева «Сон на море», но если у Тютчева в большинстве случаев варьируются амфибрахий и анапест, то у Беты – дактиль и амфибрахий («Будто в России, в деревне, в лугах» vs «По дачной осенней и поздней дороге»).

Тоническая система занимает у Беты 12 %, или 4 стихотворения. Особенностью тонической системы является отсутствие четкой границы между дольником и акцентным стихом, например, «Но сам я, носивший конника шпоры, / Ездивший в ухавшем броневике, / Все-таки думаю, что яростные споры / Мы будем кончать с клинком в руке» («Душа и сердце»). В первом, третьем и четвертом стихах перед нами классический дольник с переменной безударных в один или два слога, однако второй стих резко



выделяется из общей массы за счет увеличения безударных периодов до 5 слогов. Как отмечает Гаспаров, «поэзия раннего символизма стала пользоваться акцентным стихом и в серьезной лирике – особенно как знаком болезненности, надрыва, трагизма в тематике» [Гаспаров 1984, 221]. Действительно, первые опыты акцентного стиха, такие, как «Алмаз» (1902) З. Гиппиус или «У берега зеленого, на малой могиле...» (1903) А. Блока подтверждают вывод исследователя. Именно в этом качестве был востребован акцентный стих и дольник Беты в стихотворении «Душа и сердце». Сходные мотивы носталгической памяти, граничащие с болезненными ощущениями, характеризуют другое стихотворение, написанное акцентным стихом – «Прошлое».

Ритмика. С точки зрения ритмики наибольший интерес представляют как раз размеры, не обладающие ярко выраженным семантическим ореолом метра – прежде всего четырехстопный и пятистопный ямб с мужскими и женскими клаузулами. Как известно, четырехстопный ямб подвергся в первые десятилетия архаизации, чему в немалой степени способствовали теоретические труды Андрея Белого «Опыт характеристики четырехстопного ямба» и «Лирика и эксперимент» (1910). «Опыт Белого увлек за собой всех. Почти у каждого поэта начала XX века, от Сологуба и Бальмонта до Игоря Северянина, прослеживается одна и та же эволюция 4-ст. ямба: понижение ударности 2-ой стопы и соответствующее повышение 1-ой. У большинства авторов ударность 2-ой стопы опускается до уровня начала XIX века» [Гаспаров 1984, 227]. Стихосложение Беты не только реализует данную тенденцию, но доводит ее до максимального уровня. Соотношение ударности 1 стопы ко 2-ой составляет 3:1 (18, 6 % против 6,3 %) Из 13 стихотворений данного размера в 11 случаях сохраняется приоритет вариации х-xxx-х-(х) над формой xxx-х-х-(х). Исключения составляют стихотворение «Голос» с приблизительным равенством вариаций (1 и 2) и написанное в совершенно иной ритмической тональности «Доброе сердце» (1 и 5). Наиболее ярко тенденция к архаизации четырехстопного ямба проявляется в стихотворениях большого объема «Лошадь Паллада» (0 % к 19 %), «Вестник» (0 % к 25 %), «Фокстротная поэма (9 % к 23 %), Баллада о чужом небе» (4 % к 30 %).

Общее правило ритмики четырехстопного ямба с мужскими и женскими клаузулами может быть сформулировано следующим образом: чем больше текстовый объем стихотворения, тем тенденция к архаизации проявляется отчетливее. Возникает своеобразный эффект нарастания движения. Сильный энергетический толчок оказывает влияние на последующее расположение ритмических фигур, обуславливая их максимальный количественный разрыв. При этом не следует забывать, что важным фактором ритмического контраста в текстах большого объема становится возрастание вариаций, не характерных для XIX в., но востребованных веком XX – четырехстопный ямб с пиррихией на 1 и 3 стопах («Изнеможение разврата») и особенно с пиррихией на 2 и 3 стопах одновременно («Соскучился над разговором»).



Более сложную картину можно наблюдать при обращении Беты к пятистопному ямбу. Расшатывание цезуры, начатое еще Пушкиным в «Маленьких трагедиях», а к концу века распространившееся и на лирические жанры, «влечет сглаживание контраста между средней ударностью сильных (I и III) и слабых (II и IV) стоп» [Гаспаров 1984, 230]. При рассмотрении каждого отдельно взятого стихотворения указанная Гаспаровым пропорция 17 к 25 сохраняется, а в стихотворении «Скука» даже меняется в пользу ударности так называемых слабых стоп. Однако ситуация коренным образом изменяется при рассмотрении всей массы стихового материала данного размера. Из 114 стихов, приходящихся на пять стихотворений, получаем следующее распределение ударности:

I	II	III	IV	V
103	75	84	42	114
90%	65%	75%	36%	100%

Иными словами, в пятистопном ямбе средняя величина первой + третьей стопы составляет 81 %, а второй и четвертой – 51 %, т. е. разница составляет 30 % вместо указанных Гаспаровым 8-10 %. Поведение пятистопного ямба оказывается аналогичным четырехстопному, но идет вразрез с тенденцией, характерной для большинства современных Бете поэтов. Как и в случае с четырехстопным ямбом, решающим фактором становится текстовый объем. Вернее, тот энергетический импульс, который задается исходным движением текста. Чем длиннее текст, тем в большей степени он сохраняет и / или усиливает консервативную тенденцию, свойственную лирике XIX в., и, напротив, чем меньше объем, тем в большей степени он приближается к общепринятой норме. Следовательно, в этом случае Бета сохраняет консервативный принцип соотношения стоп, свойственный лирике середины XIX в., и лишь в небольших лирических фрагментах, таких как «Скука», идет в ногу со временем.

Рифма. Пожалуй, нигде импрессионистическая манера письма в области версификации не проявилась у Беты в такой степени, как в работе над рифмой.

Общий корпус рифмики Бориса Беты (553 рифмы) весьма неровен. Подавляющее большинство (82 %) составляют достаточно простые и общепринятые рифмы, хотя и вполне правильные с точки зрения графико-фонетического содержания (встречается даже тавтологичная «выступают – отстают» («Фокстротная поэма»)). Вместе с тем оставшиеся 18 % (это 98 рифм), напротив, дают основания говорить о Бете как об экспериментаторе-импрессионисте, ушедшем от банального канона в сторону неточных рифм новаторского для своего времени характера, ибо «после Блока устанавливается широкая свобода в пользовании неточными рифмами, которые получают даже особое название – рифмоиды» [Жирмунский 1975, 370]. Рифмоиды Беты представляют особый интерес, эстетически они наиболее информативны, их анализ вскрывает импрессионисти-



ческие особенности фонетического рисунка поэта, размашистого и приблизительного, но раскрывающего самую суть и характерность графикофонетической природы стихотворной речи поэта.

Ниже дана характеристика основных видов и особенностей неточных рифм поэта.

В позиционном отношении рифмы Беты являются без исключения конечными и преимущественно парными перекрестными, с небольшой долей парных смежных и единичными случаями более сложной схемы рифмовки.

У Беты встречаются неравнотактные рифмы, при этом сама неравнотактность компенсируется дополнительными просодическими факторами. Так, в рифме «ногти – копоты» («Газетная хроника») неравнотактность восполняется изосонантизмом: «о» – «о-о». В рифме «октябрь – табора» («Труба») неравнотактность компенсируется слогообразующим сонорным согласным «р» в потенциальном слогообразующем «бры».

В творчестве Беты регулярно встречается ассонансная рифма, например, «заря – труба» («Лошадь Паллада»); «слова – глаза» («О лебедях...»); «стен – свет» («Манчжурские ямбы»). Как правило, ассонансная рифма сопровождается различными фонетическими усложнениями. Так, в рифме «поедем – свете» («Труба») наряду с усечением согласного «м» противопоставлены звонкий и мягкий согласные. Рифма «ежась – слезы» («Труба») построена на грани ассонансной, и в ней также наряду с усечением мягкого «с» противопоставляются соседние по месту образования согласные «ж» и «з». Рифмы «память – ранит» («Здорово, снег...»), «Блоке – профиль» («Сны»), «сучья – лучше» («Память»), «шумы – стулов» («Образ») также осложнены противопоставлением соседних по месту образования согласных: «п» – «р» и «м» – «н»; «л» – «р»; «с» – «л»; «м» – «л». В рифме «причуда – губы» («Разговор») наблюдается двойное чередование близких по месту образования согласных: «ч» – «г», «д» – «б». В ассонансной рифме «домах – набат» («Написанное в тайфун») происходит практически полное расподобление согласных звуков. В рифме «Сергеич – плечи» («Ямб упадет...») находим фонетическую инверсию последнего слога («ич» – «чи»). Ассонансная рифма «зевак – глазах» («Доброе сердце») также осложнена инверсией согласных: «з-в-к» – «г-з-х». То же в рифме «глаза – рассказал» («Рассказ»): «г-лз» – «к-зл». Встречается у Беты и рифма с инверсией подобных гласных, как в «недвижны – жизни» («Ода солдату»): «и-ы» – «ы-и».

С ассонансной рифмой в творчестве поэта граничит явление изосонантизма, под которым мы понимаем полное тождество всех гласных в зарифмованных словах. Изосонантизм характерен для рифм Беты в тех случаях, когда ряды согласных, напротив, оказываются расподобленными: «речке – изувечен» («Газетная хроника»), здесь имеет место изосонантизм: «е» – «е-е» при чередовании соседних по образованию согласных: «р» – «в». В упоминавшейся выше рифме «ногти – копоты» («Газетная хроника») наблюдается изосонантизм: «о» – «о-о».



Составная рифма также довольно часто встречается в стихотворных строках Беты. Она весьма оригинальна и наполнена фонетической игрой. Так, в рифме «осенней – от сена» («Табора») мы видим расподобление согласных («с» – «ц», усечение конечного йота, чередование долгого и нормального «н»). В рифмах «те ведь – лебедь» («О лебедях...») и «кто же – прохожий» («Какой-то голос...») противоположны соседние по месту образования согласные звуки. В рифмах «на синем – погасил он» («Фокстротная поэма»), «отравы – у края» («Разговор») при точности опорных слогов рифм по женскому типу происходит фонетическое расподобление замыкающих слогов: «си-ним» – «си-л он», «ра-вы» – «ра-я».

Распространенным фонетическим усложнением в рифмах Беты является усечение согласных, как срединных, так и конечных. Так, в стихотворении «Вестник» встречаем усечение конечного согласного «т» в «дачи – прискачет» и двойное усечение «тишине – страшной» («р» и конечного «й» во втором слове). Концевое усечение согласного звука представлено в рифмах «парк – пар» («Сны»), «флаги – лагерь» («И флаги развеивает ветер...»), «душа – шарф», («Фокстротная поэма»), «звезд – берез» («Усадьба») и др.

Родственными усечению выступают выпадения согласных в рифме, как в стихотворении «Усадьба»: «грусть – гусь», или в стихотворении «Фокстротная поэма»: «смерть – поверь», «тварью – ударю» (здесь выпадение согласного йота и стяжение слога), «слов – высок», «поезд – пояс», «пудру – блюдо» (в последних двух рифмах отметим также их графическое расподобление). В весьма примечательной рифме «поплыть – углы» («Манчжурские ямбы») находим выпадение конечной согласной (сочетание закрытой и открытой рифмы), а также чередование далеких по образованию согласных: «пл» – «гл», но стянутых общим сонорным «л»: «плыть-глы».

О тонком фонетическом чувстве Бориса Беты свидетельствует большое количество рифм с графическим расподоблением при сохранении фонетического подобия. Отметим наиболее интересные: «лестниц – моряц», «оперя – скорость», «ладонь – водой», «остерегаясь – завязь», «на память – губами» («Фокстротная поэма»); «взморье – простое» («На отъезд»); «хрустальна – отстанет» («Петербургские стансы»); ««злясь – взгляд» («Написанное в тайфун»); «горизонт – горячо» («Манчжурские ямбы»). В последнем случае: «[гаризонт]» – «[гаричо]», что сводится к слоговым образованиям «гари» – «гари» и «зонт» – «чо»; здесь полная фонетическая эквивалентность слогов, предшествующих ударному, чередование смежных по образованию согласных в ударном слоге и кардинальное графическое расподобление в целом. В пределе графическое расподобление оборачивается у Беты фонетическим тождеством, как в рифме «девица – дивиться» («Доброе сердце»), что подчеркивается отнесением зарифмованных слов к синтаксически противоположным частям речи.

О фонетическом чутье Беты говорит и то внимание, которое поэт уделяет чередованиям в рифме согласных звуков, близких или соседних по



месту образования: «печальный – шалью» («ч» – «ш»), «плеч – жалеть» («ч» – «т»), «вещь – весть» («щ» – «сть») («Доброе сердце»); «город – голос» («р» – «л»; «д» – «с»), «машину – мужчина» («ш» – «щ») («Газетная хроника»); «разврата – внятно» («р» – «н») («Фокстротная поэма»); «искра – сестра» («к» – «т») («Манчжурские ямбы»), «несветлый – ветру», «правой – славы» («р» – «н»), «домами – пламя» («м» – «л») («Ода солдату»); «Трамблэ – могла» («б» – «г») («Прошлое»); двойная составная рифма «в свет – во сне» («све» – «сне») («Камея»); «влюбляться – прятались» («бл» – «пр») («Написанное в тайфун»): двойное чередование близких по месту образования согласных.

Ряд рифм Беты можно определенно отнести к особенным, изысканным. Таково противопоставление «гулкой – купол» («Здорово, снег...»), в котором диссонансная рифма осложнена инверсией согласных «лк» – «кл». В рифме «цепочке – хочется» («На отъезд») наблюдаем инверсию «цч» – «чц». Инверсия согласных наблюдается, как мы показывали выше, в ряде ассонансных рифм Беты («Сергеич – плечи» («Ямб упадет...»), «зевак – глазах» («Доброе сердце»)). В рифме «собрались – Борис» («На отъезд») имеет место чередование фонетически эквивалентных открытого и закрытого слогов: «бра» – «бор», а также чередование смежных согласных: «лись» – «рис». В рифме «снова – уснуло» («На отъезд») представлено изысканное «ова» – «ула»: чередование смежных по происхождению гласных: «о» – «у» и согласных «в» – «л». В рифмах «дракон» – «окно», «стол – светло» («Манчжурские ямбы») наблюдаем сочетания «акон» – «акно», «тол» – «тло», это чередования закрытого и открытого слогов при их фонетической эквивалентности. В рифме «занавеску – весен» («Прошлое») также наблюдается чередование открытого и закрытого конечного слога в женской рифме; чередование «у» – «ен» в замыкающем слоге отсылает к регулярной исторической мене носовых гласных, что говорит о незаурядной языковой интуиции поэта. В рифме «Россия – сына» («Ода солдату») гласная переднего ряда «и» сочетается с согласным «й», близким по месту образования, вместе с тем гласная среднего ряда «ы» сочетается с согласным «н», близким по месту образования: «ийа» – «ына». В рифме «проносится – птицы» («Петербургские стансы») наблюдаем сочетание дактилической и женской рифмы, при этом фактически рифмуются два послеударных слога первого дактилического компонента («сица») и противоположного (по женскому типу) компонента рифмы («птицы»). В стихотворении «Камея» встречаем смелое импрессионистское противопоставление мужской и женской рифмы: «час – встречались». В рифме «галерея – Гулливере» («Соседство») встречаем инверсию согласных звуков «р-й» – «в-р» и рифмовку двух слогов, предшествующих ударному: «гали» – «гули». Очень интересна фонетически двойная обратная рифма «смотрел – столе» («Рассказ»): «смот» – «сто», «ел» – «ле». Изысканными рифмами богато и позднее стихотворение «Жена»: «горькие – Георгия», «оружия – ужина», «желание – жадное».

В ряду изысканных особо выделим рифмы, сочетающие векторы од-



новременного уподобления и расподобления согласных звуков. Такова, в частности, рифма «асфальт – взгляд» («Баллада о чужом небе»; «сфлт» – «взглт»), здесь сочетания согласных «лт» – «лт» стягивают, а «сф» – «взг» разводят зарифмованные слова. Рифма в целом образует напряженное фонетически информативное сочетание, вносящее острую сюжетную динамику в самую стихотворную форму. Таковы же рифмы «искры – мгlistый» («Баллада о чужом небе»), «скамейке – коленки» («Ода солдату»), «колокольне – гонит» («Разговор»), «сгнули – гимнами» («Жена»), «звезды – березовый», «оживаю – с вами» («Рассказ»), «злясь – взгляд» («Написанное в тайфун»), «строго – расстроен» («Соседство»).

Завершая раздел, обратим внимание на собственно семиотическую новаторскую рифму «парк – ????» с «????» как «минус-словом», состав и смысл которого домысливается читателем.

Раскрытый, сквозящийся парк
И споры о Бунине, Блоке
И ваше смешное ????
И ласковый зябнувший профиль... («Сны»)

Строфика Беты не отличалась особой уникальностью, скорее она демонстрировала некоторую нарочитую небрежность, связанную с общими принципами поэтики импрессионизма. Основной корпус стихотворных текстов представлен катренами с их наиболее традиционной рифмовкой – перекрестной. Отступление от этого принципа наблюдается всего лишь один раз в «Фокстротной поэме», где происходит замена на опоясывающую рифмовку abba. «И будто в мрак – кофейный тент / Меня позвал на простоквашу, / Я шляпу смял в прохладе. Вашу / Заметил тотчас белых лент». С учетом резкого снижения стиля до бытового и изломанного синтаксиса подобную замену вряд ли можно считать случайной.

Из сложных строф следует в первую очередь выделить секстину, которой написано стихотворение, давшее заглавие всему сборнику. «Лошадь Паллада» представляет собой откровенно выраженное поле экспериментов, связанных с игрой различными вариантами строфы. Первая и вторая использует всего две рифмы, располагая их по схемам ababba и abbaaa, к третьей и четвертой строфам подключается третья пара рифм, соответственно схемы abbcas и ababcc, в пятой строфе последний стих оказывается холостым aababx, в финале, будто насладившись обилием вариантов, Бета меняет секстину на септиму, добавляя дополнительный стих – abbaass. Именно эта строка оказывается семантическим курсивом, поскольку отражает воинский пафос всего стихотворения – «На страх застигнутой Европы!».

Обратившись к традиции русской оды, Бета следует общему правилу поэзии XX в., связанному с расподоблением связи между принятой системой мотивов и формальным признаком жанра – одической децимой. Так, «Ода солдату», содержащая традиционную семантику оды – «Един-



ственный громоотвод, / Стоит на каске принца Славы»; «Два гения у ног моих / Не устают трубить герою»; «Великолепная война / в изображении победном» и т.д., пользуется традиционными катренами. С другой стороны, стихотворение «Ямб упадает», представленный одической децимой – ababccdeed, являет собой образ Пушкина, погруженного в прозаическую атмосферу. «От ветра поднимает плечи / Рассеянны его глаза»; «И смотрит синеу небес / В дорожном чепчике Наташа». Наконец, репертуар сложных строф замыкают сонет «Здорово, снег» с вольной рифмовкой двух катренов – abab abba ccd ede и совершенно запутанная игра рифмовками, не встречаемая в отечественной поэзии во второй части «Написанного в тайфун», действительно чем-то напоминающая версификационный шторм, где двустопный амфибрахий с вариациями дактилической, женских и мужских клаузул складывается в терцины с более чем прихотливым расположением рифм – aab ccb dde ffe ggh iih, – где рифмовка в двух первых стихах – смежная, а в третьем стихе подхватывается соответственно в шестом, двенадцатом и восемнадцатом, создавая некое подобие секстины. Таким образом, как и в ритмике, в строфике Беты мы наблюдаем сложную картину, связанную, с одной стороны, со стремлением удержаться в рамках классической традиции, а с другой – ответить на вызов авангарда первых десятилетий века.

Заканчивая обзор, следует заметить, что стихосложение Беты в значительной мере повторило судьбу поэзии русского Зарубежья, оказавшегося на перепутье двух противоположных тенденций – сохранить традицию первых десятилетий XX в., с одной стороны, и вступить в диалог с новаторами, с другой. Это перепутье в 1930-е гг. распространится на значительный корпус стихотворений советской поэзии, подтвердив предсказание стиховеда, согласно которому «исторические прецеденты скорее заставляют предполагать, что за революционной эпохой в истории русского стиха наступит возвращение к консервативной традиции высокого стиля, к каноническим формам стиха и к “мастерству”, которое, по мудрому слову Гете, “познается в самоограничении”» [Жирмунский 1975, 376].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бета Б. (Буткевич Б.В.). Лошадь Паллада (Избранное. Т. II) Изд. 2 -е. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2020. 200 с.
2. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма, Строфа. М.: Наука, 1984. 319 с.
3. Гаспаров М.Л. «По вечерам над ресторанами,,»: 4-ст. ямб с окончаниями ДМДМ: становление ореола // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М.: Фортуна Эл, 2012. С. 37–60.
4. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1975. 664 с.
5. Несмелов А. Борис Бета – Буткевич. На смерть талантливого поэта // Бета Б. (Буткевич Б.В.). Лошадь Паллада (Избранное. Т. II) Изд. 2 -е. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2020.



REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Gasparov M.L. “Po vecheram nad restoranami...”: 4-st. yamb s okonchaniyami DMDM: stanovleniye oreola [“In the Evenings above the Restaurants...”: 4 yamb with the Endings DMDM: The Formation of a Halo]. Gasparov M.L. *Metri i smysl* [Metric and Meaning]. Moscow, Fortuna El Publ., 2012, pp. 37–60. (In Russian).

(Monographs)

2. Gasparov M.L. *Oчерk istorii russkogo stikha. Metrika. Ritmika. Rifma, Strofa* [Essay on the History of Russian Verse. Metrics. Rhythm. Rhyme. Stanza]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 319 p. (In Russian).
3. Zhirmunskiy V.M. *Teoriya stikha* [Verse Theory]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., Leningrad branch, 1975. 664 p. (In Russian).

Силантьев Игорь Витальевич, Институт филологии СО РАН.

Доктор филологических наук, директор.

E-mail: silantev@philology.nsc.ru

ORCID ID: 0000-0002-1399-8960

Шатин Юрий Васильевич, Институт филологии СО РАН.

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник.

E-mail: shatin08@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

Igor V. Silantev, Institute of Philology SB RAS.

Doctor of Philology, Director.

E-mail: silantev@post.nsu.ru

ORCID ID: 0000-0002-1399-8960

Yurii V. Shatin, Institute of Philology SB RAS.

Doctor of Philology, Chief Researcher.

E-mail: shatin08@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-2725-2836



Г.И. Данилина (Тюмень)
Н.А. Кармишенский (Санкт-Петербург)

«НЕ МУЗА, А МОЯ ЖИЗНЬ»: О ЛИРИКЕ ЛИДИИ ЧУКОВСКОЙ

Аннотация. Поэзия Лидии Чуковской – важная, но все еще не изученная часть ее творческого наследия. В статье своеобразие лирики Чуковской выявляется в соотношении с контекстом, к которому отсылает поэтика ее стихотворений. Материал исследования – поэтические тексты 1938–1995 гг., документальная («Прочерк») и дневниковая проза. Сравнительный анализ проводится на мотивно-семантическом, структурно-ритмическом, метафорическом и композиционном уровнях стиха. Вначале выявлен общий принцип организации лирического сюжета у Чуковской. Как показывает сопоставление стихотворений Чуковской, посвященных расстрелянному мужу («М.»), и Набокова («Расстрел», «Весна» и др.), во многом сходных, лирическое событие создается перечислением деталей, организующим суггестивный ритм. При этом сами изображенные миры у двух поэтов противоположны: светлый набокровский рай и непреодолимый ад у Чуковской. В ее стихах личная тема неотделима от социальной; документальный факт достигает высоты лирического звучания. Далее рассматриваются стихи Чуковской, диалогически связанные с поэзией Мандельштама, Ходасевича («В тифу», «Ташкентские розы»), Заболоцкого («Мне тоже захотелось написать...»). В ходе контекстного анализа обнаружен двойственный характер рецепции: причастность к традиции «высокой лирики» и спор с ней, манифестируемый через прием антитезы. Антитеза имеет метатекстуальное значение; метафоры и символы, мотивная и синтаксическая структура стиха, самый его смысл и строй говорят о принципе «прозаизации» лирики у Лидии Чуковской: «не муза, не лира, а жизнь прожитая моя». И в этом еще одна яркая особенность ее поэтического дискурса.

Ключевые слова: лирика Лидии Чуковской; «прозаизация» лирики; контекстный анализ; лирическое событие; антитеза; рецепция «высокой лирики»; Набоков; Мандельштам; Ходасевич; Заболоцкий.

G.I. Danilina (Tyumen), N.A. Karmishensky (St. Petersburg)

“Not a Muse, but My Life”: On the Lyrics of Lydia Chukovskaya

Abstract. Lydia Chukovskaya’s poetry is an important but still unexplored part of her creative legacy. The article reveals the distinctness of Chukovskaya’s lyrics in relation to the context to which the poetics of her poems bears reference to. The material of the study covers poetic texts of 1938–1995, documentary (“The Dash”) and diary prose. The comparative analysis is performed on the basis of motive semantic, structural rhythmic, metaphorical, and compositional levels of the verse. First, the general principle of organizing Chukovskaya’s lyrical plot is revealed. As the comparison of



Chukovskaya’s poems dedicated to her executed husband (“M.”) and Nabokov’s poems (“Execution”, “Spring”, etc.), which are similar in many respects, has shown, the lyric event is created by the enumeration of details, organizing a suggestive rhythm. However, the worlds depicted by the two poets are opposite: Nabokov’s luminous paradise and the irresistible hell in Chukovskaya’s poetry. In her poems, the personal theme is inseparable from the social one; the documentary fact reaches the height of the lyrical sound. Furthermore, we study the poems of Chukovskaya, dialogically related to the poetry of Mandel’shtam, Khodasevich (“In Typhus”, “Tashkent Roses”), Zabolotsky (“I also Wanted to Write ...”). The contextual analysis reveals the dual nature of the reception: belonging to the tradition of “high lyricism” and at the same time concerning a dispute with this tradition, manifested through the use of antithesis. The antithesis has a metatextual significance; in Lydia Chukovskaya’s lyrics, metaphors and symbols, the motive and syntactic organisation of the verse, its very meaning and structure point to the principle we term “prosaization”: “not a muse, not a lyre, but my life”. And this is another striking feature of her poetic discourse.

Key words: poetry of Lydia Chukovskaya; the “prosaization” of lyrics; contextual analysis; lyric event; antithesis; reception of “high lyricism”; Nabokov; Mandel’shtam; Khodasevich; Zabolotsky.

Лидия Чуковская – яркий русский поэт, по сути неизвестный читателю. Возможно, потому, что сама она как автор меньше всего мыслила себя именно поэтом. Ее имя сделала широко известным документальная и художественная проза: «Записки об Анне Ахматовой», «Софья Петровна», замечательные литературоведческие работы и «открытые письма», воспоминания о современниках. Однако лирика Чуковской – особенная, уникальная страница ее творчества – остается оторванной от читателя.

Трагическая разделенность поэта и книги, отодвигавшая встречу с читателем на десятилетия – опыт многих литераторов поколения Чуковской, но в отличие от произведений Анны Ахматовой, Марины Цветаевой, Даниила Хармса, Марии Петровых (здесь можно назвать еще немало имен), ее лирика поэтической книгой так пока и не стала. В нашей статье мы пытаемся прочесть стихи Лидии Чуковской как самостоятельную область ее литературного творчества через соотнесение с ближайшим контекстом, к которому отсылает поэтика ее стихотворений.

Для понимания особенностей поэзии Лидии Чуковской важны сопоставления с опытом других авторов, с поэтами-современниками, причем неожиданные ассоциативные поводы могут вести к более объемному восприятию. Обратимся к одному из стихотворений Владимира Набокова.

По четвергам старик приходит,
учтивый, от часовщика,
и в доме все часы заводит
неторопливая рука.
Он на свои украдкой взглянет
и переставит у стальных.

На стуле стоя, ждать он станет,
чтоб вышел полностью из них
весь полдень. И благополучно
окончив свой приятный труд,
на место ставит стул беззвучно,
и чуть ворча часы идут
[Набоков 1990 b, 27].

Здесь герой романа безусловно заимствует у автора биографический арсенал. Стихи о юности – из области рая; эта тема отчетливо проявлена в отдельном от романа стихотворении (1923):

Глаза прикрою – и мгновенно,
весь легкий, звонкий весь, стою
опять в гостиной незабвенной,
в усадьбе, у себя, в раю
[Набоков 1990 a, 65].

«В раю» – это в России, в молодости, в невозвратимом прошлом. Стихотворение о часах и времени включает подробный, почти навязчивый перечень частных, мелких деталей. Будничная вещь, предмет из повседневного обихода, бытовой момент насыщаются самостоятельным смыслом. Обыденная вещь получает эстетическую ценность и становится уникальной. Отсюда многие стихи героя в романе «Дар» соотносимы с текстом совершенно иного содержания – это стихотворение Лидии Чуковской, посвященное расстрелянному мужу (1938):

М.
...А то во сне придет и сядет
Тихонько за столом моим.
Страницы бережно разглядит
Узорным ножиком своим.
Себе навстречу улыбнется.
То к полкам книжным подойдет,
То снова над столом нагнется,
Очки протрет, перо возьмет...
И я проснусь, похолодею,
В пустую брошенная тьму.
Никак тебя не одолею –
Сердцебиенье не уйму
[Чуковская 2013, 517].

Совершенно разные произведения с не имеющими ничего общего биографическими предпосылками: эпизоды счастливого детства – и мученическая гибель любимого человека. Вместе с тем есть основания для сопоставления.

Несложно обнаружить сходство во внешнем рисунке формы: двенадцатистрочные стихотворения, написанные четырехстопным ямбом со сходной схемой рифмовки. Но более существенна общность в самом приеме перечисления, в его дробности. Тексты организованы парадоксальным образом: при «бытовой» незначительности в развитии лирического сюжета у Набокова и (до развязки-пробуждения) у Чуковской сама обыденность и обыкновенность репрезентативна. Последовательная стесненность «родных» мелочей: предмета, жеста, портретной черты – организует воздействующий семантический ритм. Формально незначительная деталь наполняется исключительным содержанием и создает лирическое событие. Однако итоговые сферы изображаемого у двух поэтов сугубо противоположны: набоковский рай и непреодолимый ад у Чуковской.

А.С. Долинин отмечал, что память, «таинственное предвидение Мнемозины», у Набокова неотделима от воображения [Долинин 2019, 225]. Лидия Чуковская в повести «Прочерк» характеризует иной, обобщенно-символический и одновременно подчеркнута реалистичный, жизненный маршрут: «От родного дома к Большому» [Чуковская 2013, 424]. В одном случае «заботливая» Мнемозина, в другом – память как непреходящая экзистенциальная мука. «Пусть не заподозрит меня читатель в самомнении, – писала Чуковская в повести «Прочерк», – но пусть поймет тревогу, мой душевный озноб, когда после Митиной гибели <...> перечла я страницу “Охранной грамоты” Пастернака: “<...> действительность предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. <...>. Мы пробуем назвать его. Получается искусство”. Да, действительность предстала мне в тридцать седьмом в новой категории <...> и приводила меня в то состояние, ни пребывать в котором, ни выйти из которого без опоры на слово я не могла» [Чуковская 2013, 438–439].

Итак, метаморфоза, присущая творческому процессу, «новая категория действительности», когда поэзия «с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действия» [Мандельштам 1990, II, 214], у Чуковской словно отменяется новой реальностью. Иррациональный ужас действительности, уродство и террор водворяются на вполне пространственном поле действия. Поэтому в творчестве Чуковской органично обращение к социальному факту, к документально зафиксированной бытовой детали.

Место действия – Большой Дом, еще два года до тридцать седьмого. «Хозяев двое: один чернявый кавказец, другой русский, с перманентно завитой белобрывостью. Оба в военном, и оба с кобурами у пояса. Не револьверы меня удивили <...> меня испугало то, что оба они, болтая ногами, сидели не за письменным столом, а на письменном столе, и не чернильница стояла между, а недопитая пивная бутылка, два стакана и огурец. – Присядьте, – сказал перманентный и придвинул мне стул – ногой. Я испуганно села. Ноги в высоких сапогах, пахнувшие потом и гуталином, болтались недалеко от моих плеч и лица» [Чуковская 2013, 436].



Сочетание документа и метафоры, тропа – выразительная особенность дискурса Чуковской; личная тема неотделима от социального факта, порождающего «душевный озноб». Стихотворение «А то во сне придет и сядет...» по характеру лирического события можно сопоставить с набокским «Расстрелом» (1927):

Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать,
и вот ведут меня к оврагу,
ведут к оврагу убивать.
Проснусь...<...>
Но сердце, как бы ты хотело,
чтоб это вправду было так:
Россия, звезды, ночь расстрела
и весь в черемухе овраг
[Набоков 1990а, 44].

И у Чуковской:

И я проснусь, похолодею,
в пустую брошенная тьму...

Два контрастно противоположных пробуждения: в одном случае из кошмара в спасительную реальность, в «благополучное изгнание», в другом – из радости сновидения – в кошмар реальности, где расстрел без черемухи и казнь без приглашения на нее.

По душевному состоянию лирического «я» стихотворение Чуковской сопоставимо с тютчевским «Вот бреду я вдоль большой дороги...» («Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»). Оба стихотворения – о смерти, о непостижимой утрате самого близкого человека. Пронизанные неизбывной скорбью, они сродни молитве, плачу. Факт разлуки и вместе с тем «неразделенности» с ушедшим порождает интонацию сакральности: «Вот тот мир, где жили мы с тобою...». В обоих стихотворениях для лирического героя помимо скорби не существует иного душевного бытия. Однако художественный контекст у Чуковской иной. Навязанное извращенное бытие, социальный вывих, «прервавшаяся связь времен», но при этом вопрос «быть или не быть» не актуален: нет выбора – есть приговор. Реальность словно аннексировала приемы у искусства, суровый гротеск сделался обыденностью. Действительность в своей «новой категории» разделила людей на палачей и жертв, ни в чем не повинных.

Ощущение неизбывной несправедливости и твердое неприятие ее – вот непреходящий тон произведений Чуковской. Раскрывать ее книги – как входить в дом человека, только что понесшего роковую утрату; состояние душевного траура доминирует в ее лирике. Не «чувство солидарности с горем» (Бродский), а горе как таковое:

Я знаю, ты убит. А я еще жива.
Освобождения не наступили сроки.
Я жить осуждена. Седая голова
И пеплом старости подернутые щеки.
1 марта – 16 апреля 1939 [Чуковская 2013, 518].

«Мир, где жили мы с тобою» (Тютчев) более не существует: произошла катастрофа, и нормой стала не просто смерть, а убийство; зловещее уродство доминирует в этом мире, и «красота», которая «спасет его», невозможна. Строки Осипа Мандельштама «А еще над нами волен Лермонтов, мучитель наш» («Дайте Тютчеву стрекозу...» [Мандельштам 1990, I, 189] сегодня соотносимы с мучительной для нас судьбой Лидии Чуковской, «вольной» над своими читателями, возможно, и потому, что ей удалось в стихах, написанных «по эту сторону смерти» [Чуковская 2013, 521], поднять документальный факт на высоту лирического звучания.

Стихи Лидии Чуковской, без сомнения, тесно связаны с литературной поэтической традицией, они откликаются на голоса и образы многих ее предшественников и современников. Вместе с тем само восприятие этой традиции в ее стихах далеко не однозначно. С одной стороны, это глубокая личная, имманентная причастность к опыту русской поэзии:

Я вдруг увидела Неву <...>
Рекою Пушкина и Блока,
Гравюрой, образом судьбы,
Она раскинулась широко
[Чуковская 2012, 276].

С другой – отчетливое осознание разрыва, манифестируемое через прием антитезы, в лирике Чуковской один из ключевых. Антитеза открывает конфликтное состояние лирического «я»: жизнь раскололась надвое, и то, что было, противоположно тому, что стало.

С тех пор, как я живу ничья
В суровом вихре лет, –
Легко **струится жизнь** моя,
Но жизни больше нет.
Она осталась **за чертой**
Далекой той весны,
Улыбки той и песни той,
Что в прах превращены
(1945) [Чуковская 2012, 286].

Здесь сконцентрирован весь смысл конфликта, его центральное значение: жизнь «легко струится» – но «жизни больше нет».

В лирике Чуковской антитеза многоаспектна и появляется на разных



уровнях стиха. Это контрастные, оксюморонные образы: *обещал ты веселье / Оказалось – тюрьма; Рассвет! Останься лучше тьмою; Но как мне холодно в тепле; черный снег*; лексические и синтаксические средства: отрицания *нет, не надо, неправда*, частицы *не* и *ни* с усилительным значением; двойное тире, акцентирующее резкость противопоставления: «И не от ужаса трепещет – / От ветра – тополь у ворот».

В ряде стихотворений антитеза становится принципом организации уже не отдельного мотива, образа или детали, а всего текста.

На чужой земле умереть легко,
Чужая земля не держит.
Ни в огне огоньком, ни во ржи васильком,
Ни памятью, ни надеждой.

Только жить нельзя на чужой земле,
Недаром она чужая.
Звездами, как дитя, разыгралась во мгле,
О горе твоём – не зная
(1942) [Чуковская 2012, 262].

Смысловые оппозиции *умереть-жить, легко-трудно, свое-чужое*, контрастность высокого-низкого (*земля-звездное небо*), малого и великого (*жить-играть, огонек, василек – память, надежда*), антонимические формы в лексике (*нельзя, недаром, не зная* с подтекстом *можно, зная*) и синтаксисе (*ни-ни* в повторяющихся конструкциях; тире в последнем стихе) организуют поэтику стихотворения в целом.

Можно сказать, что в лирике Чуковской противостоят друг другу два мира, с резко различным устройством, наполнением, значением.

В трамвае, запечатанном морозом,
Я ехала сквозь ругань, сквозь Москву
(Авоськи, спины, злость, толчки, угрозы)
И все-таки мечтая наяву –
Что если бы – вот только дверь открою! –
А там полно и мачт, и парусов,
И сосны темные, и море вновь со мною
И ветер – брат убитых голосов!
(1945) [Чуковская 2012, 284].

Многоцветная и многозвучная картина бытия создается противопоставлением двух миров, у каждого из которых свое, отдельное пространство: душный, набитый людьми трамвай – и безграничность морского простора. В одном мире «авоськи» и «злость» такие, что нечем дышать в буквальном и переносном смысле, в другом ветер колышет паруса на мачтах и сосны на берегу, все дышит свободой, радостью и жизнью. Но



погибло все, что наполняло прошлое смыслом и теплом; настоящее, с его мертвенной прозаичностью, и прошлое в его жизнотворческой полноте разделены и несоизмеримы.

Однако, и это в назначении антитезы, возможно, главное, поэт не отвергает столь «непоэтической», скудной реальности, а напротив, вглядывается именно в нее, всматривается настоятельно и пристально.

Сверкнет, начищенный до блеска,
Валютный купол в небесах,
Над злым разором деревенским,
Подъемля красоту и страх.
Сияя искреннею верой
И показухой золотой...
Нет, лучше купол неба серый,
Над серой, серой, серой, серой,
Над Богом брошенной землей
(1975) [Чуковская 2012, 317].

Образ купола внутренне антитетичен: сияющий золотом *валютный купол* на церковном храме и «*серый*» *купол неба* со- и противопоставляются. Четырехкратный повтор слова «серый» акцентирует осознанность выбора: серый купол несопоставимо «лучше», поскольку земля скудная, нищая, «серая». Тем самым, это символ с эстетическим содержанием: если земля «серая», то и язык поэта обязан стать «серым» – приглушенным, прозаичным. Посреди «злого разора» «золотая показуха» невозможна, этически недопустима.

Таково общее направление, в котором соотносятся разнообразные виды антитезы, применяемые Чуковской. Метафоры и символы, мотивная и синтаксическая структура стиха, самый его смысл и строй говорят о «прозаизации» лирики в противовес поэтической традиции:

И вот на посмешище мира,
Смущенье свое не тая,
Выходит **не муза, не лира**,
А **жизнь** прожитая моя
[Чуковская 2012, 251].

Антитеза, таким образом, получает метатекстуальное значение: *не муза* и *не лира*, как то было в высокой лирике, а *моя жизнь* теперь определяет новый язык поэзии. И у этой поэзии уже совсем другая «муза»; интонация в ее адрес резко снижена и иронична.

Маленькая, немощная лира.
Вроде блюда или скалки, что ли.
И на ней сыграть печали мира!

Голосом ее кричать от боли.
Неприметный голос, неказистый,
Еле слышный, сброшенный со счета...
(1968) [Чуковская 2012, 309].

Если сравнить этот взгляд на музу с ее образом у Ахматовой, столь близкого Чуковской поэта, контраст в понимании языка лирики особенно очевиден.

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

Но вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула не меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада»? Отвечает: «Я!»
[Ахматова 1989, 144].

Возвышенно-трагический образ музы («О, Муза плача, прекраснейшая из муз!» – Цветаева об Ахматовой) и буднично окрашенный, демонстративно приземленный у Чуковской во всем противоположны, но в то же время и близки обращенностью к «печалям мира».

«Жизнь вместо лиры» – так можно определить путь взаимодействия и споров с традицией в лирике Чуковской, – путь, рождающий ее собственный стиль и дискурс. Отсюда и встреча с современниками происходит в сложной, конфликтной форме. Это одновременно и согласие и отторжение, как то происходит в «адресных» стихах Чуковской, построенных на отчетливом диалогическом контексте. Таково, например, стихотворение «В тифу»: прямые цитаты из Мандельштама и характер их включения в текст открывают двойственность, амбивалентность рецепции.

Мандельштам (1935–1936):
Возможна ли женщине мертвой хвала?
Она в отчужденье и в силе,
Ее чужелюбая власть привела
К насильственной жаркой могиле.

И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели.
<...> [Мандельштам 1990, I, 219–220].

Чуковская, «В тифу» (1942–1943):
«И твердые ласточки круглых бровей...»
Не надо. Не надо. Не надо.
«Сказать, что они отлежались в своей ...»
Какая от слез прохлада!

Какая отрада – сквозь лютый зной
Схватиться за слово поэта,
Чтоб строки на север вели за собой
К могиле, затерянной где-то
[Чуковская 2012, 273].

Автор максимально сближает смысловую, образную и ритмическую структуру своего стихотворения с цитируемым источником; «схватиться за слово поэта» – «отрада». Тем не менее конфликт заявлен с самого начала, через резкое и трижды повторенное «не надо».

Мотив ласточки, с его разветвленной интертекстуальной поэтикой, влекущей читателя в глубину литературного предания вплоть до его античных истоков [Мандельштам и античность, 1995], переключается у Чуковской на подчеркнуто бытовой, «непоэтический» регистр болезни. Ласточки, волшебства красоты и тайны, больше нет, а есть «затерянная где-то могила». Мандельштам, как известно, писал о смерти Ольги Ваксель, покончившей с собой в Норвегии (у Мандельштама в Швеции; см. коммент. П. Нерлера [Мандельштам 1990, I, 547]); и на первый план у Чуковской выходит как раз ледяной северный холод, а не «литературная» красота поэтического образа. Холод смерти и памяти о погибших единственно утешителен для воспаленного тифом сознания.

В диалогическом контексте стихотворения «В тифу» участвует и Владислав Ходасевич; приведем две строфы из его «Искушения» (1921):

«Довольно! Красоты не надо.
Не стоит песен подлый мир.
Померкни, Тассова лампада,
Забудься, друг веков, Омир!
<...>
«Душа! Тебе до боли тесно
Здесь в опозоренной груди.
Ищи отрады поднебесной,
А вниз, на землю, не гляди»
[Ходасевич 1989, 131].

Тема у поэтов общая – «не надо красоты», но Чуковская снова осуществляет переворот, полную метаморфозу смысла. У Ходасевича «не стоит песен подлый мир», а у Чуковской, напротив, красота «не стоит»



мира, поскольку оборачивается кощунством перед лицом смерти.
Мотив кощунства ясно звучит в «Ташкентских тетрадах» (1942):

Ташкентские розы в кокетливо-хрупком снегу.
Минутной зимы ледяные блестят небылицы.
Но я на красивое больше смотреть не могу.
Кощунственна эта лазурь, лепестки и ресницы!
[Чуковская 2012, 263]

«Кощунственно», по мысли Чуковской, восторгаться красотой цветов, звезд, первого снега или высоких чувств: трагическая реальность российской истории XX в. с ее бесчисленными жертвами делает это этически невозможным. В дневнике Чуковской за 1954 г. есть выразительная запись: «В “Новом Мире”- Берггольц. Талантливо и как-то **растленно** (выделено мной – Г.Д.). Телячий восторг по каждому поводу: голод, смерть, блокада – все вызывает ее восторженное умиление» [Чуковская 2015, 116].

«*Но я на красивое больше смотреть не могу*» – это манифестация разрыва с «высокой» идеей красоты. Сходный принцип своеобразной прозаизации языка лирики увидим и в стихотворениях, реминисцентно связанных с Н.А. Заболоцким. С этим поэтом Л.К. Чуковская была хорошо знакома долгие годы, начиная еще со времен Ленинградской редакции Детгиза.

Николай Заболоцкий («Завещание», 1947):
Над головой твоей, далекий правнук мой,
Я в небе пролечу, как медленная птица,
Я вспыхну над тобой, как бледная зарница,
Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой.
Нет в мире ничего прекрасней бытия. <...>
[Заболоцкий 1990, 239].

Лидия Чуковская (1946):
Мне б вырваться хотелось из себя
И кем-нибудь другим оборотиться.
Чтоб я – хотя б на миг один! – была не я,
А камень, или куст, или синица.<...>
А там опять – в постылый, мертвый путь.<...>
[Чуковская 2012, 288].

Мотив превращения в птицу, характер рифм и образов в двух стихотворениях близки по существу, но тональность противоположна. У Заболоцкого она строится на приеме градации и звучит как торжественный гимн «прекрасному бытию», у Чуковской, напротив, используется литота: человек «уменьшается» до синицы; тон тоже совсем иной и говорит об усталости и смерти.

Интересно, что совсем иначе строится встреча с Заболоцким в другом



стихотворении Чуковской. Сначала приведем фрагменты из стихотворения Заболоцкого «Прощание с друзьями» (1952).

Там на ином, невнятном **языке**
Гудит синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонариком в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам, и все ли вы забыли?
Теперь вам **братья** — **корни**, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры – **цветики** гвоздик,
Соски сирени, **пестики**, цыплята,
И уж не в силах вспомнить ваш **язык**
Там наверху оставленного **брата**.

Стихотворение по самой своей сути родственно поэтическому дискурсу Чуковской; тема «прощания с друзьями», скорбной боли и памяти для нее биографически и творчески главная. Вот ее текст (1939).

Мне тоже захотелось написать
О **маленьких ростках травы, о злаках**,
Что лезут в эту серую тетрадь
Щекочут, колются и так мешают **плакать**.

Их **стебельки** все льнут к моей руке.
Их горький вкус отраднее, чем сладость.
И где-то **на каком-то языке**
Зеленый лист обозначает радость.

А **клен**, наверное, закату **брат**.
Румянцем расцветает зелень клена.
И не о **братстве** ли они всегда шумят,
Лесных владык могучие знамена?!
[Чуковская 2012, 253].

Стихотворению Чуковской можно дать то же название, «Прощание с друзьями». Но не только тема расставания, печали и памяти – поэтический размер, лексика, общее звучание стиха, сама картина мира теснейше взаимодействует с тем, что увидел и высказал Заболоцкий. И здесь уже нет ни снижения интонации, ни прозаизмов; это не спор, а «братство», взаимопонимание единомышленников. Мотив братьев, братства – один из самых выразительных и в стихах, и в прозе Чуковской: «Пишешь для себя;



говоришь как сама с собой шепотом в темноте, потомпустишь свое слово в океан людской – и вдруг оно отзывается в сердцах – в сердцах братьев. Они отвечают. Это единение, это любовь, это счастье» [Чуковская 2015, 114].

Однако, при всех переключках с Заболоцким, столь заметных и ярких, у Чуковской это стихотворение-загадка: текст Заболоцкого создан в 1952 г. [Эткинд 1973, 298], а текст Чуковской датируется 1939-м. Но желание «**тоже** написать» в сходной стилистике и на сходную тему не могло появиться раньше, чем предполагаемый источник, это желание пробудивший.

Л.К. Чуковская, преследуемая властями и исключенная из Союза писателей, почти всю свою жизнь должна была писать «в стол»; в течение многих лет она возвращалась к старым текстам, передельвала их и уточняла, перерабатывала варианты, и большая текстологическая работа над ее поэтическим наследием, включая вопросы хронологии, только еще предстоит.

Один из внимательных читателей Чуковской отмечал: «Сегодня мы уже знаем ее прозу. Эта проза, мемориальная, удивительно и точно художественна. Но <...> пока, как мне кажется, прошли нерасслышанными ее стихи» [Чуковская 2015, 10]. Это сказано четверть века тому назад, в 1990-е, когда мало кто из читателей заметил первый поэтический сборник [Чуковская 1992]. С тех пор появилось много новых публикаций и книг Лидии Чуковской, вышло многотомное собрание ее сочинений под редакцией Е.Ц. Чуковской, создан замечательный информационный ресурс о семье Чуковских [https://www.chukfamily.ru; создатели сайта Ю. Сычева и Д. Авдеева], но со стихами дело обстоит примерно так же. Они почти не изучены, и главная задача сейчас – попытаться расслышать голос этой лирики, распознать ее язык и его неповторимость.

В дневнике за 1955 г. Л.К. Чуковская упоминает о своем споре с К.Г. Паустовским: Паустовский «требует изучать, подслушивать язык, составлять словари. Но дело художника исповедоваться, а исповедоваться, говорить последнюю правду, можно только *на своем языке*. Обворожительно слово оком (я его давно знаю), но ведь оно не *моего языка*» [Чуковская 2015, 119–120]. Наше исследование показывает, что для языка Чуковской важен прием антитезы. С его помощью она строила свой лирический мир диалогически, как встречу и спор с поэтической традицией: «*не муза, не лира, а жизнь прожитая моя*». И в этом яркая особенность ее лирики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А.А. Я – голос ваш... М.: Книжная палата, 1989. 383 с.
2. Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Симпозиум, 2019. 568 с.
3. Заболоцкий Н.А. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. 400 с.
4. Мандельштам и античность / под ред. О. Лекманова. М.: Мандельштамов-



ское общество, 1995. 209 с.

5. Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения / сост., подготовка текста и коммент. П. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990. 638 с.

6. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. Т. 2. / сост., подготовка текста и коммент. П. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990. С. 464 с.

7. (а) Набоков В.В. Ангелом задетый: стихи. Вып. 1. М.: Вся Москва, 1990. 79 с.

8. (б) Набоков В.В. Дар: роман. М.: Соваминко, 1990. 350 с.

9. «Отдав искусству жизнь без сдачи»: Корней Чуковский. Лидия Чуковская: [сайт] / Ю. Сычева, Д. Авдеева. М., 2004–2018. URL: https://www.chukfamily.ru (дата обращения: 11.08.2021).

10. Ходасевич В. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1989. 464 с. (Библиотека поэта. Большая серия).

11. Чуковская Л.К. «Дневник – большое подспорье...» / сост., коммент. Е.Ц. Чуковской. М.: Время, 2015. 416 с.

12. Чуковская Л.К. Прочерк: повесть. М.: Время, 2013. 544 с.

13. Чуковская Л.К. Софья Петровна: повести; стихотворения. М.: Время, 2012. 384 с.

14. Чуковская Л.К. Стихотворения. М.: Горизонт, 1992. 128 с.

15. Эткинд Е.Г. Н. Заболоцкий. «Прощание с друзьями» // Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. С. 298–310.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Etkind E.G. N. Zabolotskiy. “Proshchaniye s druz’yami” [N. Zabolotsky. “Farewell to Friends”]. *Poeticheskij stroy russkoy liriki* [Poetic Structure of Russian Lyrics]. Leningrad, Nauka Publ., 1973, pp. 298–310. (In Russian).

(Monographs)

2. Dolinin A.A. *Istrinnaya zhizn pisatelya Sirina. Raboty o Nabokove* [The True Life of Sirin the Writer. Works on Nabokov]. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2019. 568 p. (In Russian).

3. Lekmanov O.A. (ed.). *Mandel’shtam i antichnost’* [Mandel’shtam and Antiquity]. Moscow, Mandel’shtam Society Publ., 1995. 209 pp. (In Russian).

Данилина Галина Ивановна, Тюменский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: история науки, русская школа исторической поэтики, теория и методология сравнительного литературоведения, «внутренняя эмиграция» в немецкой и русской литературе.

E-mail: gdanilina@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-0100-0948



Кармишенский Николай Александрович, Российский государственный гидрометеорологический университет.

Старший преподаватель кафедры русского языка и предвузовской подготовки. Научные интересы: русская лирика XIX–XX вв., тытчевская традиция в лирике XX в., проза и лирика В. Набокова, лирика В. Ходасевича, методика преподавания литературы.

E-mail: karmishensky@yandex.ru

Galina I. Danilina, Tyumen State University.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor at the Russian and Foreign Literature Department. Research interests: history of science, historical poetics, theory and methodology of comparative literary studies, modern German and Russian Literature.

E-mail: gdanilina@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-0100-0948

Nikolai A. Karmishensky, Russian State Hydrometeorological University.

Senior Lecturer at the Department of Russian Language and Pre-university training. Research interests: Russian poetry of the 19th – 20th centuries, the Tyutchev tradition in the 20th century poetry, V. Nabokov prose and poetry, V. Khodasevich poetry, literature teaching methodologies.

E-mail: karmishensky@yandex.ru



Д.В. Поль (Москва)

ИСТОРИЗМ ШОЛОХОВСКОГО ЭПОСА

Аннотация. В статье рассматривается категория «историзм» в творчестве М.А. Шолохова. Несмотря на неоднозначность оценок данной категории в современной науке, автор исходит из того, что применительно к художественной литературе историзм – общий методологический принцип, позволяющий избежать дробного анализа историко-литературного процесса, исследовать литературу как единое целое, видеть непрерывный процесс, а не отдельные явления. Шолохов не имел своей теоретически оформленной историософской концепции, что не помешало складыванию у писателя собственного видения исторического процесса, которое реализовывалось через текст, а самые дорогие для писателя идеи воплощались эстетически и раскрывались через действия героев. Шолохов избегал развернутых образов реальных исторических деятелей, но великолепно через вымышленных персонажей воссоздавал атмосферу 1910–1930 гг. Автор статьи акцентирует внимание на том, что художественный образ как откровение определяет для Шолохова, художника и историка, то направление, которому он следует в дальнейшем. В мелочах, во всем, что составляет «прозу жизни», Шолохов, как когда-то А.С. Пушкин, видит основу того, что и определит в итоге историю как процесс.

Ключевые слова: творчество М.А. Шолохова; историзм; русская литература; художественная историософия.

D.V. Pole (Moscow)

The Historicism of the Sholokhov Epic

Abstract. The article considers the category of “historicism” in the works of M.A. Sholokhov. Despite the ambiguity of defining this category in modern science, the author proceeds from the fact that, in relation to fiction, historicism is a general methodological principle that avoids fractional analysis of the historical and literary process, exploring literature as a whole, a continuous process but not a particular phenomenon. Sholokhov lacked a theoretically formalized historiosophical concept of his own, nevertheless that did not prevent him from forming his own vision of the historical process realized through the text. The ideas most precious for the writer, were embodied aesthetically and revealed through the characters’ actions. Although Sholokhov avoided the unfolded images of real historical figures, he managed to recreate the atmosphere of 1910s – 1930s through fictional characters. The author of the article focuses on the fact that the artistic image as a revelation determines for Sholokhov, the artist and historian, the direction he follows in the future. For Sholokhov, just as for A.S. Pushkin, the “prose of life” is in trifles, that is the basis for ultimately defining history as a process.

Key words: M.A. Sholokhov’s works; historicism; Russian literature; literary historiosophy.



Несмотря на множественность подчас полярных оценок истории (процесс и совокупность различных явлений), поставивших под сомнение наличие единственно верной трактовки исторических событий, принцип историзма сохраняет свою актуальность и в начале XXI в., определяя и специфику исторического сознания, и направленность развития различных национальных литератур. Художественное восприятие и отображение истории неразрывно связаны как с личностью автора и его современностью, так и с особенностями национальной ментальности [Образы 2010]. Историзму родственны такие понятия, как «историософия», «философия истории» и «историческое сознание», он вбирает в себя следующие категории: «художественный историзм» [Петров 2006], «глобальный историзм» [Шестова 2012], «историзм писателя» [Томашевский 1990].

За более чем вековой период изучения в различных общественных и гуманитарных науках категория «историзм» «оказалась перегруженной существенно различающимися значениями» [Трубина 2018, 24]. Очевидно и то, что при множестве трактовок истории, особенно свойственных относительно недавним XX–XXI вв., именно литература выступает в качестве основы для сохранения единства нации, культуры, исторической памяти. Изящная словесность дополняет и уточняет собственно науку, историю и литературоведение в особенности. В свою очередь вводимые наукой в широкий оборот исторические источники воздействуют на литературу. «Вступая в контакт с документом, порою в полемику с ним, литература приобретает многое – становясь и правдивее, и трагичнее» [Небольсин 2019, 136].

Понимая под историзмом в литературе «художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи», а также ее, по словам В.В. Кожина, «неповторимого облика и колорита» [Кожин 2001], необходимо применительно к прозе XX в. (это в еще большей степени характерно для словесности XXI столетия) сделать уточнение о том, что историзм заключен в «верности не только букве истории», но и – в нахождении глубинной причинной связи внутри самого исторического процесса – черта, наиболее наблюдаемая у писателей с ярко выраженным эпическим дарованием. Именно в этом отношении можно говорить об особом, шолоховском понимании историзма, позволившем писателю убедительно воссоздать трагические коллизии русской революции, Гражданской войны, коллективизации и Великой Отечественной войны.

Шолохов пришел в литературу в середине 1920-х гг., когда в искусстве и в гуманитарной науке доминировали тенденции к полной переоценке не только литературы, но и самих оснований науки и искусства. Господствовал крайне упрощенный взгляд на историю, основанный на вульгарном социологизаторстве, главными историографами являлись М.Н. Покровский и его сторонники из Комакадемии.

В «Донских рассказах» (малая проза Шолохова 1920-х гг.) автор избегает широких исторических обобщений: идет от факта, иногда упрекая писателей-горожан в незнании жизни [Шолохов 1985, VII, 286]. Впрочем,



в отдельных случаях писатель творчески перерабатывает общеизвестное, превращая его в «местное», донское. Так, по мнению Н.В. Корниенко [Корниенко 2020, 648–649], важнейшим побудительным мотивом к написанию рассказа «Пастух» стало убийство селькора Григория Малиновского (Украина, Николаевский округ, Дымовка) и последовавшая за этим мощнейшая идеологическая кампания осени – зимы 1924 г. «Написанный по горячим следам всесоюзного Дымовского процесса рассказ “Пастух” включает базовые компоненты о гибели селькора. Через весь рассказ лейтмотивом проходит противопоставление города и деревни. Город – это другая жизнь: культовые для комсомольского текста рабфак, книги Ленина и других вождей революции и, конечно, газеты, освещающие жизнь надеждой на светлое будущее» [Корниенко 2020, 653]. Шолохов в своей прозе 1920-х гг. использует эти и подобные факты, прежде всего из жизни Верхнего Дона, создавая яркие зарисовки донской жизни 1910–1920-х гг.

Наиболее полно особенности шолоховского историзма проявились в «Тихом Доне», самом ярком из существующих на сегодняшний день произведении о казаках: и историческом (о революции и Гражданской войне), и универсальном, соотносимым с гомеровским эпосом. «“Тихий Дон” есть “Илиада” нашей великой революции. Это народный эпос героической, беспримерной в истории эпохи» [Семанов 1977, 183].

В «Тихом Доне» писатель постарался дать панораму донской жизни 1910-х – 1920-х гг., показав донское казачество во время судьбоносных перемен, а это уже предполагало историсофские обобщения. В романе-эпопее представлены и социально-классовые, и автономистские, и государственно-цивилизационные трактовки исторических событий. Особое внимание было уделено официальной («марксистско-ленинской», как она виделась в 1920-е гг.) версии истории, раскрывающейся через монологи и диалоги героев-большевиков, но также, и это наиболее значимо для писателя, через их действия (поступки). В «Тихом Доне» подобный подход отображен в деятельности большевиков как до-, так и после революции.

Упрощенно социологизаторский, классовый подход широко использовался в агитационной литературе (сложно оценить ее действительное влияние на дореволюционное казачество, но то, что беседы, подобные штокмановским на хуторе Татарский, имели место – факт, подтверждаемый многочисленными свидетельствами современников) предреволюционных лет. Однако после победы большевиков подобный подход стал широко использоваться и в высшей школе, которую в 1920-е гг. курировал Покровский. Шолохов через образ Штокмана не только отобразил целый пласт дореволюционной трактовки истории, пусть и в наиболее ее радикальном варианте, но и представил господствовавшее в 1920 – начале 1930-х гг. в СССР понимание российской истории.

Штокман, знакомя простых казаков с «передовой» «исторической» литературой, становится проводником и популяризатором вульгарно-социологических идей, практически тождественным взглядам Покровского, на Северном Дону. «Доступно и зло безвестный автор высмеивал скуд-



ную казачью жизнь, издевался над порядками и управлением, над царской властью и над самим казачеством, нанявшимся к монархам в опричники» [Шолохов 1985, I, 143]. Шолохов даже уподобляет Штокмана червю, «прогрызающему» убеждения казачества. «Точил, как червь древесину, нехитрые понятия и навыки, внушал к существующему строю отвращение и ненависть» [Шолохов 1985, I, 146]. В третьей книге в речи на митинге Штокман под одобрительные возгласы казаков представил эту, в духе Комакадемии, точку зрения на служилое дворянство: «Мы за братство народов! А при царской власти для помещиков и капиталистов завоевывались вашими руками земли, чтобы обогатились на этом те же помещики и фабриканты. Вот у вас под боком был помещик Листницкий. Его дед получил за участие в войне восемьсот двенадцатого года четыре тысячи десятин земли. А что ваши деды получили? Они головы теряли на немецкой земле! Они кровью ее поливали!» [Шолохов 1985, III, 152]. Взгляд Штокмана на историю вообще и России в частности разделяют Абрамсон, Анна Погудко и Бунчук – убежденные коммунисты. В отдельных репликах данных персонажей «Тихого Дона» хорошо различимы социологизаторские схемы («мы и они», «борьба с эксплуататорами»...), столь любимые Штокманом, которые, впрочем, не всегда выдерживают столкновение с жизнью (нервный срыв Бунчука из-за работы в ревтрибунале).

Вряд ли правомерно рассматривать Гаранжу, уроженца Черниговской губернии (мать Шолохова также была родом из Черниговской губернии), одноглазого пулеметчика, а в мирной жизни коваля (кузнеца) как героя-идеолога. «Желчный, язвительный сосед Григория <Гаранжа> был недоволен всем: ругал власть, войну, участь свою, больничный стол, повара, докторов» [Шолохов 1985, I, 338].

Можно согласиться с Л.Г. Сатаровой, что Гаранжа «заражен стихией злобы» [Сатарова 2019, 224]. Впрочем, как и Валет, вечно озлобленный и ни с кем особо не сближающийся на хуторе Татарском наемный работник Коршуновых. Вот только чуждается Мелехов, да и сам Шолохов, метафизики, и потому вряд ли можно разделить тезис Л.Г. Сатаровой о том, что в госпитале, попав под влияние Гаранжи, «в Мелехова как будто вселяется дух тьмы, он становится одержим злыми помыслами» [Сатарова 2019, 225]. Шолоховское видение истории лишено какого-либо мистицизма, а если он и обнаруживается исследователями, то это скорее результат оперирования абстрактными категориями, а не погружение в текст и творческую биографию писателя.

Историософия как таковая отсутствует у Гаранжи, для него характерна полярность восприятия: «черное – белое», «господа – трудящиеся», «хорошо – плохо». Никакими познаниями данный пулеметчик не отягощен, да и не стремится к этому: для него все проблемы будут решены с устранением «дурной власти» по всей земле. Детски-наивное отношение к происходящим событиям, соединенное с беспощадной решимостью устранить всех, кто будет мешать реализации этой мечты, в какой-то мере предвосхищают Макара Нагульнова из «Поднятой целины».



Шолохов скорее всего намеренно сближает Гаранжу с Подтелковым: оба противника «старого строя» не терпят книжной премудрости; даже в портрете у них явственно проступает природное, звериное. Неслучайно и на смертный путь – в последний поход на север Дона Подтелков отправляется в сопровождении своей «шмары» (любовницы-содержанки) Зинки [Семанов 1999, 137–138]. «Простоватый» – так характеризует Подтелкова Кривошлыков, и в то же время категоричный и беспощадный – как это явствует из текста романа, из столкновений председателя Донского ревкома с врагами и со «своими» (всеми, кто по той или иной причине оказался в рядах «красных казаков») – герой с легкостью отправляет на смерть своих противников.

Конфликт Каледина и Подтелкова – схватка закона и сердца, порядка и стихии. Для Подтелкова признание власти возможно только в том случае, если она его удовлетворяет: категории «большинство», «меньшинство», «законность», «произвол» его не волнуют. Ни один из аргументов Каледина, Войскового круга не интересует председателя ревкома: он, как и Гаранжа, знает правду и уверен в ее первенстве над законом, традициями и обычаями.

Власть для Подтелкова, а позднее и для Кошевого становится непреодолимым искушением. Герои пьянеют от власти, не признают даже гипотетической возможности полемики, спора. Подтелков предельно категоричен, уверен в своей правоте, а любое сомнение, даже со стороны боевого товарища, рассматривает как проявление контрреволюции. «Подтелков отошел, комкая в руках плеть. Издали крикнул: – Я был там! Не думай, что на тачанке спасался. А ты, Мелехов, помолчи возьми-ка!.. Понял?.. Ты с кем гутаришь?.. Так-то!.. Офицерские замашки убирай! Ревком судит, а не всякая...» [Шолохов 1985, II, 235].

По сути, «голоса» Валета, Гаранжи, Подтелкова сливаются в один – протеста против сложившегося уклада жизни, ненависти к существующему укладу жизни. Они, как и Котляров с Кошевым, с легкостью принимают взгляды Штокмана. Историзм Шолохова в «Тихом Доне» как раз и проявился в том, что он представил в произведении позицию категорического отрицания всего предшествующего опыта человечества, а значит и всего дореволюционного образа жизни, свойственную советской идеологии 1920-х гг. и широко представленную в предреволюционные годы и во время Гражданской войны.

На равных правах со Штокманом, хотя и с меньшей убедительностью, в том числе и по причине отсутствия у данной позиции множества последователей среди персонажей «Тихого Дона», зазвучит в «Тихом Доне» и голос Ефима Изварина, образованного казака, автономиста, озвучившего популярные среди части казачества в постоктябрьский период идеи особого пути Дона – «за установление того порядка правления, который существовал на Дону еще до порабощения казачества самодержавием» [Шолохов 1985, II, 175]. Во 2-й главе 2 книги Шолохов даже показывает, как на короткое время поддавался очарованию изваринских идей Григорий



Мелехов. Впрочем, уже то, что «автономизм» лишь не надолго вызвал внимание со стороны главного героя романа-эпопеи, является весомым подтверждением безжизненности данной позиции казачества (отметим, что и в эмиграции «самостийники» не пользовались популярностью среди казачества, а издаваемый ими журнал «Казакция», фактически существовал на сродства иностранного (польского) правительства).

Достаточно подробное изложение Штокманом в «Тихом Доне» вульгарно-социологической точки зрения (по сути, это идеи М.Н. Покровского) отнюдь не означало буквального следования писателем за Комкадемией в оценке исторических событий. Принятие Шолоховым взглядов Покровского носило по сути своей внешний характер и являлось скорее данью времени уже в силу особого отношения к истории как к науке.

Вопреки распространенным представлениям о «Тихом Доне» как о произведении с минимальным количеством ошибок в описании отдельных событий Первой мировой войны (С.Н. Семанов, Ф.Ф. Кузнецов), в шолоховском эпосе обнаруживается множество мелких неточностей, несовпадений, связанных прежде всего с изображением Первой мировой, косвенно свидетельствующих и о недостаточно широком кругозоре автора, и об использовании преимущественно устных рассказов рядовых участников войны [Рыбалкин 2012]. И это несмотря на то, что в «Тихом Доне» представлено рекордно высокое число исторических лиц, в том числе и при сравнении с «Капитанской дочкой» и «Войной и миром». «Подсчеты показывают, что среди всех персонажей романа на долю реально существовавших лиц приходится сто семьдесят три, то есть четвертая часть» [Семанов 1977, 167]. Однако именно эти «реально существовавшие лица» предельно скупо представлены в повествовании.

Разумеется, Шолохов уже в силу своего положения (плохо знал реалии Белого движения, цензура 1920–1930 гг.) вряд ли мог создать развернутые образы вождей Белого движения. Достаточно схематичны и в целом нейтральны представленные в «Тихом Доне» Алексеев, Деникин, Каледин, Корнилов, Краснов, Попов. Позднее Краснов высоко оценивал шолоховскую эпопею, в том числе и то, как он сам был изображен.

И в «Тихом Доне», и в «Поднятой целине», а до этого в «Донских рассказах» Шолохов не представил читателю развернутые образы видных исторических деятелей, руководителей Советского государства, прежде всего Ленина и Сталина, однако показал их восприятие в народных массах. Так, в «Тихом Доне» Сталин появится всего лишь один раз, в виде упоминания о его директиве войскам (исторический факт). На фоне событий 1930-х гг. «игнорирование» Вождя в «Тихом Доне» и в «Поднятой целине» могло выглядеть странным и даже вызывающим. Достаточно сравнить шолоховские романы с эпопеей А.Н. Толстого «Хождение по мукам», также повествующей о событиях Гражданской войны.

Давая оценку Сталину в 1930-е гг., писатель избегает личностных оценок, растворяя свою точку зрения в народной. Не случайно центральной частью своего поздравления И.В. Сталину в связи с его 60-летием, опу-



бликованного в «Правде» 23 декабря 1939 г., Шолохов сделал слова простого кузнеца, никогда не видевшего Сталина, но связывающего именно с ним надежды на развитие страны. Для героев Шолохова Сталин – скорее не столько реальное историческое лицо, сколько представление о чем-то значительном, сохраняющемся в памяти как чудо.

В незаконченном романе «Они сражались за родину» Шолохов принял попытку понять Сталина-человека. Но роман так и не был закончен, а представленный в одной из послевоенных глав образ Сталина глазами Стрельцова-старшего не вышел за пределы схематизма в изображении исторических деятелей, когда-то заявленного писателем в «Тихом Доне».

Шолохов избегал развернутых образов реальных исторических деятелей, но великолепно через вымышленных персонажей воссоздал атмосферу 1910–1930 гг. В «Тихом Доне» всего лишь один раз будет упомянут Троцкий: визит на фронт и бегство со станции Чертково. Впоследствии эта сцена была вырезана цензурой, но писатель прекрасно передал обстановку того времени, никак, впрочем, не изобразив (и даже не попытавшись) историческую личность. Рассказ старого казака о комиссаре Малкине, видном работнике ВЧК – ОГПУ – НКВД, с легкостью «игравшем» чужими жизнями во время рассказывания в станице Букановской, только подтверждает типичность поведения Татарского актива. В действиях Малкина есть свойственная бабелевским героям карнавальная жестокость, но сам Малкин в шолоховском мире присутствует опосредованно. Во втором томе «Тихого Дона» есть небольшой, но весьма характерный эпизод с палачом-чекистом, расстрелянным, «отправленным в штаб Духонина» своими же за «цирк» (взяточничество, садизм, «безобразия») – вполне в духе героев «Конармии». С.Н. Семанов обратил внимание на то, как Шолохов точно передал через подробный рассказ об истории одного хутора Татарский несопоставимо более тяжелый характер Гражданской войны в сравнении с Первой мировой (в несколько раз больше погибло казаков) для донского казачества [Семанов, 1999, 41–43].

Тот же подход – через вымышленных персонажей воссоздать атмосферу времени – Шолохов использует и в «Поднятой целине». Вполне достоверна сцена исключения Нагульнова из партии за допущенные «перегибы», хотя и носит для героя характер вселенской катастрофы. Сталинская статья, ставшая поводом для исключения Нагульнова из партии, послужила сигналом для повального обвинения мелких исполнителей решений высшего и среднего партийного руководства в некомпетентности и несоответствии своей должности. В роли своеобразного «стрелочника» и называется Макар.

В главах из неоконченного романа «Они сражались за родину» Шолохов, как и в довоенном творчестве, изображает действительность как поток жизни. Не в Сталине, Ежове или Берии заключено главное объяснение причин репрессий 1930-х гг., а обиды и ненависть, переполняющие вчерашних казаков, сегодняшних колхозников (в этом отношении с Шолоховым спустя почти полвека будет солидарен и главный герой романа



«Авиатор» И. Платонов, и его автор – Е.Г. Водолазкин). Не из стратегических просчетов высшего командования, а из слабости каждого бойца складывается неблагоприятная ситуация на фронте летом 1942 г. Шолохов показывает, как маленькая часть, перестав оправдываться «соседями», сотворила чудо: выстояла и не отступила без приказа, сохранила знамя. И бойцы добровольно готовы вновь идти в бой, не требуя наград и почестей. В этом контексте совершенно по-иному может быть интерпретировано название романа – «они», а не мы.

В основу происходящих событий у Шолохова, как и у большинства его писателей-современников, участников грандиозных исторических преобразований, в значительной степени ложатся свои личные впечатления. Но Шолохов, в отличие от них, в «Тихом Доне», в «Поднятой целине» или в «Они сражались за родину» не полагается всецело на свои впечатления, не попадает под власть однажды увиденного. Так, сцена авианалета на советские войска в романе «Они сражались за родину», в которой Лопехин сбил фашистский самолет, словно пришла из рассказа самого писателя о бомбежке его родной станицы.

В июле 1942 г., то есть в то же время, которое описано в романе, в своем письме Г.М. Маленкову М.А. Шолохов описал бомбежку фашистской авиацией станицы Вешенской и переправы через Дон [Шолохов 2003, 229–230]. Безднаказанность фашистов, пассивность советских солдат, бессилие писателя, просящего для себя у всемогущего тогда Маленкова автомат ПППШ, – именно эта картина предстанет в письме Шолохова. Но в романе, повествуя о боях недалеко от Вешенской, писатель нарисует совершенно иную картину: во время налета фашистских самолетов солдаты ведут по ним прицельный огонь, и Лопехин, в отдельных чертах характера которого угадывается сам автор, сбивает один «Юнкерс». Шолохов, в отличие от Астафьева, Воробьева, Солженицына и других писателей, не доверяет безоговорочно своей личной правде. Для Шолохова, как когда-то для Л.Н. Толстого, правда факта, личного воспоминания или документа не должна перевешивать истинный смысл происходящих событий. В этом историзм М.А. Шолохова, столь отличный от многих его современников, где всецело властвует личное, когда-то увиденное, пережитое или услышанное. И в этом отношении шолоховское видение истории оказалось созвучно так называемому микроисторическому подходу, представленному в научной литературе 1930-х–1960-х гг. Для Марка Блока, одного из поборников микроисторического подхода, история – «наука о людях во времени». Вряд ли Шолохов знал о подобном подходе, хотя бы по причине практически полного отсутствия сведений об их работах в советской печати, но все произведения писателя, и особенно «Тихий Дон», – это произведения **о людях** во времени.

Шолохов в отличие от Д.С. Мережковского и других исторических романистов начала XX в. не имел своей теоретически оформленной историко-софской концепции, что не помешало формированию у Шолохова собственного видения исторического процесса. Вот только реализовывалось



оно через текст (историко-софская концепция Шолохова также проявлялась в выступлениях перед читателями, в посвящениях и предисловиях, коротких статьях и заметках), а самые дорогие для писателя идеи воплощались эстетически и раскрывались через действие.

В мелочах, во всем, что составляет «прозу жизни», Шолохов, как когда-то А.С. Пушкин, видит основу того, что и определит в итоге историю как процесс. «Шолоховский герой, и это особенно хорошо видно на примере Григория Мелехова, был вынужден включиться в непосредственное участие, в делание истории» [Костин 2010, 126]. Художественный образ как откровение определяет для писателя, художника и историка, то направление, которому он следует в дальнейшем. «Образ эпохи» позволяет писателю нащупывать очертания будущего [Небольсин 2019, 123]. Углубленное погружение в, на первый взгляд, малое пространство Верхнего Дона, позволяющее говорить и «новом историзме» Шолохова и о микроисторическом подходе, приводит писателя к художественным обобщениям, и ныне сохраняющим свое историко-софское значение.

Историзм Шолохова – это и отказ от догматического следования той или иной теории (гетевское «суха теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет»), и внимание к прозе жизни без пренебрежения к широкому историко-культурному обозрению всего того круга проблем, которые, собственно, и определяют онтологию человеческого бытия. Историзм шолоховских произведений – не нечто застывшее: он изменяется вместе с эволюцией исторического сознания и видения истории как процесса в Советской России, в отдельных моментах подготавливая ее, и в этом отношении являет собою и факт культуры XX в., и артефакт, и прообраз мышления XXI столетия (уже отмеченная сходность в определении причин репрессий между Шолоховым («Они сражались за родину») и Водолазкиным («Авиатор»)). И развивается от понимания истории как поля деятельности различных социальных сил на уровне больших, почти цивилизационных обобщений к признанию высшей ценности исторического процесса в доме, семье, к утверждению национально-государственных форм бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев В. Огни во мраке: Шолохов в сознании интеллигенции «с того берега» // Васильев В. Михаил Шолохов в сознании Солженицына и его единомышленников. М.: Родина, 2020. С. 5–50.
2. Кожин В.В. Размышления об искусстве, литературе и истории. М.: Согласие, 2001. 816 с.
3. Корниенко Н. В. Читатели Михаила Шолохова: контексты эпохи // «Очень прошу ответить мне по существу...» Письма читателей М.А. Шолохову. 1929 – 1955. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 625–798.
4. Костин Е.А. Философия и эстетика русской литературы. Вильнюс: Vaga, 2010. 432 с.
5. Небольсин С.А. Человек и документ у Шолохова // Литература и документ / отв. ред. В.С. Сергеева. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 107–137.



6. Образы времени и исторические представления: Россия – Восток – Запад / под ред. Л.П. Репиной. М.: Кругъ, 2010. 960 с. (Образы истории).
7. Палиевский П.В. Шолохов и Булгаков. М.: Наследие, 1993. 120 с.
8. Петров А.В. Становление художественного историзма в русской литературе XVIII в.: дис. ... д. филол. н. М., 2006. 463 с.
9. Рыбалкин А.А. Неточности и ошибки «Тихого Дона» // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 114–131.
10. Сатарова Л.Г. «Православный тихий Дон» в творчестве М.А. Шолохова и его предшественников. М.: ИНФРА-М, 2019. 270 с.
11. Семанов С.Н. Православный «Тихий Дон». М.: Наш современник, 1999. 143 с.
12. Семанов С.Н. Сердце Родины: литературно-критические статьи и очерки. М.: Московский рабочий, 1977. 200 с.
13. Томашевский Б.В. Пушкин: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. 383 с.
14. Трубина Л.А. Художественный текст в аспекте категории исторического сознания // Текст как филологический феномен: актуальные аспекты рецепции и интерпретации / сост. и научн. ред. Л.А. Трубина, В.К. Сигов. М.: МПГУ, 2018. С. 14–35.
15. Шестова Т.Л. Глобальный историзм и его роль в развитии знаний об обществе: дис. ... д-ра ф. н. М., 2012. 358 с.
16. Шолохов М.А. Письма / под общей ред. А. А. Козловского и др. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 480 с.
17. Шолохов М.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1985.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Rybalkin A.A. Netochnosti i oshibki “Tikhogo Dona” [Inaccuracies and Mistakes in “The Quiet Don”]. *Voprosy literatury*, 2012, no. 4, pp. 114–131. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Korniyenko N.V. Chitateli Mikhaila Sholokhova: konteksty epokhi [Mikhail Sholokhov’s Readers: the Contexts of the Epoch]. “*Ochen’ prosh-ch otvetit’ mne po sushchestvu...*” *Pis’ma chitateley M.A. Sholokhovu* [Could You Please Respond Adequately: the Readers’ Letters to M.A. Sholokhov]. 1929–1955. Moscow, IWL RAS Publ., 2020, pp. 625–798. (In Russian).
3. Nebol’sin S.A. Chelovek i dokument u Sholokhova [Man and Document in Sholokhov]. Sergeeva V.S. (ed.). *Literatura i dokument* [Literature and Document]. Moscow, IWL RAS, 2019, pp. 107–137. (In Russian).
4. Trubina L.A. Khudozhestvennyy tekst v aspekte kategorii istoricheskogo soznaniya [A Literary Text in the Aspect of Historical Cognition]. Trubina L.A., Sigov V.K. (comp., ed.). *Tekst kak filologicheskii fenomen: aktual’nyye aspekty retseptsii i interpretatsii* [Text as a Philological Phenomenon: the Relevant Aspects of Reception and Interpretation]. Moscow, Moscow Pedagogical State University Publ., 2018, pp. 14–35. (In Russian).
5. Vasil’yev V. Ogni vo mrake: Sholokhov v soznanii intelligentsii “s togo berega”



[Lights in Darkness: Sholokhov in the Minds of the “Other Side”]. Vasil’yev V. *Mikhail Sholokhov v soznanii Solzhenitsyna i ego edinomyshlennikov* [Mikhail Sholokhov in the Minds of Solzhenitsyn and his Followers]. Moscow, Rodina Publ., 2020, pp. 5–50. (In Russian).

(Monographs)

6. Kostin E.A. *Filosofiya i estetika russkoy literatury* [The Philosophy and Aesthetics of Russian Literature]. Vilnius: Vaga Publ., 2010. 432 p. (In Russian).
7. Kozhinov V.V. *Razmyshleniya ob iskusstve, literature i istorii* [Thoughts on Art, Literature, and History]. Moscow, Soglasie Publ., 2001. 816 p. (In Russian)
8. Paliyevskiy P.V. *Sholokhov i Bulgakov* [Sholokhov and Bulgakov]. Moscow, Naslediye Publ., 1993. 120 p. (In Russian).
9. Repina L.P. (ed.). *Obrazy vremeni i istoricheskiye predstavleniya: Rossiya – Vostok – Zapad* [The Images of Time and Historical Views: Russia – the East – the West], Series: *Obrazy istorii* [Images of History]. Moscow, Krug Publ., 2010. 960 p. (In Russian).
10. Satarova L.G. *‘Pravoslavnyy tikhyy Don’ v tvorchestve M.A. Sholokhova i ego predshestvennikov* [The Orthodox “The Quiet Don” in the Works by M.A. Sholokhov and his Predecessors]. Moscow, INFRA-M Publ., 2019. 270 p. (In Russian).
11. Semanov S.N. *Pravoslavnyy “Tikhyy Don”* [The Orthodox “The Quiet Don”]. Moscow, Nash sovremennik Publ., 1999. 143 p. (In Russian).
12. Semanov S.N. *Serdtshe Rodiny: literaturno-kriticheskiye stat’i i ocherki* [The Heart of the Motherland: Literary Criticism: Articles and Essays]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1977. 200 p. (In Russian).
13. Tomashevskiy B.V. *Pushkin* [Pushkin]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 383 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

14. Petrov A.V. *Stanovleniye khudozhestvennogo istorizma v russkoy literature 18 v.* [The Evolution of Literary Historicism on Russian Literature of the 18th Century]: Dr. Thesis. Moscow, 2006. 463 p. (In Russian).
15. Shestova T.L. *Global’nyy istorizm i ego rol’ v razvitii znaniy ob obshchestve* [The Global Historicism and its Role in Developing Social Knowledge]: Dr. Thesis. Moscow, 2012. 358 p. (In Russian).

Поль Дмитрий Владимирович, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: русская литература XX–XXI вв. (творчество М.А. Шолохова; историческая проза; современная проза).

E-mail: pol-d-v@yandex.ru

Dmitry V. Pole, Moscow Pedagogical State University.

Doctor of Philology, Professor. Scientific interests: Russian literature of the 20th – 21st centuries (the works by M.A. Sholokhov; historical prose; modern prose).

E-mail: pol-d-v@yandex.ru

А.С. Шмакотина (Новосибирск)

ТЕМА ПОЭТА И ПОЭЗИИ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ И.БРОДСКОГО. ПРОБЛЕМА РОМАНТИЧЕСКОГО КОДА

Аннотация. В статье рассматривается дискуссионный в литературоведении вопрос о близости творчества Бродского эстетике романтизма. Выявляются элементы романтического кода и определяются их функции в его стихотворениях 60-х годов, посвященных теме поэта и поэзии. В раскрытии данной темы значительную роль играет идейно-тематический, лексический материал романтизма. Поэт в ранней лирике Бродского часто предстает в традиционном образе певца; он представляет собой личность, соединяющую в себе материальное и идеальное начала, высшими ценностями для которой являются искусство, свобода творчества, индивидуальность. Двойственность природы поэта позволяет ему обрести бессмертие через объективацию себя в созданных произведениях. Традиционное содержание романтического конфликта *поэт и толпа* дополняется его сопряжением с конфликтом между двумя ипостасями поэта: *поэт-человек* и *поэт-творец*. Проблема генезиса поэзии не решается однозначно: признается важность как интуитивного, так и рационального в творчестве. Романтическое представление о божественном происхождении поэзии, о поэте-пророке отрицается. В работе прослеживается связь между воплощенными в ранней лирике Бродского романтическими идеями и его биографией, мировоззрением. Автор приходит к выводу, что использование романтического кода оказывается способом реализации установки Бродского на диалог с традицией, целью которого является отделение реального, жизненного от условно-литературного в ней.

Ключевые слова: И. Бродский; тема поэта и поэзии; романтизм; романтический код; поэт и толпа; бессмертие; певец; пророк.

A.S. Shmakotina (Novosibirsk)

The Theme of the Poet and Poetry in J. Brodsky's Early Compositions. The Problem of the Romantic Code

Abstract. The article focuses on such a controversial issue in literary studies as the closeness of Brodsky's works to the aesthetics of Romanticism. The author of the article discovers the elements of the Romantic code and determines their functions in Brodsky's poems of the 1960s devoted to the theme of the poet and poetry. The ideas, subjects, and vocabulary of Romanticism play a major role in developing this theme. In his early compositions, the poet is often portrayed as a bard; he is an individual combining in himself the material origins with the ideal ones; he values art, freedom of creativity, and individuality above all other things. The ambiguous nature of the poet enables him to gain immortality through self-objectification in his own works. The conflict between *the poet and the crowd*, traditional for Romanticism, is amplified by an additional one

between the poet's other two representations: as a *poet-human* and as a *poet-creator*. The problem of poetry genesis is not drawn to a final resolution: the author acknowledges the importance of the intuitive, as well as the rational in the creative process. The Romantic idea about the divine origin of poetry and about poet-prophet is denied. The article highlights the connection between the romantic ideas, manifested in Brodsky's early compositions, and his biography, and personal outlook. The author comes to the conclusion that the use of the Romantic code is a way of demonstrating Brodsky's attitude towards a dialogue with the tradition, and this dialogue aims at separating the real and true-to-life from the theoretical and fictitious.

Key words: J. Brodsky; the theme of the poet and poetry; Romanticism; the Romantic code; the poet and the crowd; immortality; bard; prophet.

Вопрос о наличии элементов романтизма в творчестве Бродского остаётся дискуссионным. Так, например, А.С. Кушнер называет поэта «наследником байронического сознания» [Кушнер 1988, 110], С.М. Гандлевский рассуждает о свойственной романтической поэзии возможности отождествления лирического героя стихотворений и реального автора, обозначенной у Бродского [Гандлевский 1998, 41–45]. Дж. Нокс, В.П. Полухина, напротив, считают, что творчество Бродского внутренне чуждо романтической эстетике, о чем свидетельствует отказ от поисков «прекрасного и высокого», от «представления о себе самом как о центре Вселенной» [Нокс 1998, 217], от создания романтического образа поэта [Полухина 1998, 146–147]. Однако проблема «Бродский и романтизм» не исчерпывается лишь констатацией факта присутствия романтического кода в текстах Бродского, но состоит в выявлении функций этого самого кода: является его использование реализацией эстетических принципов романтизма и их преодолением или представляет собой воплощение изначальной установки на диалог с традицией. Во втором случае следует также определить характер этого диалога.

В лирике 60-х гг. Бродский нередко обращается к одной из магистральных тем русского романтизма – теме поэта и поэзии. В этих стихотворениях романтический код обнаруживается на разных текстовых уровнях: идейно-тематическом, лексическом, на уровне образной системы, конфликта, метрики.

Субъект речи большинства анализируемых в данной статье стихотворений – лирический герой, позиционирующий себя как поэт («Я поэта» по классификации Н.Г. Медведевой [Медведева 1998, 162]). Таким образом, утверждения, касающиеся лирического героя, будут одновременно и утверждениями о поэте вообще, и наоборот. В этой связи вместо термина «лирический герой» в статье используется слово «поэт».

Одним из вариантов реализации конфликта между «Я» и «не Я» (наличие такого конфликта обозначено К.Н. Анкудиновым как главный признак воплощенности романтического мировоззрения в тексте [Анкудинов 2013, 22]) в историческом русском романтизме становится антитеза *поэт-толпа*, и Бродский прямо обращается к традиционному словарю:



Воскресный свет. Все кажется не та,
не та толпа, и тягостны поклоны.
[Бродский 2003, 30].

Конфликт между поэтом и обществом изображался в русской литературе и до появления романтизма. Особенность же романтической интерпретации данного конфликта – отсутствие в нем ярко выраженного моралистического аспекта [Чо Ми Кён 2000, 9]: противопоставление это является скорее сущностным, чем мотивированным рациональными причинами, такими как, например, безусловное нравственное превосходство. Поэт как «жрец» поэзии априори возвышается над толпой, «погрязшей в насущных заботах» [Гинзбург 1997, 156] и отрицающей значимость эстетического, и не имеет обязательств перед обществом. Отношение к поэту толпы, не способной к пониманию произведений искусства и к принятию их неутилитарной значимости, в романтизме представлено широким спектром негативных реакций от безразличия до выраженной агрессии.

В стихотворении Бродского «Приходит март. Я сызнова служу...» [Бродский 2003, 30] противопоставление поэта и толпы также не вполне мотивировано: определение «не та» лишь указывает на чужеродность, но не раскрывает ее причину; глагол «казаться» связан скорее с мнением, субъективным видением, а не с утверждением факта. Конфликт между поэтом и публикой изображен однонаправленным: толпа проявляет к поэту расположение, но ее «поклоны» становятся «тягостными», обременительными. Такое отчуждение поэта от публики, возможно, обусловлено различиями в аксиологических ориентирах. Образ толпы в тексте связан, прежде всего, с понятиями «галантности» и «светскости» (дважды упоминающееся в стихотворении слово «свет» может быть прочитано в значении «избранный круг, высшее общество» [Ожегов 2002, 701]); ее атрибуты – «светлые лестницы» и «зеркала» – ассоциируются с богатством, изысканностью, с блеском формы. Все это утверждает примат внешнего, материального над внутренним, духовным, а также ставит под сомнение искренность «поклонов», адресованных поэту. В самом деле, «галантность» обеспечивает лишь формальную вежливость и приятность, обходительное и любезное поведение, однако остается неясным, выражает ли это поведение подлинное расположение и признание. Вполне возможно, что именно поэтому «поклоны» не радуют, а тяготят.

Потребность в творчестве, в «ежевечерних откровениях» оборачивается необходимостью уединения, обособления и заставляет поэта избегать общества. В стихотворении создается образ поэта – носителя самодостаточного, ориентированного на самоценное Я уединенного сознания, что также является характерной чертой изображаемого в романтизме человека [Тюпа 2018, 9]. Внутреннее, личное, духовное оказывается для поэта более важным, чем внешнее, материальное. Из двух видов времени, представленных в тексте: вечность, локализованная «в доме Аполлона»,



в искусстве, и современность – поэта интересует первое, вечное; время же синоминутное воспринимается как агрессивное, опасное, обессиливающее, пугающее: «век полувоенный» «утомительно шумит» и «бормочет что-то страшное». Подлинным выражением признания становятся не формальные «поклоны», а «лавровый заснеженный венец», который, будучи античным символом славы, связан в стихотворении с образом Аполлона и утверждает вневременную значимость творчества поэта в вечном мире искусства. При этом эпитет «заснеженный» подчеркивает, что поэт позиционирует себя именно как певец «родной словесности». Отметим, что само упоминание имени Аполлона представляет собой реализацию романтического кода в тексте: обращение к античным мотивам было весьма распространенным в произведениях русских романтиков [Савельева 1986]; [Кибальник 2012]. В цикле Бродского «Стихи на смерть Т.С. Элиота» также используются образы Аполлона и венка как утверждение идеи высшего признания поэта:

Аполлон, сними венок,
положи его у ног
Элиота как предел
для бессмертья в мире тел.
[Бродский 1994, 62].

Конфликт *поэт-толпа* в лирике Бродского 60-х гг. может быть и двунаправленным. В стихотворении «Послание к стихам» негативное отношение общества к поэту выражается в иронии, звучащей в вопросах: «Как *вириши*? Прибавляете лучей к славе?» [Бродский 1994, 90]. Использование стилистически сниженного слова «*вириши*» указывает на то, что стихи кажутся публике бездарными, неумелыми, посредственными.

Откровенная враждебность аудитории изображена в стихотворении «К другу стихотворцу». В тексте публика представлена метонимически – как «взгляды», при этом используется сравнение «взгляды, подобные сверлам» [Бродский 1994, 30], отсылающее к фразеологизму «сверлить глазами», т.е. смотреть пристально и недоброжелательно. Интересно, что понимание между поэтом и обществом здесь оказывается в принципе невозможным, т.к. в качестве канала восприятия аудитория использует зрение, в то время как стихотворение является словом звучащим, произнесенным, которое должно восприниматься на слух.

В целом в ранней лирике Бродского концепт *поэзия* предполагает воплощенность художественного слова, прежде всего, в звуковой субстанции. Образ поэта – певца, играющего на лире, пришедший из античной литературы, присутствует как в классицизме, так и в романтизме, и Бродский активно обращается к этому образу, однако помимо традиционных лексем «певец», «напев», «звук», «голос», «песня» он использует и слово «крик». Главным инструментом поэта становится не привычная «лира» (хотя этот атрибут также встречаем у Бродского), а «горло». Так Бродский



выходит за рамки традиционного поэтического словаря, развивая и дополняя образ поэта-певца. Причины формирования такого образа следует искать не только в сфере предшествующей традиции, но и непосредственно в биографии Бродского. Вероятно, укоренившееся в литературе представление о поэзии как о слове живом, звучащем, наполнилось и реальным, внелитературным содержанием, стало отражением творческой судьбы Бродского: вследствие невозможности печататься в начале литературного пути чтение стихов в дружеском кругу стало одним из основных способов распространения его поэзии.

В романтизме конфликт между поэтом и толпой тесно связан с темой свободы творчества, представляющейся поэту одной из высших ценностей. Создавая художественное произведение, поэт выражает свою индивидуальность, он не может и не должен ориентироваться на вкусы толпы, на ее оценку. Так и в стихотворении Бродского «Зимняя почта» [Бродский 2012, 282] творчество, целью которого является получение расположения аудитории, именуется «*публичным грехом*», представляется предосудительным, неприемлемым, безнравственным. Любая возможная реакция публики: лицемерное принятие – «*аплодисменты всмятку*» – или откровенное порицание – «*стрела хулы*» – неинтересна, не имеет ценности.

Следует отметить, что главным приемом для изображения публики в ранней лирике Бродского становится метонимия. Целостный образ замещается действием, жестом, адресованным поэту: «*поклоны*» <кланяться>, «*взгляды*» <глядеть>, «*аплодисменты*» <аплодировать>, «*стрела хулы*» <стрелять>. Такой способ создания образа умаляет роль общества в жизни поэта: оно как будто не существует само по себе, является только реакцией, отношением, не обладает никакими характерными признаками, кроме тех, что связаны с восприятием творчества и личности творца. Кроме того, действия публики становятся одновременно и воплощением мировидения самого поэта, отражая не только отношение общества к поэту, но и поэта – к обществу: важным представляется не объективное существование публики, а лишь то, какой ее видит поэт. Метонимическое изображение объектов внешнего мира для выражения мира внутреннего, к которому обращается Бродский – один из главнейших приемов в творчестве Пастернака, в произведениях которого «образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями лирического «я»». [Якобсон 1987, 329].

Думается, что романтическое противопоставление поэта и толпы в лирике Бродского наполнено не только условно-литературным, но и реальным, биографическим содержанием. Несмотря на то, что поэзия Бродского уже в начале его творческого пути получила высокую оценку современников, в официальных кругах художественная ценность его произведений была не признана, достоинства их и значимость отрицались.

В стихотворении «Речь о пролитом молоке» работа над стихами представлена как индивидуальный путь самосовершенствования, саморазвития:

Я занят внутренним совершенством :
 полночь – полбанки – лира.
 Для меня деревья дороже леса.
 У меня нет общего интереса.
 Но скорость внутреннего прогресса
 больше, чем скорость мира
 [Бродский 2012, 131].

Противопоставление единичного – множественному, частного – массовому может быть прочитано и как вариация на тему «*поэт и толпа*». С другой стороны, данные оппозиции, будучи весьма актуальными для того исторического времени, в которое стихотворение было написано, создают и политический подтекст, воплощая протест против господствующей коллективистской идеологии. Кроме того, такое противопоставление выражает один из фундаментальных принципов мировоззрения Бродского, обозначенный в его произведениях разных лет, а не только в ранней лирике: установку на индивидуальность, независимость и свободу поэта и поэзии. Так, в Нобелевской лекции Бродского сказано: «Если искусство чему-то и учит..., то именно частности человеческого существования. <...> оно вольно или невольно поощряет в человеке его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности...» [Бродский 1994, 465]. Кстати, в приведенном фрагменте стихотворения сочетание традиционного и современного реализуется и на лексическом уровне: разговорно-сниженное «*полбанки*» соседствует со словом из классического поэтического лексикона – «*лира*».

Русский романтизм часто изображает поэта как человека трагической судьбы. Тема гонений и неизбежности страданий прочно связывается с темой поэта и поэзии. В ранней лирике Бродского жизнь поэта также представлена трагической, непростой: она слишком коротка – «*как мало на земле я проживу*» [Бродский 2003, 30], безрадостна – занятия поэзией обозначены перифразом «*безотрадный труд*» [Бродский 1994, 24]; судьба неблагоприятна к поэту, существующему в «*несчастливом кружении событий*» [Бродский 2003, 30], и это побуждает его обратиться к творчеству, чтобы «*развеять тоску и беду*» [Бродский 1994, 15]. В стихотворении «Зимняя почта» звучит традиционный для романтизма мотив одиночества: поэт находится вне общества, оказывается отрезанным от мира. Безусловно, произведение это имеет биографический подтекст и связано с северной ссылкой Бродского. Зная, что судьба Бродского была отнюдь не простой, можно утверждать: представление о поэте как о человеке сложного жизненного пути для него сформировано не столько литературой, сколько самой жизнью.

Стихотворение в творчестве Бродского 60-х гг. понимается как опыт души поэта, воплощение его чувств и переживаний, это «*искренность, сдержанность, мука*» [Бродский 1994, 24], «*печаль*» [Бродский 1994, 8], «*и нежности приют, и грусти вестник*» [Бродский 1994, 49], «*нечто*,



рожденное в сердце» [Бродский 1994, 30]. Тема страданий как необходимого условия поэтического творчества поднимается и в некоторых произведениях русских романтиков; эмоциональные потрясения одновременно становятся и материалом для стихотворений, и причиной, чтобы взяться за перо, и гарантией качества художественного текста. Бродский эту тему развивает, осложняя ее связью с конфликтом *поэт-толпа*: будучи человеком публичным, находящимся в центре внимания, поэт вынужден выставлять сокровенные чувства напоказ, открывать душу перед аудиторией, не склонной к сопереживанию. Это порождает внутренний конфликт, раздваивает личность поэта: его *«сердце в страхе живет перед горлом»* [Бродский 1994, 30], потому что все, рожденное внутри него, становится гласным, обращается в звук, в песню. Важно, что озвучивание поэтического слова может проходить помимо воли самого поэта, вразрез с его желанием говорить.

Противопоставление человека и творца как двух ипостасей поэта базируется на романтической концепции творческой личности, согласно которой поэт соединяет в себе и природное, и идеальное начала [Шеллинг 1999, 164–185]. В произведениях русских романтиков это утверждение реализуется и через обозначение двух способов существования поэта: будничная, обыкновенная человеческая жизнь сочетается с жизнью творца, «носителя высшего познания и откровения, гения, творящего новые миры» [Гинзбург 1997, 63]. У Бродского идея двойственности поэта получает развитие. Так, в стихотворении «О этот искус рифмы плесть» рациональное начало в творчестве противопоставляется эмоциональному. Душа поэта, его чувства становятся материалом для стихотворения, который непременно должен быть обработан разумом, для чего поэту необходимо отстраниться от самого себя, от собственных переживаний. Эта мысль, запечатленная в ранней лирике, после отразилась и в одном из интервью Бродского: «... когда поэт берется за перо – особенно если за перо заставляет взяться страдание, – то страдание перестает быть самим собой и становится содержанием. Это отстранение от самого себя довольно шизофренично, но оно необходимо, поскольку когда ты пишешь, тебе надо по крайней мере понять, что с тобой произошло – хотя бы для того, чтобы рифмы подобрать <<рифмы плесть» – А.Ш.», какой-то метр и т.д. Поэтому процесс писания рождает в поэте ощущение некоторой, что ли, фальши, ложности его натуры» [Бродский 2000, 293]. Констатируя необходимость отстранения от собственных переживаний в стихосложении, Бродский подчеркивает значимость рационального в творчестве и полемизирует с романтической концепцией поэзии, утверждающей главенство иррационального, интуитивного.

Вопрос о генезисе литературного творчества в ранней лирике Бродского не разрешается однозначно. Потребность облачить чувства в слово или скрыться от страданий в идеальном мире, в сфере искусства – вот только пара причин, побуждающих поэта к сочинительству. В стихотворении «Приходит март. Я сызнава служу...» [Бродский 2003, 30] многознач-



ность слова *«откровение»*, входящего в состав перифраза, обозначающего в тексте процесс творчества – *«ежевечерние откровения»* – не позволяет точно определить, является ли поэзия исключительно выражением внутреннего мира поэта, его сокровенных тайн и переживаний, или же имеет божественную природу, представляет собой воплощение высших истин в слове. Лексема *«наитие»*, используемая в качестве синонима творчества, может в равной степени указывать как на значимость интуитивного, нерационального в поэзии, так и на ее связанность с высшими силами.

В целом же для ранней лирики Бродского характерно неприятие романтического представления о поэте как о пророке. В стихотворениях 60-х гг. Бродский прямо обращается к лексикону русского романтизма, используя слово *«пророк»* и однокоренные с ним в ироническом ключе. Идея богоизбранности поэта, его способности к прорицанию представляется абсурдной и подвергается осмеянию:

прости того, кто будучи ленив
в пророчествах...
[Бродский 2012, 283]

Я отнюдь не стремлюсь в пророки.
[Бродский 2012, 129]

У пророков не принято быть здоровым.
Прорицатели в массе увечны. Словом,
я не более зряч, чем назонов Калхас.

...
Потому – прорицать все равно что кактус
или львиный зев подносить к забралу,
все равно, что учить алфавит по Брайлю.
Безнадежно.

[Бродский 2012, 84]

Идея о двойственности природы поэта воплотилась в ранней лирике Бродского и как свойственное идеалистическим учениям противопоставление *души и тела*, нетленного и конечного в человеке. В рамках романтической концепции человека как субъекта, соединяющего в себе материальное и идеальное, поэт получает возможность обрести вечное бытие через утверждение индивидуального бессмертия души, преодолевает смерть посредством творчества, объективируя себя в созданных произведениях. В этой связи проблема бессмертия вообще и бессмертия поэта в частности становится одной из ведущих в русском романтизме [Косяков 2007].

В лирике 60-х у Бродского в качестве одной из самых весомых причин, побуждающих к творчеству, представлено осознание поэтом собственной конечности; процесс создания стихотворения оказывается способом ненадолго забыть о смерти:

Вот и певец возвышает
голос – на час, на мгновенье,
криком своим заглушает
собственный ужас забвенья.
[Бродский 1994, 30].

Особая миссия поэта заключается не в изречении высших, божественных истин на земле, а в преодолении извечного противоречия между духом и плотью, между бесконечным и конечным – «разрыва меж душой и телом» [Бродский 1994, 24] – в неосуществимом стремлении обрести цельность, единство, избавить человека от внутренней конфликтности его природы. Единственная сила, способная прервать процесс творчества – это смерть, ожидающая не только самого творца-человека, но его творения:

Талант – игла. И только голос – нить.
И только смерть всему шитью – пределом.
[Бродский 1994, 24].

Смерть представляется как торжество Времени, его победа над человеком. Однако поэт, способный преодолевать внутренний разрыв между духовной и материальной субстанциями, ищет для себя «лестную правду» – возможность спастись от абсолютного небытия. Таким образом, страх смерти побуждает поэта взяться за перо, прежде всего, потому что поэзия может даровать ее творцу шанс стать частью нетленной истории человеческого духа, избежать пусть не телесной, но духовной смерти, пугающего «забвенья» [Бродский 1994, 24]. Важно отметить, что романтическая тема бессмертия поэта и поэзии органично существует в контексте творчества Бродского как вариация на тему смерти, признанную исследователями ключевой в его произведениях.

Бродский обращается к весьма распространенной в романтизме теме автономного существования поэзии, преодолевающей пространство и время. В его лирике «бессмертие в мире тел» реализуется как пребывание поэта в памяти живущих, «молодого племени» [Бродский 1994, 62]. Использование традиционных образов живой природы, растения, выражающих идею бессмертия духовной субстанции [Косяков 2007], демонстрирует установку на вечное бытие в живом, растущем и постоянно обновляющемся мире:

Будет памяти служить
только то, что будет жить.
...
...Будет помнить лес и дол...
...Будет помнить каждый знак...
[Бродский 1994, 62].

Однако для Бродского важно не только звучание голоса поэта после его смерти, но и способность отделенного от своего создателя поэтического слова побуждать адресата к ответу. Таким образом, постулируется возможность поэта обрести бессмертие в процессе непрерывной коммуникации:

...дальние горы и эхо
каждое слово повторят.
[Бродский 1994, 30].

и, может быть, забыв про все на свете,
в иной стране – прости! – в ином столетьи
ты имя вдруг мое шепнешь беззлобно,
и я в могиле торопливо вздрогну.
[Бродский 2003, 47].

Установление диалога, воспроизведение слова в живом мире является необходимым условием бессмертия поэзии и поэта. Тем не менее, искренние любовь, понимание и признание способен дать лишь человек, находящийся в будущем, «в ином столетьи». Проблема взаимодействия поэта и адресата решается через противопоставление *современник – потомок*.

Романтические оппозиции *поэт-человек – поэт-творец, поэт – толпа* Бродский соединяет в стихотворении «Послание к стихам». Тело – непрочная оболочка, «оправа» для души; слово – материя более сохраняемая, более долговечная; стихотворение «тверже тела»:

До свидания, стихи. В час добрый.
Не боюсь за вас; есть средство
вам перенести путь долгий:
милые стихи, в вас сердце
я свое вложил. ...
[Бродский 1994, 90].

Поэзия оказывается более совершенной, чем поэт, т.к. включает в себя лишь духовную, идеальную ипостась своего создателя, она «проце горьких ... дум». Как и всякий человек, поэт грешен, стихи же его «и краше и добрей», в них все существо поэта преображается, очищается от материального, что дает стихам те возможности, которые недоступны поэту как человеку, прибавляет им «сил, мощи» [Бродский 1994, 90]. Образ поэта, обретшего бессмертие в своих творениях, строится на метонимии: это «сердце», «голос», «крик», «песня»; адресат, локализованный в будущем, не воспринимает поэта целостно, для него он равен самой поэзии, стихотворению. Современная же публика вступает в контакт и с творцом, и с человеком, ему доступна не только идеальная, но и менее совершенная материальная ипостась поэта, вследствие чего обретение любви и призна-



ния современников оказывается недостижимым:

Будут за все то вас, верю
 более любить, чем вашего творца...
 ...Но не
 грустно эдак мне слыть нищу:
 я войду в одне, вы – в тыщу.
 [Бродский 1994, 90].

Метонимическое изображение поэта является и выражением идеи объективации творца в его произведениях, т.к. само по себе представляет собой объективацию: целостная личность замещается своей проекцией в область поэзии, искусства и обретает в таком виде автономность.

Метрико-ритмический анализ стихотворений Бродского 60-х гг., посвященных теме поэта и поэзии, также позволяет выявить связанность этих текстов с романтизмом. Из рассмотренных в данной статье произведений большинство («Мой, голос, торопливый и неясный», «Мои слова, я думаю, умрут», «Приходит март. Я сызнова служу», «Зимняя почта») написано пятистопным ямбом, т.е. метром, характерным для классической русской поэзии XIX в., в частности, для лирики Лермонтова [Гаспаров 2000, 153]. По наблюдению М. Пироговской, «пятистопный ямб – один из самых частотных размеров в метрическом репертуаре раннего Бродского», что свидетельствует о его внимании к предшествующей литературной традиции [Пироговская 2005].

Вероятно, обращение к теме поэта и поэзии в ранний период творчества для Бродского обусловлено, прежде всего, острой необходимостью самоидентификации, осознания себя как поэта, определения места и роли поэзии в мироздании, отношения к собственной литературной деятельности. В этой связи столь пристальное внимание к романтической традиции представляется неслучайным: концепция поэзии и творческой личности в романтизме была разработана весьма подробно и оказывала существенное влияние на формирование представлений о поэте и поэзии в других литературных направлениях. Использование идейно-тематического материала романтизма, его проблематики, образов, словаря, метрики, изображение романтических конфликтов для Бродского, возможно, стало способом соотнесения традиционных литературных представлений с реальностью, в том числе с событиями собственной жизни. Оказалось, что многие романтические установки, бытующие в сфере условного, идеального, в области искусства, не так далеки от действительности. Философские взгляды Бродского, отразившиеся также в его произведениях разных лет, созвучны идеям романтизма.

Думается, что романтический код в ранней лирике Бродского есть воплощение установки поэта на диалог с традицией, цель которого – выявление истинного и надуманного в ней, отделение условно-литературного от реального, жизненного, определение актуальности идей романтизма



в современности. Появление авторской иронии в некоторых из рассмотренных текстов подчеркивает их диалогичность, стремление Бродского к переосмыслению классической поэтической традиции и наполнению ее собственными смыслами, а также о желании избежать патетичности романтического стиля, неуместной в современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анкудинов К.Н. К вопросу о содержании методологического концепта «романтизм после романтизма» // Вестник Адыгейского государственного университета. 2013. № 1. С. 17–22.
2. Бродский И.А. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.
3. Бродский И.А. Избранные стихотворения. М.: Панорама, 1994.
4. Бродский И.А. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2012.
5. Бродский И.А. Письма римскому другу: стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2003.
6. Гандлевский С.М. Олимпийская игра // Гандлевский С.М. Поэтическая кухня. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 41–45.
7. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Фортуна Лимитед, 2000.
8. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997.
9. Кибальник С.А. Античная поэзия в России. XVIII – первая половина XIX века. Очерки. СПб.: Петрополис, 2012.
10. Косяков Г.В. Метафизика бессмертия в русской романтической лирике: автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01. Омск, 2007.
11. Кушнер А.С. «С первых своих шагов в поэзии» // Нева. 1988. № 3. С. 109–110.
12. Медведева Н.Г. Шивая ночь с рассветом (об одной особенности субъектного строя лирики Бродского) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 1998. С. 162–168.
13. Нокс Дж. Поэзия Иосифа Бродского: альтернативная форма существования, или Новое звено эволюции в русской культуре // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб.: Звезда, 1998. С. 216–223.
14. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Азъ, 2002.
15. Пироговская М. Ритм и смысл: пятистопный ямб в поэзии Бродского // Toronto Slavic Quarterly. 2005. № 13. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/pirogovskaia13.shtml> (дата обращения: 05.11.2020).
16. Полухина В.П. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб.: Звезда, 1998. С. 146–147.
17. Савельева Л.И. Античность в русской романтической поэзии. Казань: Изд-во Казанского университета, 1986.
18. Тюпа В.И. Проблема уединенного сознания в русской классической литературе // Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: Юрайт, 2018. С. 9–27.



19. Cho Mi Кён. Тема поэта и поэзии в лирике А.С. Пушкина и поэтов его времени: автореф. дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2000.
20. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1999.
21. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Б. Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ankudinov K.N. K voprosu o sodержanii metodologicheskogo kontsepta “romantizm posle romantizma” [Towards the Issue of the Content of the Methodological Concept “Romanticism after Romanticism”]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no. 1, pp. 17–22. (In Russian).
2. Kushner A.S. “S pervykh svoikh shagov v poezii” [From His First Steps in Poetry]. *Neva*, 1998, no. 3, pp. 109–110. (In Russian).
3. Pirogovskaya M. Ritm i smysl: pyatistopnyy yamb v poezii Brodskogo [The Rhythm and Meaning: Iambic Pentameter in Brodsky’s Poetry]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2005, no. 13. Available at: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/pirogovskaia13.shtml> (accessed 05.11.2020). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Medvedeva N.G. Sshivaya noch’ s rassvetom (ob odnoy osobennosti sub’yektnogo stroya liriki Brodskogo) [Sewing Up Night and Dawn (About One Feature of the Subject Structure of Brodsky’s Lyrical Poems)]. *Problema avtora v khudozhestvennoy literature* [The Problem of the Author in Fiction]. Izhevsk, Udmurt University Publ., 1998. (In Russian).
5. Knox J. Poeziya Iosifa Brodskogo: al’ternativnaya forma sushchestvovaniya, ili Novoye zveno evolyutsii v russkoy kul’ture [The Poetry of Joseph Brodsky: an Alternative Form of Existence, or a New Link of Evolution in Russian Culture]. *Iosif Brodskiy: tvorchestvo, lichnost’, sud’ba. Itogi trekh konferentsiy*. [Joseph Brodsky: Creativity, Personality, Destiny. The Results of Three Conferences]. St. Petersburg, Zvezda Publ., 1998, pp. 216–223. (In Russian).
6. Polukhina V.P. Poeticheskiy avtoportret Brodskogo [Brodsky’s Poetic Self-portrait]. *Iosif Brodskiy: tvorchestvo, lichnost’, sud’ba. Itogi trekh konferentsiy*. [Joseph Brodsky: Creativity, Personality, Destiny. The Results of Three Conferences]. St. Petersburg, Zvezda Publ., 1998, pp. 146–147. (In Russian).
7. Gandlevskiy S.M. Olimpiyskaya igra [The Olympic Game]. Gandlevskiy S.M. *Poeticheskaya kukhnya* [Poetry Behind-the-Scenes]. St. Petersburg, Pushkinskiy fond Publ., 1998, pp. 41–45. (In Russian).
8. Tyupa V.I. Problema uedinennogo soznaniya v russkoy klassicheskoy literature [The Issue of Solitary Consciousness in Russian Classical Literature]. Tyupa V.I. *Literatura i mental’nost’* [Literature and Mentality]. Moscow, Yurayt Publ., 2018, pp. 9–27. (In Russian).
9. Yakobson R. Zаметki o proze poeta B. Pasternaka [Notes on the Prose of the Poet



- B. Pasternak]. Yakobson R. *Raboty po poetike* [Works on Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1987, pp. 324–338. (In Russian).

(Monographs)

10. Gasparov M.L. *Ocherk istorii russkogo stikha. Metrika. Ritmika. Rifma. Stro-fika* [An Essay on the History of Russian Verse. Metrics. Rhythm. Rhyme. Stanzaic Studies]. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2000. (In Russian).
11. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [About Lyrics]. Moscow, Intrada, 1997. (In Russian).
12. Kibal’nik S.A. *Antichnaya poeziya v Rossii. 18 – pervaya polovina 19 veka. Ocherki* [Ancient Poetry in Russia. 18th – First Half of the 19th Centuries. Essays]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2012. (In Russian).
13. Savel’yeva L.I. *Antichnost’ v russkoy romanticheskoy poezii* [Antiquity in Russian Romantic Poetry]. Kazan, Kazan State University Publ., 1986. (In Russian).
14. Shelling F.V. *Filosofiya iskusstva* [The Philosophy of Art]. Moscow, Mysl’ Publ., 1999. (Translated from German into Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. Cho Mi Ken. *Tema poeta i poezii v lirike A.S. Pushkina i poetov ego vremeni* [The Theme of the Poet and Poetry in the Lyrical Poems by A.S. Pushkin and the Poets of His Time]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2000. (In Russian).
16. Kosyakov G.V. *Metafizika bessmertiya v russkoy romanticheskoy lirike* [The Metaphysics of Immortality in Russian Romantic Lyrical Poems]. PhD Thesis Abstract. Omsk, 2007.

Шмакотина Анна Сергеевна, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки.

Преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин. Научные интересы: творчество И.А. Бродского, русская литература XIX–XX в.

E-mail: kabaikinanna@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3111-6458

Anna S. Shmakotina, Glinka Novosibirsk State Conservatoire.

Lecturer at the Department of Humanities. Research interests: J.A. Brodsky’s creative works, Russian literature of the 19th – 20th centuries.

E-mail: kabaikinanna@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3111-6458

Г.А. Закроева (Москва)

«РОМАН ОДНОЙ ЖИЗНИ» В.С. БАЕВСКОГО – ЛИРИЗМ ПОВЕСТВОВАНИЯ В МЕМУАРНОМ РОМАНЕ

Аннотация. Мемуарный роман В.С. Баевского вобрал в себя ранее опубликованные автобиографические повести и очерки. При этом «Роман одной жизни» является единым мнемоническим повествованием, в центре которого – образ ученого. «Роман одной жизни» – автобиографическое повествование, объединяющим стержнем которого служит образ нарратора и его *история*. Автобиографический повествователь связывает все уровни мнемонического текста, т.к. объединяет в себе конкретного автора, рассказчика и героя. Повествование мемуарного романа реализует нарративную стратегию жизнеописания, а вероятностная картина мира складывается из описания реальных исторических событий и испытаний, которые преодолевает герой. В романе создается время памяти, где прошлое не только неразрывно связано с настоящим, но и продолжается в нем. Центром нарративной стратегии является нарратор. В мемуаристке в образе нарратора объединяются категории конкретного автора, «я» – повествуемого и «я» – повествующего. В «Романе одной жизни» история и образ нарратора формируются на основе личных документов: дневник автора и переписка с поэтами и учеными. Авторская установка на документальность истории свидетельствует также об объективизации повествования. Несмотря на автобиографизм, стилистически повествование строится на дистанцировании нарратора от конкретного автора. Одна из самых важных составляющих образа нарратора в «Романе одной жизни» – попытка ухода от эгоцентричного повествования, свойственного для автобиографии. Доминантной чертой нарратора становится лирическое начало, *ощущение себя как поэта-лирика*.

Ключевые слова: мемуарная литература; лиризм повествования; автобиографический нарратор; стратегия жизнеописания; В.С. Баевский.

G.A. Zakroeva (Moscow)

“The Novel of One Life” by V.S. Baevsky: The Lyricism of Narration in a Memoir Novel

Abstract. The memoir novel by V.S. Baevsky has incorporated his previously published autobiographical stories and essays. At the same time, the “Novel of One Life” is a single mnemonic narrative, with the image of a scientist in the centre. “The Novel of One Life” is an autobiographical narrative, the unifying core of which is the image of the narrator and his story. The autobiographical narrator links up all the levels of the mnemonic text, as it combines a specific author, narrator, and protagonist. The narrative of the memoir novel implements the narrative strategy of life description, and the probabilistic worldview is formed from the description of real historical events and the trials

that the protagonist overcomes. The novel creates a time of memory, where the past is not only inextricably linked with the present, but also continues in it. The center of the narrative strategy is the narrator. In memoirs, the narrator’s image combines several categories, namely that of a particular author, the “I” – being told about and the “I” telling. In “The Novel of One Life” the story and image of the narrator are formed on the basis of personal documents: the author’s diary and correspondence with poets and scientists. The author’s attitude to the documentality of history also testifies to the objectification of the narrative. Despite the autobiographic nature, stylistically, the narrative is based on distancing the narrator from the specific author. One of the most important components of the narrator’s image in the “The Novel of One Life” is an attempt to escape from the egocentric narrative typical of any autobiography. The dominant feature of the narrator is the lyrical origin, the feeling of being a lyric poet.

Key words: memoir literature; lyricism of narration; autobiographical narrator; strategy of biography; V.S. Baevsky.

Воспоминания и размышления ученых-филологов включают в себя не только личный жизненный опыт, но и представления о мире науки и культуры. Мироощущение накладывается на культурную картину, и мнемонический текст филолога становится зеркалом, отражающим искусство и науку, как действительности, так и прошлого, которое преломляется через сознание ученого. Мемуары ученых отличаются от воспоминаний других авторов формой произведения, композиционной строгостью, филологической и документальной точностью, подбором средств художественной выразительности.

«Роман одной жизни» В.С. Баевского сформировался как единый текст объединением ранее написанных мемуарных повестей и очерков в разные годы. Мемуарный роман был опубликован в 2007 г. Путь Баевского к роману длился всю сознательную жизнь, когда, будучи еще ребенком, Вадим Соломонович начал вести первый дневник и не оставлял своих записей всю жизнь: «В 12 лет, в конце 1941 года, в Ашхабаде, во время войны, голода и побоев, я начал вести дневник в стихах. При всей убогости нашей жизни, при всех ужасах, которые уже пришлось пережить и которые ясно виднелись впереди, время требовало эпоса» [Баевский 2007, 9].

«Роман одной жизни» – автобиографическое повествование, объединяющим стержнем которого является нарратор и его *история*. Автобиографический нарратор связывает все уровни мнемонического текста, т.к. объединяет в себе конкретного автора, рассказчика и героя. По определению Ж. Женетта, повествователь, который является героем собственного повествования, – автодиегетический [Женнет 1998, 255]. В мемуарах нарратор объединяет все сюжетные линии и является одной из самых сложных фигур. Предметом нашего исследования будет «триединство» нарратора, способы его выражения и функции, которые он реализует в повествовании. Методика исследования основывается на теории нарратологии, описанной в трудах Ж. Женетта [1998], В. Шмида [2003], В.И. Тюпы [2016, 2018].



Термин «нарратор» В. Шмид трактует так: «Понятие “нарратор” <...> является сугубо функциональным, то есть оно обозначает носителя функции повествования безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам» [Шмид 2003, 65]. Основная функция нарратора – изложение истории, кроме этого, дискурс повествователя несет и другие функции. А.Л. Гришунин, прочитав очерк «Смоленский Сократ», определил жанр прозы ученого следующим образом – лирико-мемуарное литературоведение [Баевский 2007, 11]. Определение А.Л. Гришунина подчеркивает наличие в романе Баевского трех уровней дискурса: лирического, мемуарного и литературоведческого. Автобиографический повествователь выполняет не только нарративную функцию, но и создает лирический дискурс.

Стратегия повествования обуславливается жанром произведения. В.И. Тюпа [Тюпа 2016] описывает историю жанра *жизнеописаний*, в которых на равных существуют разные нарративные стратегии: сказание и притча. Анализируя биографический жанр, В.И. Тюпа останавливается на ключевом аспекте нарративных стратегий: «жанровой ‘картине мира’ и соответствующей ‘форме героя’. Это доминирующий аспект данного речевого жанра: в соответствии с той или иной стратегией одни факты действительности выходят на передний план, укрупняются, а другие теряются из виду, сливаются с житейским фоном всеобщей жизни» [Тюпа 2016, 41, 42]. В мемуарном романе представлено личностное восприятие автором не только своего окружения, но и себя в качестве героя, а текст является отражением картины мира. «В романном жанре, открытом не только событийным пикам бытия, но и прозаическому течению непрерывной повседневности, сформировалась *вероятностная* картина мира, где векторы жизненного уклада переменчивы» [Тюпа 2018, 22]. В «Романе одной жизни» «вероятностная картина мира» складывается из описания реальных исторических событий, культурной эпохи и испытаний, которые преодолевает герой. Мемуарные повести и очерки, объединенные в роман, реализуют нарративную стратегию жизнеописания. «Главная особенность стратегии жизнеописания состоит в том, что рассказываемая история выстраивается как *непрямолинейная траектория существования*, проходящая через различные ситуации событийности: иногда в них превалирует прецедентность (с особым человеком происходит, то же самое, что и со всеми людьми в подобных обстоятельствах); иногда – императивность (в таких ситуациях непростительно ошибаться в выборе своей позиции); иногда – окказиональность (авантюрная встреча случайного стечения обстоятельств и личной воли)» [Тюпа 2018, 22]. В истории первой главы романа «Сны моего детства» присутствует прецедентность и окказиональность. Ретроспективный взгляд нарратора на детство показывает важность первых событий в жизни героя – именно эти происшествия являются отправной точкой дальнейшего пути. Случайные встречи с великими людьми оказываются для героя счастливым жребием, «авантюрным поворотом существования», не лишенным трагичности. В главах «Ржавый» и «Сча-



стье» основой повествования становится императивность – жизнью руководит верховный миропорядок, и герой оказывается бессильным перед движением истории, а выбор поступков обусловлен стремлением выжить и сохранить нравственный закон высшей справедливости.

Мемуарная литература стремится к достоверности повествования. Баевский создает историю, содержательный принцип которой именно документальность изложения событий. «Автобиографический дискурс, по оппозиции к любым формам художественного вымысла, есть лишь тот, который может быть приравнен к “дискурсу научному и историческому, доставляющему достоверную информацию о внешней по отношению к тексту реальности”» [Левина-Паркер 2010, 13]. Баевский сформулировал для себя закон мемуариста и неоднократно повторял его в своих работах:

«Много позже я узнал латинский афоризм: “Quod non est in actis, non est mundo”. <...> Я не могу похвалиться надежной памятью мемуариста. Как ни странно, именно поэтому за достоверность моих воспоминаний, за исключением самых ранних детских, я ручаюсь. Я позволяю себе писать только на основе документов, в первую очередь, – своего дневника и писем. Иногда память в общих чертах сохранила какой-то интересный разговор, захватывающий образ, необычное впечатление. Велик соблазн вырвать его из забвения, записать... Нет, нельзя: легко ошибиться. Чего не осталось в документах, того не было в жизни. Для меня как мемуариста таков закон» [Баевский 2007, 9, 11].

Баевский определяет жанр своей прозы как *былое и думы*, имея в виду не прямое соотношение с Герценом, а соотношение правды жизни и авторского вмешательства. Л.Я. Гинзбург выделяет особое качество «Былого и дум» А. Герцена: «Это качество – *подлинность*, ибо в “Былом и думах” Герцен, подобно историку, изображает действительно бывшее. Читатель “Былого и дум” одновременно подвергается воздействию двух могущественных сил – жизненной подлинности и художественной выразительности» [Гинзбург 1976, 247]. Такое же воздействие на читателя производит роман В.С. Баевского, в котором сочетаются подлинность, основанная на личных документах, и художественная выразительность повествования. Сам автор так комментирует жанровое определение: «Не соотнося ее с великой книгой Герцена ни в чем, кроме одного: я вижу сходство в соотношении правды жизни и авторского вмешательства» [Баевский 2007, 12].

Прежде чем перейти к осмыслению частных аспектов, скажем о *конкретном авторе* «Романа одной жизни». «Конкретный автор – это реальная, историческая личность, создатель произведения. К самому произведению он не принадлежит, а существует независимо от него» [Шмид 2003, 41]. В «Романе одной жизни» конкретный автор Вадим Соломонович Баевский – заслуженный деятель науки РФ, член Союза российских писателей, автор 830 научных работ, в том числе 25 книг. Исследования В.С. Баевского по теории стиха и истории русской литературы переведены на 9 языков мира. «Несмотря на то, что автор и читатель в их конкрет-



ном модусе в состав литературного произведения не входят, они в нем каким-то образом представлены. Любое сообщение содержит имплицитный образ отправителя и адресата» [Шмид 2003, 41]. В мнемоническом повествовании конкретный автор и нарратор выражаются имплицитно, эти категории авторства связаны между собой затекстовыми ситуациями (биография и история конкретного автора являются идеей и прообразом истории). Конкретный автор и нарратор объединены не только посредством фактов, описываемых в тексте, но и отождествлением нарратора с конкретной исторической личностью в сознании читателя.

«Роман одной жизни» Баевского открывается обращением конкретного автора к читателю, предваряющим историю. Повествование ведется от первого лица, а заканчивается экспозиционная часть подписью «*Автор*». На наш взгляд, в этом фрагменте текста с конкретизирующей подписью происходит синтез диегетического нарратора и конкретного автора, когда *повествующее «я»* является продолжением автора. Правдивость и реалистичность повествуемой истории достигается не только жанровой спецификой мемуаров, но и способом выражения нарративного «я»: «Во мне рано проснулось инстинктивное стремление остановить, запечатлеть мгновение в слове, документе. В 12 лет, в конце 1941 года, в Ашхабаде, во время войны, голода и побоев, я начал вести дневник в стихах» [Баевский 2007, 9]. Здесь же, в начале обращения к читателю, повествующее «я» сменяется на повествуемое «я» – происходит переход от 1-го лица к 3-му. Нарратор оценивает давно произошедшие события со стороны, т.е. меняется *нарраториальная точка зрения*: «Ребенок захватил самый красшек того, что с абсолютной полнотой воплотилось в “Василии Теркине” и “Доме у дороги”» [Баевский 2007, 9]. Такая смена точки зрения и лица повествования, когда в тексте одновременно фигурируют повествующее и повествуемое «я», объединенные одной фигурой нарратора, не меняет отношения повествователя к истории. Замена грамматического лица, заключающаяся в переходе от «я» к «он», по Ж. Женнету является существенным нарушением в мнемоническом повествовании [Женнет 1998, 255]. В романе В.С. Баевского подобное грамматическое нарушение происходит при переходе от персональной точки зрения к нарраториальной, при этом меняется дискурс повествования. Вторая глава книги «Ржавый», опубликованная еще в 1993 г. как отдельная повесть, имеет нарраториальный характер повествования. Также повествующее «я» вступает с читателем в диалог, как самодостаточный персонаж: «Может быть, в этом месте читатель вздохнул с облегчением: значит, автор просто пугнул, убийство не состоялось. Бог даст, и не состоится. Не лсти себе напрасной надеждой, читатель» [Баевский 2007, 64]; «Читатель на забыл, что судьба Вальки Шумова решалась в этот вечер?» [Баевский 2007, 71]. Развязка повести «Ржавый» – итог судеб персонажей, описанных нарратором, а герой повести Ржавый приобретает новый статус, в котором наделяется портретом конкретного автора:



«Вилен кончил школу с медалью и тотчас уехал отдыхать к дяде в Умань. Ржавый отнес его документы на Полевую улицу в приемную комиссию Авиатехнического института. Рука его оказалась легкой. Вилен испытывал самолеты за Полярным кругом, в пустынях, в горах Кавказа, уцелел в катастрофе, стал крупным инженером, отцом семейства и, так сказать, дедом семейства.

А сам Ржавый...

А Ржавый рассказал вам эту правдивую историю» [Баевский 2007, 73].

Образ нарратора как историка и документалиста формируется в самом начале повествования. Еще в обращении «К читателю» повествуемое «я» свидетельствует о вмешательстве воли конкретного автора в повествование. Баевский как ученый-филолог стремился к объективности, лаконичности и правдивости своей прозы:

«Ох, как трудно писать правду! Кто не пробовал, себе этого не представляет. Особенно если обладаешь некоторым воображением. В нижеследующем тексте все до последней мелочи – правда. И вместе с тем моя авторская воля – я это чувствую – решительно вторгается в повествование. Она проявляется в отборе людей и фактов для изображения. В стиле. Именно в такой, а не иной смене точек зрения и передаче реплик персонажей. В распределении материала, то есть композиции. Я бы определил жанр этой прозы как *былое и думы*. Не соотнося ее с великой книгой Герцена ни в чем, кроме одного: я вижу сходство в соотношении правды жизни и авторского вмешательства. Автор свой долг вроде бы выполнил» [Баевский 2007, 12].

Авторская установка на документальность и правдивость истории свидетельствуют также и об объективизации повествования. М.М. Бахтин писал: «Выразить самого себя – означает сделать себя объектом для другого и для себя самого (“действительность сознания”). Это первая ступень объективизации. Но можно выразить и свое отношение к себе как объекту – вторая ступень объективизации. При этом собственное слово становится объектным и получает второй – собственный же голос» [Бахтин 1997, 314]. В «Романе одной жизни» мы видим две ступени объективизации. Первая ступень выражается в это переходе от первого лица повествования к третьему. Вторая – выражение отношения к себе как к объекту сквозь призму научной работы и оценки личности другими – друзьями, коллегами, учеными. Глава «Ржавый», написанная от 3-го лица о личных воспоминаниях детства, и есть та самая попытка абсолютно объективного повествования, отстранения нарратора от конкретного автора. «Первый урок – немецкого языка – Ржавому ничем не грозил. Зато второй – тригонометрия – был чреват серьезными неприятностями» [Баевский 2007, 68].

Автобиографический нарратор – тип диегетического нарратора, который в литературе встречается чаще всего. «Классическое автобиографическое повествование подразумевает большое временное расстояние между повествуемым и повествующим “я”, представленными как связанные



психофизической идентичностью» [Шмид 2003, 93]. В отличие от художественной литературы, в мемуаристке психофизическая идентичность повествуемого и повествующего «я» осложняется образом конкретного автора, объединяющего категории диегетического нарратора и довлеющего над ними. Несмотря на автобиографизм «Романа одной жизни» Баевского, стилистически повествование строится на всевозможном дистанцировании нарратора от конкретного автора:

«Осень 1941. Ашхабад. Оазис в пустыне, посреди песков и саксаулов. <...> Голод. Война. Мне 12 лет. Враждебность местных мальчишек, которые считают, что в продуктовых карточках и дороговизне виноваты мы, «выковыренные» (эвакуированные). Рядом с этим, конечно, проявления великодушия, гостеприимства» [Баевский 2007, 74].

Еще один прием объективизации – безличное повествование, в котором нет повествуемого «я», а звучит остраненный голос нарратора: «Окна распахнуты прямо в черную зелень тополей, акаций, каштанов, лип, дубов. Сквозь нее блистает белизной, веселит сердце роскошью полураскрытых, но угадываемых форм Владимирский митрополический собор. Четырнадцатая аудитория ждет начала второй пары. Киев. 10 часов 15 минут. 1948 год. 2 сентября» [Баевский 2007, 87].

В мемуарном романе Баевского образ нарратора осложнен лирическими чертами. «Роман» сопровождается стихами самого Баевского и русских поэтов, которые автор использует в качестве эпиграфа. Отдельного исследования требует глава седьмая «Стихотворения двух тысячелетий». Стихи Баевский располагает в завершении первой части «События», так книга стихов является композиционным центром романа. «Мне думается, что мои стихи имеют право на внимание как человеческий документ в понимании французских писателей-натуралистов, Золя и Гонкуров. На этом основании я включаю их в роман моей жизни» [Баевский 2007, 180]. Мемуарную литературу с лирикой сопоставляла Л.Я. Гинзбург: «Литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и “мыслей” ведет прямой разговор о человеке. Она подобна поэзии открытым и настойчивыми присутствием автора. <...> Острая их диалектика – в сочетании этой свободы выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим» [Гинзбург 1996, 132].

Лирический дискурс повествования в «Романе одной жизни» представлен экспрессивной стороной изображения. Повествование в мемуарном приобретает лирический характер, т.к. историю рассказывает автобиографический нарратор. Чувства, которые испытывает герой лишены вымысла, а повествующее «я» и есть конкретный автор. Документальность истории только усиливает экспрессивную сторону повествования. В «Романе одной жизни» эмоциональное состояние героя мы видим сквозь призму пережитых событий. «Мы все жили ожидаем конца войны. Удалось перетерпеть зиму. Пригревало солнце. Жизнерадостно блестела молодая зелень, в которой утопала киевская окраина. А меня одолевали заботы. <...> Уже пять дней я запивал хлеб холодной водой. Так что мне было над

чем подумать. Тем более что и хлеба у меня не стало.

Никому до меня не было дела. Я решил: все, на улицу больше не выйду. Лягу и умру» [Баевский 2007, 119, 120].

В. Шмид отмечает: «Для автобиографического нарратора характерна тенденция к некоторой стилизации своего прежнего “я”. Эта стилизация часто обнаруживается не в приукрашивании тогдашнего времени, а наоборот, в изображении его в слишком мрачных тонах» [Шмид 2003, 97]. Если мы сопоставим это утверждение с «Романом одной жизни», то увидим, что такая тенденция в тексте воспоминаний Баевского реализуется посредством сновидений.

Яркие детские воспоминания В.С. Баевский облекает в форму коротких сновидений. «Детские воспоминания всегда носят отрывочный характер, и это можно почувствовать, читая любые воспоминания – даже те, что претендуют на систематичность. Но ведь та же отрывочность характерна и для воспоминаний взрослых, только последних воспоминаний больше и их легче вытянуть в линию рассказа» [Лихачев 2018, 8]. Временная дистанция между повествуемым «я» и повествующим так велика, что в тексте звучит вопрос: «Только в сомнении спрашиваю себя: уж не приснилось ли мне это?» [Баевский 2007, 16]. И.В. Романова пишет: «Баевский умело пользуется приемом остранения, при котором событие изображается подчеркнуто необычно, как в первый раз увиденное, впервые или по-новому осознанное. Самая благодатная тема тут – детство, взгляд на мир с точки зрения ребенка» [Романова 2008, 193]. Использование литературного сновидения как художественного приема, создает иной хронотоп во повествовании и отделяет главу первую от всего текста по художественному признаку. Детство воспринимается повествующим «я» как счастливое время, в котором были встречи с Ю.К. Олешей, З.Н. Райх, В.Э. Мейерхольдом. Также мы видим события войны глазами ребенка. Несмотря на огромную временную дистанцию, в «Снах моего детства» используется настоящее время. Так создается время памяти в повествовании, где прошлое не только неразрывно связано с настоящим, но и продолжается в нем. Так достигается эффект присутствия для читателя в событиях прошлого другого человека: чужие воспоминания становятся частью реальности читателя.

«Одесса, “Лондонская”, станция Ковалевского, дача Федорова, Киев, Святошино – все в руках фашистов.

Мы в Ашхабаде, и мы с папой идем на Текинский базар покупать книжку по шахматам. Вдруг кто-то окликает его по имени-отчеству. Голос идет откуда-то снизу. Мы останавливаемся как вкопанные» [Баевский 2007, 18].

В «Романе одной жизни» нарратор ведет диалог с читателем, говорит не только о жанре произведения, но и о выборе лица повествуемого «я». Пятая глава «Счастье» начинается с рассуждений повествующего «я» о выборе лица, от которого нужно вести повествование:

«Принимаясь писать, я спрашиваю себя, в каком лице вести повествование. Поскольку в основе лежат события и переживания моей личной жизни, естественна Ich-Erzählung. Так примерно:



Война шла к концу. Я умирал с голоду.

В апреле 1945 года мне было 15 лет. Я жил в Киеве, на территории киностудии. Один» [Баевский 2007, 116].

Далее повествование прерывается оцениваем нарратором текста, пробой повествования от 3-го и 2-го лица, и рассуждением о том, как историю воспримет читатель. Повествование от 1-го лица нарратор оценивает: «Вроде бы и неплохо», но смущает отсутствие обобщения: «Индивидуальный случай. Рассказчик – ничем не примечательный субъект. Эгоцентрик. А рассказывать имеет смысл только нечто значительное в глазах читателя» [Баевский 2007, 116]. Анализируя повествование от 2-го лица, нарратор приходит к выводу, что в таком случае «не избавиться от впечатления искусственности. Рассказываешь сам себе о том, что и без того слишком хорошо знаешь. Конечно, это всего лишь прием, но уж очень он выпирает. К тому же читателя ставишь в положение подслушивающего и подсматривающего. Зачем же обижать читателя?» [Баевский 2007, 116]. И все-таки выбор останавливается на автобиографическом нарраторе, т.к. этот тип нарратора более точно выражает лирическое составляющее всего повествования.

«Итак, возвращаюсь к первому лицу. Я ведь ощущаю-то себя поэтом-лириком. Все остальное так... Все-все. Постараюсь, конечно, чтобы это был рассказ не только об одной душе, но, пусть в незначительной степени, как смогу, и о современниках, и о нашем времени, в котором мы все вместе барахтаемся. Кувыркаемся» [Баевский 2007, 117].

В этих размышлениях заключается одна из самых важных составляющих образа нарратора в «Романе одной жизни» – попытка ухода от эгоцентричного повествования, свойственного для автобиографии. Доминантной чертой нарратора является лирическое начало, *ощущение себя поэтом-лириком*.

Повествование в «Романе одной жизни» начинается с приведенных дневниковых записей о научной жизни, литературе, о теме памяти. Завершается роман воспоминаниями о встречах с М.Л. Гаспаровым. Образ героя формируется сквозь призму описания встреч с известными поэтами, филологами. Рассказывая о друзьях, великих поэтах и ученых, Баевский таким образом говорит и о себе.

Лиризм повествования создается функциями автобиографического нарратора, который предстает в образе поэта-лирика. В.С. Баевский – ученый, изучавший русскую поэзию, издавший книгу стихов «Стихотворения двух тысячелетий», в автобиографическом романе объединяет стихи и прозу. Каждая глава романа начинается с стихотворного эпиграфа, в прозаический текст вплетены стихотворные строки и Баевского и других поэтов, а книга стихов – включена в главу «События». Таким образом, «Роман одной жизни» представляет собой лирический мемуарный роман ученого-филолога, повествующего о значимых событиях не только для автора, но и для истории культуры, науки.



ЛИТЕРАТУРА

1. Баевский В.С. Роман одной жизни. СПб.: Нестор-История, 2007. 508 с.
2. Баевский В.С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. Смоленск: Изд-во Смоленского государственного университета, 2009. 632 с.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. М.: Русские словари, 1997. 731 с.
4. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1976. 448 с.
5. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1–2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
6. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 3. С. 12–40.
7. Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2018. 448 с.
8. Немзер А. Развернутое определение понятия «счастье». О мемуарном романе Вадима Баевского // Время новостей. 2008. № 38. URL: <http://www.vremya.ru/2008/38/10/199120.html> (дата обращения: 26.01.2021).
9. Романова И.В. Между правдой и молчанием (о книге Вадима Баевского «Роман одной жизни») // Под часами: альманах. 2008. № 7. С. 192–195.
10. Тюпа В.И. Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 19–24.
11. Тюпа В.И. Стратегии писательской автобиографии (на материале жизнеописаний А.П. Чехова) // Avtobiografiya. 2016. № 5. С. 39–53.
12. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

REFERENCE

(Articles from Scientific Journals)

1. Levina-Parker M. Vvedeniye v samosochineniye: autofiction [An Introduction in Autobiography: Autofiction]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2010, no. 3, pp. 12–40. (In Russian).
2. Nemzer A. Razvernutoye opredeleniye ponyatiya “schast’ye”. O memuarom romane Vadima Bayevskogo [A Detailed Definition of the Concept of “Happiness”. About the Memoir Novel by Vadim Baevsky]. *Vremya novostey*, 2008, no. 38. Available at: <http://www.vremya.ru/2008/38/10/199120.html> (accessed 26.01.2021). (In Russian).
3. Romanova I.V. Mezhdru pravdoy i molchaniyem (o knige Vadima Bayevskogo “Roman odnoy zhizni”) [Between Truth and Silence (About the Book by Vadim Baevsky “The Novel of One Life”)]. *Pod chasami: al’manakh*, 2008, no. 7, pp. 192–195. (In Russian).
4. Tyupa V.I. Strategii pisatel’skoy avtobiografii (na materiale zhizneopisaniy A.P. Chekhova) [The Strategies of the Writer’s Autobiography (Based on the Material of A.P. Chekhov’s Biographies)]. *Avtobiografiya*, 2016, no. 5, pp. 39–53. (In Russian).
5. Tyupa V.I. Zhanrovaya priroda narrativnykh strategiy [The Genre Nature of Narrative Strategies]. *Filologicheskij klass*, 2018, no. 2 (52), pp. 19–24. (In Russian).

(Monographs)

6. Bayevskiy V.S. *Tridtsat' lektsiy o zolotom veke russkoy literatury. 1800–1855* [Thirty Lectures on the Golden Age of Russian Literature. 1800–1855]. Smolensk, Smolensk State University Publ., 2009. 632 p. (In Russian).

7. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy, T. 5. Raboty 1940–1960 gg* [Collected Works, vol. 5. Works of 1940–1960]. Moscow, Russkiye slovari Publ., 1997. 731 p. (In Russian).

8. Ginzburg L.Ya. *O psikhologicheskoy proze* [About Psychological Prose]. Leningrad, Khudozhestvennaya literature Publ., 1976. 448 p. (In Russian).

9. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 1–2. Moscow, Sabashnikov's Publ., 1998. 994 p. (Translated from French to Russian).

10. Likhachev D.S. *Zametki i nablyudeniya: Iz zapisnykh knizhek raznykh let* [Notes and Observations: From the Notebooks of Different Years]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2018. 448 p. (In Russian).

11. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. 312 p. (In Russian).

Закроева Галина Андреевна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Школы филологических наук. Область научных интересов: теория и история русской литературы, нарратология, мемуарная литература, жанр автобиографического романа, мемуарное наследие ученых-филологов В.С. Баевского и Д.С. Лихачева.

E-mail: gellinin@outlook.com

ORCID ID: 0000-0003-2147-0688

Galina A. Zakroeva, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, researcher at the School of Philological Sciences. Research interests: theory and history of Russian literature, narratology, memoir literature, genre of autobiographical novel, memoir heritage of philologists V.S. Baevsky and D.S. Likhachev.

E-mail: gellinin@outlook.com

ORCID ID: 0000-0003-2147-0688

Я.В. Солдаткина (Москва)

**СЮЖЕТ «КОНЦА СВЕТА» В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX–XXI ВВ.
ГЛАЗАМИ ГЕРОЯ-ИНТЕЛЛИГЕНТА:
социальное, фантастическое и аксиологическое**

Аннотация. В статье рассматривается проблема взаимодействия героя-интеллекта с тоталитарными общественными моделями в аспекте функций, выполняемых такого рода героем в период краха окружающего его миропорядка. Для русской литературы XX–XXI вв. идея социального моделирования действительности актуальна для самых разных жанров, но наиболее яркие образцы альтернативных художественных миров, в которых читатели узнавали элементы современной им реальности, реализуются в произведениях с установкой на философски-притчевое повествование, которое может быть осложнено антиутопическими или фантастическими чертами. В сюжете справедливого возмездия и даже уничтожения ложного социума важнейшая роль отводится герою, чей типаж может быть соотнесен с традиционным для литературы XX в. образом интеллигента. В этом герое ум и образованность сочетаются с состраданием к человечеству и неспособностью смириться с противоестественным устройством тоталитарного социума. По итогам наблюдений в статье выделяются три основных варианта взаимодействия интеллигента в ситуации «гибели цивилизации». Первый вариант, реализуемый в романах В.В. Набокова «Приглашение на казнь» и Т.Н. Толстой «Кысь», утверждает право интеллигента на разрушение марионеточных тоталитарных государств, пленивших его. Во втором варианте, представленном в повести А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом», именно на героя-интеллигента возлагается ответственность за совершающийся Апокалипсис. Третий вариант, актуализированный в романе Е.Г. Водолазкина «Оправдание острова», предполагает предотвращение конца света посредством самопожертвования героя-интеллигента.

Ключевые слова: герой-интеллигент; философская притча; фантастика и антиутопия; апокалиптические мотивы; социальные модели; открытый финал.

Ya.V. Soldatkina (Moscow)

**The Plot of the “End of the World” in Russian Prose of the
20–21st Centuries through the Eyes of an Intellectual Hero:
Social, Fantastic and Axiological Dimensions**

Abstract. The article examines the problem of the interaction of the hero-intellectual with totalitarian social models in terms of functions performed by this kind of hero during the collapse of the world order around him. For Russian literature of the 20–21st centuries, the idea of social modeling of reality is relevant for a variety of genres, but the most striking examples of alternative artistic worlds, in which readers recognized the elements of their contemporary reality, are instantiated in works with



an orientation towards a philosophical parable narrative, which can be complicated by dystopian or fantastic features. In the plot of just retribution and even the destruction of a false society, the most important role is assigned to the hero, whose type can be correlated with the image of an intellectual, traditional for the literature of the twentieth century. This hero combines intelligence and education with compassion for humanity and an inability to accept the unnatural structure of an anti-utopian society. Based on the results of the observations, the article identifies three main options of interaction of the intellectual with the apocalyptic reality. The first option, realized in the novels of V.V. Nabokov's novels "Invitation to a Beheading" and "Kys" by T.N. Tolstaya assert the intellectual's right to destroy the puppet totalitarian states that have captivated him. In the second version, most vividly presented in the story of A. and B. Strugatsky "It is Hard to be a God", it is the intellectual hero who is responsible for the ongoing apocalypse. The third option, actualized in E.G. Vodolazkin's novel "The Justification of the Island", involves the prevention of the end of the world through the self-sacrifice of an intellectual hero.

Key words: intellectual hero; a philosophical parable; science fiction and dystopia; apocalyptic motives; social models; an open ending.

Для литературы XX в. апокалипсический по своей семантике сюжет краха привычного социума, маркируемого как ложный, безнравственный, несправедливый, но при этом зачастую сопровождающегося насилием, разрушениями и жертвами, становится художественным ответом на реальные социальные потрясения, которые требовали своего эстетического и философского осмысления. Разрабатывая проблематику «конца света», литература принимала активное участие в конструировании вероятного будущего, анализировала те траектории общественного развития, которые представлялись наиболее тревожными с нравственной и эстетической точек зрения. При всей социальной нагруженности, наиболее ярко комплекс «гибели цивилизации» в русской литературе прошлого столетия реализуется в произведениях, близких к антиутопическим, фантастическим и притчевым жанрам, подчас совмещающим в себе полижанровые свойства, важные именно в аспекте изображения этико-эстетической модели «конца света», сочетающей в себе как вымышленные, так и узнаваемые для читателя переключки с современной времени написания трагической реальностью.

В предлагаемой статье исследовательское внимание будет сосредоточено на тех русских романах XX и начала XXI вв., в которых глобальная катастрофа, приводящая к разрушению рассматриваемой авторами общественной формации, рассматривается не в реалистическом, а в притчево-философском, фантастико-антиутопическом контексте. Эта катастрофа оказывается спровоцированной или находится в прямой зависимости от нравственного выбора и определяемых этим выбором действий персонажа, наделенного чертами героя-интеллекта и по этому признаку очевидно противопоставленного деградирующему миропорядку, во многих своих проявлениях ассоциируемого с тоталитарным социальным строем,



уничтожение которого с этой точки зрения носит характер возмездия, настигающего общество за его безответственные и безнравственные действия (и по отношению к герою-интеллекту, в том числе) [Кантор 2002].

Мы имеем в виду такого героя, черты которого, при всех внешних различиях сюжетов, обстоятельств написания и культурного контекста, объединяют в общий типаж и Цинцинат Ц из «Приглашения на казнь» В. Набокова (1935–1936), и дон Румату Эсторского из «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких (1963), и Никиту Иваныча из «Кыси» Т. Толстой (1986–2000), и даже пару Парфений и Ксения из «Оправдания острова» Е. Водолазкина (2020). В общем мифопоэтическом контексте указанных произведений с их антиутопически-притчевой доминантой можно отметить, что их объединяют более или менее явные христианские отсылки, относящие их как к числу сниженных, пародийных вариаций образа Христа (Цинцинат Ц [Стрельникова 2016], Румата [Борода 2008]), так и к переосмысленным и отчасти травестированным образам «святых в миру», не чуждых и своего рода юродству (Никита Иваныч, Парфений и Ксения), что не исключает близости этих персонажей к типу героя-интеллекта, на протяжении всего XX в. занимающего значимое место в системе персонажей русской прозы [Колпаков 2017].

С одной стороны, все перечисленные герои могут быть с разного рода оговорами отнесены к типажу «интеллекта», поскольку наделены развитым самосознанием и склонностью к саморефлексии; обладают широким кругозором, начитаны в своей области и умеют делать умозаключения на основе прочитанного, сопоставлять его с собственными наблюдениями над окружающей их действительностью; склонны если не к творчеству как таковому, то к творческому, поэтическому восприятию мира, стремятся мир облагородить, сообщить ему не только плотские устремления. Они сострадательны, не чужды эмпатии, что вызывает подозрения со стороны властей претерпевающих. Исходя из всего вышесказанного, можно утверждать, что эти герои принципиально противопоставлены воссозданному в рассматриваемых произведениях сообществам «мещан», «филистеров», «кукол» («Приглашение на казнь»), «средневековых обывателей» («Трудно быть богом»), малограмотных «голубчиков» («Кысь») и просто мелких эгоистов и грешников («Оправдание острова»), а потому вполне могут быть аттестованы в качестве вариации образа интеллекта в русской литературе.

С другой стороны, всем этим героям присущи некие условно «волшебные», «фантастические» свойства, сообщающие им немислимые как внутри искусственно смоделированных антиутопических или же фантастических миров, так и вне их силы. Так, Цинцинат, забывшись, ходит по воздуху и судим за «непрозрачность», «непознаваемость» («гносеологическую гнусность»), которая делает его не только метафизически, но и физически существом, не равным прочим «марионеткам» «Приглашения на казнь». Дон Румата – инопланетянин в Арканаре, к услугам которого все чудеса техники и фармакологии, для обывателей выглядящих аналогично



сказочным артефактам типа мифриловой кольчуги или волшебной палочки, а два меча в его руках порождают не только миф о его неуязвимости, но и демонстрируют его недюжинную мощь. Истопник Никита Иванович из «Кыси» – не просто «прежний», символ интеллигента-почвенника, но и сниженная аллюзия на Прометея, поскольку умеет по собственному желанию извергать огонь и в том огне не сгорать, становясь своего рода аналогом вечно живущего божества. Парфений и Ксения в «Оправдании острова» в силу святости своих девственных натур выключены из привычного механизма взросления и старения, что заставляет читателей воспринимать их как победителей времени. Обобщая, подчеркнем подразумеваемую в текстах близость всех названных персонажей к категории бессмертности, одновременно сказочной, мистической и при этом маркирующей их поистине нечеловеческие возможности и сверхчеловеческий потенциал.

Собственно, в этих образах прослеживаются знаменательные результаты трансформации классического типажа интеллигента, который, будучи вписанным авторами в нереалистический, антиутопический или фантастический контекст, практически не теряя своей интеллигентности, приобретает несвойственные ему в реалистическом повествовании и обычной жизни магические силы. С определенной долей вероятности мы можем утверждать, что в рассматриваемых художественных социальных проекциях образ интеллигента наделяется компенсаторными чертами. Ему доступны функции, невероятные для «рядового интеллигента» XX в.: встать и уйти с собственной казни, разрушив перед этим тюрьму, дать мечом отпор хамам, дыхнуть огнем и т.д. Точкой наиболее яркого раскрытия этих функций, их полноценной реализацией становятся финальные сцены произведений, поскольку на протяжении всего повествования в герое-интеллигенте копится его несогласие с действительностью, все резче обозначается его противопоставленность социуму и, более того, все жестче звучат претензии социума, этому герою предъявляемые.

В рассматриваемых произведениях тщательно и в подробностях воссоздаваемая фикционная социальная конструкция в финале разрушается, причем не без воздействия, а зачастую при прямом участии героя-интеллигента. Нам представляется, что, с одной стороны, писатели, проигрывая различные варианты альтернативного мироустройства, подчеркивают катастрофичность и уязвимость бытия в XX–XXI вв., близость атмосферы «последних времен», особенно в тоталитарных условиях. С другой, их интересует вопрос о способности как всего человечества, так и конкретного героя-интеллигента бросить вызов несправедному миропорядку со всеми вытекающими из этого вопроса онтологическими и аксиологическими проблемами: обречен ли смоделированный социум на гибель и кто несет ответственность за эту гибель, виноват ли герой-интеллигент в наступающей для социума катастрофе или же, наоборот, в сложившихся обстоятельствах уничтожение социума представляется единственным выходом, а участие в этом уничтожении интеллигента – добродетелью, подвигом, способствующим устранению ложного устройства, возможным



спасением, очищением мира и даже – его закономерным обновлением или грядущим возрождением (в той степени, в которой Апокалипсис может быть рассмотрен как преддверие Нового Иерусалима – Царства Божия на земле (рая, «праведной земли», победы над смертью и т.д.)). В определенной степени финальная ситуация «конца света» оказывается не только для социума, но в первую очередь для героя-интеллигента самой взыскательной проверкой его духовных принципов и творческих способностей, его готовности к жертвенности, состраданию, к преодолению себя и расширению собственных возможностей, моментом откровения, испытания и наивысшей концентрации воли и метафизических поисков.

В притчевом художественном мире «Приглашения на казнь» [Федунина 2013, 198] внутренний сюжет романа строится вокруг осознания Цинцинатом Ц марионеточности, игрушечности той действительности, которая гонит его за «непрозрачность» и осуждает на смерть как неспособного и не желающего «покаяться» и превратиться в такого же, как они. Набоков всячески подчеркивает «театральность» самого пространства: тюрьма, улицы, даже Луна представляют собой декорации, за которыми Цинцинату необходимо разглядеть контуры другой – оригинальной, а не подражательной – реальности, проснуться от дурного сна в явь, а вовсе не умереть и перестать существовать, как он опасается. В этом контексте сцена казни Цинцината вне зависимости от того, погиб ли герой в ложном, призрачном мире, или же, наоборот, окончательно осознал свою бессмертность, оборачивается полным крахом для социума: падает задник, обнажая кулисы, палач уменьшается на глазах до состояния личинки, а за рухнувшим миром Цинцинат слышит голоса существ (то ли настоящих людей, то ли – потусторонних сил, например, ангелов, платоновских первосущностей, душ и т.д.). Хотя в финале судьба Цинцината открыта, но в отношении социальной модели авторский приговор однозначен: куклы и их абсурдный мир заслуживают только уничтожения, поведение героя расценивается как нравственная и философская победа над марионетками, как восстановление справедливости, закономерное и в этом смысле нравственно-оправданное. Более того, автор предоставляет герою возможность наконец реализовать свое преимущество, делом доказать собственную правоту – и уничтожить антиутопический фантом, показав его полную несостоятельность. Примечательно, что Цинцинат при этом не воин, не властитель, не герой-практик, а – тот, кого называют слабым и безвольным, рефлексующим типажом. Очевидно, что способность именно героя такого типа в итоге разрушить оковы ложной реальности (и разрушить именно в силу наличия у него души, творческого склада, духовных запросов), обусловлена в том числе и культом силы, террора, насилия в XX в., которым Набоков противопоставляет «интеллигентность»-«непрозрачность» как пропуск в истинное бытие.

Полижанровая повесть братьев Стругацких «Трудно быть богом» содержит в себе не только фантастико-авантюрный, но и мощный философски-притчевый компонент [Козьмина 2017, 203–220], который позволяет



рассмотреть характерный для нее конфликт между героем-интеллигентом и тоталитарной государственной моделью в рамках заявленной в статье проблематики. Для дона Руматы Эсторского (он же землянин Антон, сотрудник Института экспериментальной истории) финальный локальный Апокалипсис оборачивается нравственным и философским проигрышем: доведенный до отчаяния действиями монашеского ордена, захватившего власть в Арканаре – средневековом королевстве, во многом представляющем собой политическую аллюзию на современную авторам советский социум, Антон из гуманиста, «высшего существа» с высокими моральными принципами, превращается в убийцу, который, возможно, воображает себя «благородным мстителем», но для землян, читателей и авторов его вина и преступление несомненны. С одной стороны, на протяжении всего повествования Румата стремился спасти и защищать, пользуясь всем своим инопланетным арсеналом, и силовым в том числе. Он пытался предотвратить государственный переворот, который вылился в масштабную смену власти в Арканаре, вполне сопоставимую в безрелигиозном контексте повести с Апокалипсисом, понимаемым как уничтожение прежнего миропорядка. Таким образом, Апокалипсис не вызван напрямую действиями героя-интеллигента, наоборот, для героя он нежелателен, противоестествен. С другой стороны, Апокалипсис высвобождает мощную энергию разрушения, до поры подавляемую героем в себе, провоцирует отказ от нравственных обязательств «землянина», заставляя уподобиться творцам этого Апокалипсиса и в жестокости, и в беспринципности. Провал социокультурной и гуманистической миссии Руматы оборачивается и его человеческим падением, и в этом отношении вывод авторов о роли интеллигента неутешителен: попытка противостоять насилию насилием же, переход интеллигента к образу мыслей и действий героя-революционера и мстителя одинаково плачевны и губительны и для самого героя, и для социума, за который герой, несмотря на обстоятельства конца света, несет нравственную и историческую ответственность. В этом контексте нельзя не отметить, что Румата с его двумя мечами по сути представляет собой фантастическую самопрезентацию интеллигенции, чьи способности традиционно далеки от сферы боевых искусств, но поскольку свойственная интеллигентскому герою жажда справедливости, наказания неправых не находит своего разрешения в повседневной жизни, то она раскрывается в фантастическом тексте.

На рубеже XX–XXI вв. Т.Н. Толстая в своем романе «Кысь» осознанно и с иронией апеллирует и к набоковскому тексту с его конфликтом «непрозрачных» и «кукол», и к повести Стругацких с ее смоделированным средневековым колоритом. В «Кыси», помимо явных антиутопических черт [Ланин 2014], исследователями выделяются элементы философской притчи, важные для нашего контекста [Вайкум 2018, Грешилова 2017]. Оговоримся, что Толстая сдвигает фокус в отношении героя-интеллигента: хотя основной сюжет ее романа связан с взрослением и инициацией «недоросля» Бенедикта, механизм крушения вымышленного тоталитарно-



го миропорядка связывается, как и в предыдущих произведениях, с судьбой и действиями героя-интеллигента. Именно волей «прежнего» старика, интеллигента Никиты Иваныча в «Кыси» мнимосредневековое поселение, возникшее после атомного взрыва на месте старой Москвы, накрывает вал испепеляюще-очищающего огня. Никаких угрызений совести или же сострадания к погибшим мутантам-«голубчикам» Никита Иванович при этом не испытывает. У Толстой сожжение города с одновременным уничтожением всех его условно человекообразных, но в общем безобразных обитателей, спровоцировано казнью беззлобного Никиты Ивановича, в котором, тем не менее, нынешний глава города чувствует потенциальную угрозу своей власти, что позволяет увидеть в финале «Кыси» травестированную отсылку к финалу «Приглашения на казнь» [Десятов 2003]: тот же сюжетный поворот, когда желание избавиться от интеллигента оборачивается для подавляющего его социума полной катастрофой, сотворенной этим самым интеллигентом, много превосходящим по своим достоинствам и возможностям марионеточное окружение. С одной стороны, перед нами все та же вариация мечты интеллигента о возмездии обывателям и бюрократам, которые сами своими действиями разбудили дракона в млейшем, смешном и заботящемся о просвещении старике, чьих истинных сил они просто не в состоянии были осознать. С другой – Никита Иванович, разрушая ложную модель мира, действует не только в логике «конца времен», но и в рамках московского эсхатологического мифа (А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой, М.А. Булгаков и др.), в соответствии с которым огонь, уничтожающий Москву, парадоксально способствует ее восстановлению в обновленном, возможно – улучшенном виде [Селеменова 2009]. Помимо самого Никиты Ивановича и его друга-западника Льва Львовича, в живых после пожара остается и главный герой «Кыси» Бенедикт, который не только становится свидетелем крушения прежнего мира, постмодернистского в своих основах, но и возможным кандидатом на созидание нового. Сложно сказать, насколько на пепелище бывшей Москвы вероятен Новый Иерусалим, но отметим изменившиеся акценты: при всей своей иронии и безоговорочном неприятии дикого смоделированного царства, Толстая не только, в отличие от Стругацких, снимает с интеллигенции всякую вину за силовое решение проблем социума, но и, в отличие от Набокова, оставляет минимальную надежду на возрождение бытия, на новый виток развития бессмертных города и культуры.

На волне пандемии 2020 г. и роста апокалиптических настроений в медиапространстве свою версию философско-притчевой миромодели предложил Е.Г. Водолазкин. В его романе «Оправдание острова» соединяются черты летописного повествования, пародийной антиутопии, близкой одновременно «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Багровому острову» М.А. Булгакова, житийные и апокалипсические элементы. В соответствии с древним пророчеством, главными действующими лицами в предстоящей острову катастрофе должны стать девственные супруги Парфений и Ксения, в прошлом правители острова, а в настоящем – прак-



тически бессмертные изгнанники (подобные благоверным князьям Петру и Февронии Муромским), жители коммуналки и будущие герои фильма о самих себе, снимаемого популярным французским режиссером Жан-Мари Леклером. Эти двое сознательно отказались от физической близости в браке, впоследствии – от светской власти, передав ее восставшим островитянам, и прожили несколько веков в ожидании, как выясняется, именно Апокалипсиса, сопровождающегося карами небесными. Их безгрешность противостоит череде бездарных, преступных и развращенных правителей острова и проистекает из жертвенного желания послужить Богу и своему народу. В отличие от предыдущих антиутопий, Парфений и Ксения не виновны в разворачивающемся конце света, но только их добровольное самопожертвование способно остров «оправдать»: «И будет лететь пепел с небес, и сердца ваши обратятся в пепел» [Водолазкин 2021, 343].

В данном случае не грешный мир, но именно герои перестают существовать в прежнем качестве, предотвращая извержение вулкана, грозящее острову: «Парфений выступает по радио с обращением к народу. Он призывает жителей Острова изгнать из сердец страх и помогать друг другу, ведь положение сложное, но не безвыходное. Помолчав, говорит: никто не давал нам права идти на Гору и говорить с Ним, так что не можем мы туда идти. Говорит: видя ваши слезы, не можем мы туда не идти, так что, конечно, пойдём» [Водолазкин 2021, 398]. Оставаясь бессмертными в памяти народной и увековеченными в кино, Парфений и Ксения растворяются в облаке Божьего присутствия (возможно, возносятся в небеса), что парадоксальным образом разрешает политические конфликты внутри Острова и примиряет островитян с Богом. Водолазкин таким образом совмещает и мотив перемещения героев в истинный мир («Приглашение на казнь», «Трудно быть богом»), и вознесение («Кысь»), и финальное максимальное раскрытие потенциальных возможностей героев, самым прямым образом влияющие на судьбу социума. В таком сюжетном повороте можно увидеть и реверсивную переработку библейской истории Содома и Гоморры, где как раз нужного числа праведников для спасения не достало, и даже парафраза строк песни Бориса Гребенщикова «Никита Рязанский», представляющей собой поэтико-иронический вариант агиографии вымышленного святого: «А ночью опять был дождь, // И пожар догорел, нам остался лишь дым; // Но город спасется, // Пока трое из нас // Продолжают говорить с Ним» [Гребенщиков 2002, 282]. В жизнеутверждающей версии Водолазкина трое, спасшие город: Парфений, Ксения и Бог, к которому они поднимаются в гору. Тем самым, через весь XX в. в начале XXI в. русская литература в своем социальном моделировании фантастически-философского «конца времен» пришла к такому художественному решению конфликта, в котором Апокалипсис оказался отменен усилиями героев, по своим функциям близких к образу героев-интеллигентов. Катастрофа сменилась своего рода утопической мечтой о примирении «интеллигенции и революции», о вере в гражданский диалог и в то, что обновление социума возможно без трагического разрушения мира.



А.Ю. Колпаков в своей концепции «интеллигентского дискурса» в русской литературе XX в. утверждал, что «в интеллигентском дискурсе советской эпохи продолжали сосуществовать две модели спасения интеллигенции: перерождения и самостояния» [Колпаков 2015, 53]. Создатели рассмотренных нами альтернативных философско-притчевых художественных миров и фантастико-антиутопических социальных моделей предлагают три принципиальных модели поведения интеллигента в ситуации «конца света». Первая предполагает, что интеллигент как личность творческая, многократно превосходя окружающих обывателей, имеет полное моральное право на освобождение и уничтожение оных, а также всего ложного устройства бытия. Вторая анализирует провал миссии интеллигента по преобразованию мира и меру ответственности героя за происходящее. Третья же обращается к идее жертвенности, которая дает даже неправедному социуму надежду на спасение и возрождение, но требует от героя самоотвержения, подвига не ратного, но духовного – обращения к тому самому нравственному оружию, которое наиболее уместно в руках героя-интеллигента и одно способно противостоять как апокалипсису, так и катастрофическим социальным экспериментам, этико-эстетический анализ которых оказался в сфере внимания русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борода Е.В. От благодетеля к прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века // Филология и человек. 2008. № 4. С. 21–27.
2. Вайкум Л.А. Азбучные истины и притчевая стратегия повествования в романе Т. Толстой «Кысь» // Проблемы исторической поэтики, 2018. Т. 16. № 2. С. 214–224.
3. Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова: роман. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2021. 405 с.
4. Гребенщиков Б. Песни: единственное полное собрание всех текстов песен Бориса Гребенщикова (1973–2002). М.: Нота-Р., 2002. 622 с.
5. Грешилова А.В. Антиутопические тенденции в романе Т.Н. Толстой «Кысь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 8 (74): в 2 ч. Ч. 2. С. 33–36.
6. Десятков В.В. Сирин и «Кысь». Татьяна Толстая пародирует Набокова // Сибирский филологический журнал. 2003. № 1. С. 39–50.
7. Кантор В.К. Антихрист, или Ожидавшийся конец европейской истории (Соловьев contra Ницше) // Вопросы философии. 2002. № 2. С. 14–27.
8. Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 292 с.
9. Колпаков А.Ю. «Большой роман» об интеллигентном герое как жанровая разновидность русской романистики: к постановке проблемы // Новый филологический вестник. 2017. № 2. С. 128–138.
10. Колпаков А.Ю. Перерождение и самостояние: о двух вариантах спасения



интеллигенции в русской литературе // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2015. № 2. С. 45–54.

11. Ланин Б.А. Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально-культурном контексте // Проблемы современного образования. 2014. № 1. С. 161–169.

12. Селеменова М.В. «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910–1950-х гг.) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2009. № 2. С. 20–27.

13. Стрельникова Л.Ю. Театрализованная модель мира в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1. С. 203–208.

14. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М.: Intrada, 2013. 196 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Boroda E.V. Ot blagodetelya k progressoru: modifikatsiya obraza sverkhchloveka v otechestvennoy fantastike 20 veka [From Benefactor to Progressor: The Modification of the Superman Image in Twentieth Century Russian Fantasy]. *Filologiya i chelovek*, 2008, no 4, pp. 21–27. (In Russian).

2. Desyatov V.V. Sirin i “Kys”. Tat’yana Tolstaya parodiruyet Nabokova [Sirin and “Kys”. Tatyana Tolstaya Parodies Nabokov]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal*, 2003, no. 1, pp. 39–50. (In Russian).

3. Greshilova A.V. Antiutopicheskiye tendentsii v romane T.N. Tolstoy “Kys” [Dystopian Tendencies in the Novel by T.N. Tolstoy “Kys”]. *Filologicheskiiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 8 (74): in 2 parts, part 2, pp. 33–36. (In Russian).

4. Kantor V.K. Antikhrist, ili Ozhidavshiysya konets evropeyskoy istorii (Solov’ev contra Nitsche) [The Antichrist, or the Expected End of European History (Solovyov contra Nietzsche)]. *Voprosy filosofii*, 2002, no. 2, pp. 14–27. (In Russian).

5. Kolpakov A.Yu. “Bol’shoi roman” ob intelligentnom geroye kak zhanrovaya raznovidnost’ russkoy romanistiki: k postanovke problemy [The “Big Novel” about an Intelligent Hero as a Genre Variety of Russian Novelistics: Towards the Formulation of the Problem]. *Novyy filologicheskiiy vestnik*, 2017, no. 2, pp. 128–138. (In Russian).

6. Kolpakov A.Yu. Pererozhdeniye i samostoyaniye: o dvukh variantakh spaseniya intelligentsii v russkoy literature [Rebirth and Self-standing: About Two Variants of the Salvation of the Intelligentsia in Russian Literature]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznaniiye. Kul’turologiya*, 2015, no. 2, pp. 45–54. (In Russian).

7. Lanin B.A. Russkaya utopiya, antiutopiya i fantastika v novom sotsial’no-kul’turnom kontekste [Russian Utopia, Dystopia and Fantasy in a New Socio-Cultural Context]. *Problemy sovremennogo obrazovaniya*, 2014, no 1, pp. 161–169. (In Russian).

8. Selemeneva M.V. “Moskovskiy tekst” v russkoy literature 20 v. (na materiale khudozhestvennoy prozy 1910–1950-kh gg.) [“Moscow Text” in the Russian Literature



of the 20th Century (on the material of fiction prose of the 1910s–1950s)]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov*. Series: Literaturovedeniye, zhurnalistika, 2009, no. 2, pp. 20–27. (In Russian).

9. Strel’nikova L.Yu. Teatralizovannaya model’ mira v romane V. Nabokova “Priglaseniye na kazn” [A Theatrical Model of the World in Nabokov’s “Invitation to a Beheading”]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, no. 1, pp. 203–208. (In Russian).

10. Vaykum L.A. Azbuchnyye istiny i pritchevaya strategiya povestvovaniya v romane T. Tolstoy “Kys” [Basic Truths and Parable Narrative Strategy in the novel by T. Tolstoy “Kys”]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2018, vol. 16, no. 2, pp. 214–224. (In Russian).

(Monographs)

11. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti 20 v. v kontekste traditsii)* [Poetics of Sleep (A Russian Novel of the First Third of the Twentieth Century in the Context of Tradition)]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 196 p. (In Russian).

12. Koz’mina E.Yu. *Fantasticheskiy avanturno-istoricheskiiy roman: poetika zhanra* [Fantastic Adventure-historical Novel: The Poetics of the Genre]. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyy uchenyy Publ., 2017, 292 p. (In Russian).

Солдаткина Янина Викторовна, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института филологии. Область научных интересов: русская литература и медиакультура XX–XXI вв., мифопоэтика, геопоэтика, компаративистика, медиатенденции в литературе.

E-mail: yav.soldatkina@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0002-1527-8123

Yanina V. Soldatkina, Moscow Pedagogical State University.

Doctor of Philology, Professor, Professor of Russian Literature of the 20th – 21st centuries Department, Institute of Philology. Research interests: Russian literature and media culture of the 20th – 21st centuries, mythopoetics, geopoetics, comparativism, media trends in literature.

E-mail: yav.soldatkina@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0002-1527-8123

Е.В. Зайцев (Москва)

**КНИГА СТИХОВ МИХАИЛА АЙЗЕНБЕРГА «СКАЖЕШЬ ЗИМА»:
НА ПОДСТУПАХ К ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОМУ ПРОЧТЕНИЮ**

Аннотация. Статья посвящена изучению феномена книги стихов на материале новейшей русской литературы. За основу взят сборник М. Айзенберга «Скажешь зима», отмеченный критикой (Большая премия «Московский счет»-2017) и являющийся по-своему репрезентативным для современной русскоязычной лирики. Используя принцип «медленного чтения» (close reading), автор подробно рассматривает первые два стихотворения книги, обнаруживая в них формальные и смысловые связи в контексте составного целого. В частности, детально анализируются мотивы зимы и земли и высказывается гипотеза об их особой значимости в художественном единстве книги. Несмотря на совпадение образов и мотивов в первых двух текстах, речи об общем, сквозном сюжете здесь не идет. Если под двумя диаметрально противоположными полюсами книги стихов понимать максимальную близость к поэме (наличие сюжета, постоянных героев) и неавторскому сборнику (без художественного замысла), то «Скажешь зима» находится посередине: едва ли можно говорить о тождественности субъектов анализируемых произведений, а их центральные образы, словесно идентичные, выполняют различные функции. Однако данное несовпадение оказывается продуктивным, расширяя контекст для интерпретации каждого стихотворения, образуя особый сюжет из жизни слов, меняющих по мере прочтения свои значения. В заключение статьи намечается перспектива дальнейшего исследования и приводится список стихотворений, репрезентативных с точки зрения указанных мотивов.

Ключевые слова: современная русская поэзия; книга стихов; медленное чтение; герменевтический подход; мотив; М. Айзенберг.

Ye. V. Zaytsev (Moscow)

**Mikhail Aizenberg's Book of Poems "If you say Winter":
An Approach to the Hermeneutic Reading**

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of the book of poems on new Russian poetry. The research is based upon a collection of M. Aizenberg "If you say Winter", which was marked by critics (The big prize of *Moskovskiy Shchet-2017* [*Moscow Account-2017*]) and can be regarded representative for the modern Russian poetry. Using the method of close reading, the author analyses thoroughly the first two poems of the book and distinguishes in them formal and semantic connections in the context of composite unity. Despite equal images and motifs in the first two texts, there cannot be stated a common plot. Understanding the two diametrically opposite poles of book of poems as the maximal proximity to a lyro-epic poem (plot, steady characters) and a nonauthorized poetry collection (without a creative concept), "If you say Winter" must

be considered to be in the middle: the lyrical subjects are barely to be acknowledged as equal; the central images, though verbally identical, accomplish different functions. Nevertheless, this inequality proves to be productive, expanding the context for interpreting of each poem, building a special plot out of the life of the words, which are changing their meanings during the process of reading. In conclusion of the article there are outlined the prospects for the further research and all the poems representative in regard to the indicated motifs are listed.

Key words: modern Russian poetry; book of poems; close reading; hermeneutic approach; motif; M. Aizenberg.

В русской поэзии динамичное развитие книги стихов как «целостного художественного образования» [Дарвин 1987, 3], как жанра [Фоменко 2003] пришлось на начало XX в. Тогда же последовало его теоретическое осмысление сперва самими поэтами: А. Белым, А. Блоком, В. Брюсовым (см., например, авторские предисловия к их книгам); а позже, уже в более строгом, научном ключе, – такими учеными, как М.Н. Дарвин, И.В. Фоменко, О.А. Лекманов и др. В свою очередь, к более современному литературному материалу (Я. Сатуновский, Ю. Левитанский, М. Степанова, С. Литвак) в разговоре о книге стихов обращаются Н.В. Барковская, У.Ю. Верина, С.П. Гудкова, О.Е. Кулагин, Ю.Б. Орлицкий. В сфере их интересов – экзистенциальная проблематика [Кулагин 2016], пространственно-временное единство [Орлицкий 1987], структурные и жанровые изменения [Барковская 2016].

Несмотря на то, что работа в указанном направлении ведется, изучение книги стихов в русской поэзии XXI в. только начинается. С одной стороны, самиздатское бытование литературы, ее миграция в интернет-пространство («Живой журнал», «Facebook») должны были если не нивелировать, то, во всяком случае, уменьшить значение книги стихов. Не говоря уже о поэтическом авангарде, размыкающем поэзию, выводящем ее за рамки традиционных литературных форм, сближающем с contemporary art, перформансом, театром, ландшафтным дизайном. С другой стороны, такая логика противоречит фактам: поэтические книги активно издаются (пусть и маленькими тиражами); большинство поэтов воспринимает осуществление своих стихотворений на бумаге как завершающий этап и знак качества, выделяющий их из неохватного поля сетературы.

В предлагаемой статье речь пойдет о недавнем сборнике Михаила Айзенберга «Скажешь зима». Он был опубликован в 2017 г., а в 2018-м принес автору литературную премию «Московский счет» – безусловное свидетельство признанности в поэтической среде. Обращение к творчеству Айзенберга (род. в 1948), которое относится не только к новейшему периоду, но и к последней трети XX в., обусловлено стремлением рассматривать не крайние, наиболее радикальные проявления современности, а то, что формирует ее «срединное» русло. О книге «Скажешь зима» написано немного. Непосредственно ей посвящены рецензия И.С. Булкиной [Булкина 2017] в «Новом литературном обозрении» и далекий от научной оптики



«дневник чтения» Ф.В. Дзядко под эссеистическим названием «Глазами ящерицы» [Дзядко 2021]. В этом же ряду отметим аналитические замечания Г.М. Дашевского о «Других и прежних вещах» [Дашевский 2001], которые отчасти могут быть перенесены на всю поэтику Айзенберга и послужить для исследователя ориентиром.

Избранный нами герменевтический подход [Гадамер 1991] не нов, но именно он, как кажется, способен приблизить к *пониманию* (М.М. Бахтин, М. Хайдеггер) [Источникова 2008] книги стихов – формы, весьма подходящей для «медленного прочтения» (close reading) [Ransom 1941], которое не игнорировало бы ее амбивалентную природу и позволило охватить диалектическую двойственность целого и совокупности частей. Если в авторском сборнике поэт сознательно организует читательское восприятие [Морева 2020, 10], то, занимая позицию читателя (а не исследователя, уже осмыслившего произведение), мы непосредственно исследуем механизмы рецепции, заложенные в произведении. При этом очевидно, что «любое истолкование должно оберегать себя от произвольных внушений, от ограниченных мыслительных привычек, которые могут быть почти не заметны, оно должно быть направлено на “самую суть дела”» [Гадамер 1991, 74]. Спустя столетие не устарел и скафтымовский призыв «читать честно» [Скафтымов 2007, 28]. Ему, как нам кажется, в своих критических статьях следует сам Айзенберг [Айзенберг 1997, 2005].

С учетом объективных ограничений объема публикации мы вынуждены подробно остановиться только на двух первых стихотворениях книги «Скажешь зима». Это позволит, во-первых, крупным планом высветить их взаимовлияние и обнаружить приращение смысла при последовательном рассмотрении, а во-вторых, – не опуская логических звеньев, передать процесс медленного чтения и апробировать избранную методологию на новом материале.

Благодаря оригинальному дизайнерскому решению (общему, впрочем, для всех книг этой серии в «Новом издательстве») первый текст, с которым сталкивается читатель, – вынесенное на обложку стихотворение «Слово на ветер; не оживет, пока...». Девять строк поместились полностью, а десятая оказалась обрезанной, хоть и читаемой (графически обозначено нами с помощью зачеркивания):

Слово на ветер; не оживет, пока
в долгом дыхании не прорастет зерно.
Скажешь «зима» – и все снегами занесено.
Скажешь «война» – и угадаешь наверняка.

Не говори так, ты же не гробовщик.
Время лечит. Дальняя цель молчит.
Но слово за слово стягивается петля;
все от него, от большого, видать, ума.



Скоро заглянешь за угол – там зима.
Выдвинешь нижний ящик – а там земля.
[Айзенберг 2017, обложка].

Стихотворение начинается с видоизмененного фразеологизма «бросать слова на ветер». Слово (мы еще не знаем какое) уносит ветер – его не услышать, не разобрать, оно ни на что не влияет, а следовательно, мертво. Но оно может ожить, если его выносить, «выдышать». Оно должно прорасти, слово – это зерно (здесь, возможно, присутствует реминисценция на стихотворение Вл. Ходасевича, который, правда, с зерном сравнивал душу, а не слово) [Ходасевич 2009, 85]. Если произнести «пророченное» слово, его не унесет ветер. Более того, слово станет предсказанием, пророчеством. Предсказание же всегда двойственно: с одной стороны, оно прогнозирует события, а с другой – как бы становится их причиной. Если сказать слово «зима», все вокруг занесут снега. Если сказать слово «война» – она наступит. Именно со вторым пониманием «предсказания» связана строка: «Не говори так, ты же не гробовщик».

Не стоит предсказывать зиму и войну – это все равно что изготавливать гроб еще живому человеку, как бы приближая его кончину. Даже если сейчас кажется, что наступление зимы и начало войны неизбежны, все еще может измениться. «Время лечит», и уловленные нами признаки могут оказаться «призраками», ложным следом. «Дальняя цель молчит», не обращая внимания на дурные предвестья: сколько всего в мире оправдывалось далекой целью. «Счастье рода человеческого», «всеобщее благо» – знамена, не изнашивающиеся от крови, что их пропитала. Дальняя цель всегда молчалива: за нее говорят те, кто ей прикрываются.

Второй раз лексема «слово» появляется в составе модифицированного фразеологизма «слово за слово». Айзенберг играет на двойственности «слова» в поэзии и повседневной речи, можно сказать, сталкивает противоположности: малозначимое, невесомое слово из фразеологизмов в контексте стихотворения оказывается одновременно и словом-зерном, которое нужно долго и терпеливо выращивать. Эта двойственность не бросается в глаза, однако именно она придает стихотворению интенсивность и некоторую полифоничность. Кажется, что в нем звучит несколько голосов; или же один голос, но составленный из обрывков других. Появляется соблазн сопоставить технику Айзенберга с концептуалистской. Действительно, те же слова можно было бы отнести, например, к некоторым стихотворениям «эталонного» концептуалиста Льва Рубинштейна [Рубинштейн 2012].

Однако такое сравнение, на наш взгляд, не совсем правомерно: в стихотворении Айзенберга не ощущается масочности, он не стилизуется, не деконструирует никаких дискурсов. Скорее, можно говорить о том, что поэт «сшивает» стихотворение из разных кусочков, совокупность которых и становится новым типом ткани (такая техника напоминает оптическое смешение у импрессионистов [Кулаков 2008, 157], при котором отдельные, густые мазки на расстоянии сливаются в единое изображение), зача-



стью материалом становится сама речь. В этом аспекте Айзенберг близок конкретистам и прежде всего – Всеволоду Некрасову, произведения которого часто состоят из как бы выхваченных фрагментов речи, виртуозно собранных в художественное целое [Некрасов 2002, 113]. Некрасов, разумеется, более радикален; обращение к непосредственной устной речи у Айзенберга спорадичнее, вписывается в классические метры и строфы.

Выражение «слово за слово», понятое как единый устойчивый языковой оборот, говорит о ненамеренности того, что «петля» стягивается, о некоторой иррациональности и неконтролируемости происходящего. Разложив «слово за слово» на составляющие, мы сможем идентифицировать эти два слова. Речь идет о «зиме» и «войне», введенных в синтаксически параллельные конструкции, что усиливает ощущение того, что одно слово следует за другим. Метафора стягивающейся петли, в свою очередь, акцентирует общую негативную семантику этих слов: это стягивается петля зимы, петля войны.

Восьмая строка вновь отсылает нас к фразеологизму: «от большого ума». Как и в предыдущих двух случаях, лирический субъект Айзенберга находит способ дистанцироваться от «чужой» речи: если в первой строке он взял только измененную часть фразеологизма («слово» вместо «слова»; без «бросать»), а в седьмой ввел фразеологизм в непривычный (и даже противоречивый – петля стягивается словами) контекст, то теперь прибегает к модальному слову «видать», как бы приводя не свою оценку, а мнение со стороны; и также – к оговорке, уточнению «от него, от <...> ума». Восьмую строку, таким образом, можно назвать самой «непрямой» и разговорной (в ней умещается три паузы) и в то же время – самой «искренней»: ясно просматриваемое здесь желание дистанцироваться, сыронизировать, отстраниться рождается из горечи (ты сам затягиваешь себе петлю) или от страха (петля вот-вот стянется).

Последние две строки – грамматическая и образная трансформация третьей и четвертой строк первой строфы. Синтаксический параллелизм только подчеркивает их разницу: условность сменяется безусловностью прогноза. Само развертывание стихотворения преобразует описываемую в нем ситуацию. Если в начале у нас еще был выбор: говорить «зима» или нет (и соответственно, «накликать» ли беду), то последние строки прямо свидетельствуют о том, что зима неизбежно наступит. Слово за слово (они были произнесены, пусть даже помимо воли) «зима» и «война» стянули петлю, и теперь пути назад уже нет.

Уточним, как соотносятся слова «война» из первой строфы и «земля» из последней. Уже при первом приближении мы отмечаем соположенность: зимы и войны; зимы и земли. При этом если зима и война связаны семантически (как самое тяжелое время года / жизни), то зима и земля – фонетически. Притянутые друг другу через зиму война и земля обнаруживают общность: земля в нижнем ящике – это и землянка, и могила, и окоп, – вторжение грубой реальности в защищенную, казалось бы, среду обитания.



Все остальные образы присоединяются к этим трем. Гробовщик подкрепляет связь войны и земли, усиливая ассоциацию с могилой. Дальняя цель вызывает в памяти прицел и войну. Петля напоминает о смерти, роке, неизбежном наступлении зимы. В том, неизбежны ли зима и война или являются следствием брошенных на ветер (от большого ума) слов, заключается главный вопрос стихотворения. Прямого ответа, как это обычно бывает у Айзенберга, не дается. Едва ли мы можем принять за таковой слово «видать».

Наконец, попробуем дать трактовку разрезанной последней строке. Можно сказать, что это нижний ящик стихотворения, который, с одной стороны, если мы следуем за текстом, полон земли, а с другой, если интерпретировать визуальную составляющую стихотворения, как бы сам уходит в землю. Добавим, что разрезанная строка напоминает перечеркнутую и отсылает к тому же Вс. Некрасову, активно использовавшему различные типографические средства для придания стихотворению (а точнее его прочтению) вариативности.

Следующий текст в «Скажешь зима» (он же – первый внутри книги), как и «Слово на ветер; не оживет пока...», находится в начальной, т.е. композиционно сильной позиции, а значит, заслуживает самого пристального внимания:

Сажа бела, сколько б ни очерняли.
Чей-то червивый голос нудит: «Исчезни!
Если земля, то заодно с червями».
Есть, что ему ответить, да много чести.

Эта земля, впитавшая столько молний,
долго на нас глядела, не нагледелась –
не разгледела: что за народ неполный,
вроде живое, а с виду окаменелость.

Так и бывает, свет не проходит в щели;
есть кто живой, доподлинно неизвестно.
И по ступеням вниз на огонь в пещере
тихо идет за нами *хранитель места*.

То-то родные ветры свистят как сабли,
небо снижается, воздух наполнен слухом,
чтобы певцы и ратники не ослабли,
чтобы ночные стражи не пали духом.
[Айзенберг 2017, 7].

Стихотворение начинается с парадокса: сажа, неотъемлемым свойством которой является чернота, объявляется белой; она только *кажется* черной, потому что ее очерняют. На ум сразу приходит поговорка «дела



как сажа бела»; Айзенберг переворачивает ее смысл: да, дела белы как сажа, а сажа, действительно, бела, то есть все, вообще говоря, в порядке. Парадокс сам по себе, безусловно, привлекает внимание, однако особенно важно, на что он это внимание обращает. Следующие две строки, которые необходимо трактовать вместе, т.к. их занимает одно предложение, как бы одна мысль, раскрывают красивую формулу первого стиха и дают нам пример «очернения».

Помимо того, что высказывание «червивого голоса» явно носит негативный характер (т.е. может быть описано глаголом «очернять»), столь же негативное описание самого голоса («червивый», «нудит») не оставляет сомнения в том, что он не констатирует факт (сажа черна; земля червива), а наговаривает, очерняет (сажа бела; земля не червива). Четвертая строка подтверждает наше ощущение: лирический субъект не только не согласен с «червивым голосом», но и считает его недостойным ответа. Анафорическое – с точки зрения фонетики инициальных созвучий – начало строки (-ес-) усиливает оппозицию двух голосов: говорящий будто бы передразнивает оппонента, набирает энергию для резкого ответа, но потом осекается.

Вторая строфа тем не менее предлагает своего рода ответ или, точнее сказать, альтернативную точку зрения на «эту землю» (нужно заметить, что пока не до конца ясно, что следует понимать под «землей»). Эта земля, возможно, оттого кажется кому-то черной, что обуглилась от молний, которые впитала (не тождественно тому, что она черна по своей сути). Выражение «глядела, не нагляделась», как и «сажа бела», отсылает нас к фразеологии, свойственной просторечию (неслучайно при разговоре о народе и земле). Народ, населяющий эту землю, как и она сама, оставляет двойное впечатление: земля бела, хотя ее очерняют, хотя ее поражали молнии; народ жив, хоть и выглядит как неживой камень. Таким образом, народ, живущий на «этой» земле, оказывается похожим на нее, пусть даже она его и не понимает. Само слово «земля» тем временем конкретизируется, попадая в поле таких слов, как «страна» или «родина».

«Народ неполный» отсылает нас к знаменитой фразе из рассказа Андрея Платонова: «Без меня народ неполный» [Платонов 1940], выражающей идею ответственности одного человека за всех, за целый народ. Эта цитата нередко приписывается самому Платонову, в таких случаях ее смысл преобразуется в «народ неполон без своего (о)писателя». Имея в виду первый упомянутый нами контекст, можно предположить, что внешняя «окаменелость» народа связана с тем, что он выглядит «безответственным»; кажется, будто люди, составляющие его, потеряли ощущение цельности, отказались от круговой поруки, и неизвестно, мнится это («вроде») или нет.

Люди, живущие на этой земле, «вроде живы». Мы не можем сказать наверняка: свет (ассоциирующийся с жизнью) «не проходит в щели». Образы, связанные с землей, до одиннадцатой строки подразумевают «углубление»: земля (не) червива, она впитывает молнии. Мы словно прибли-



жаемся к почве, вглядываемся в нее все пристальней, заглядываем в щели, не видим света, гадаем, жив ли кто, обитают ли здесь вообще, входим в пещеру (в данном случае также предполагающую спуск), где горит огонь, а значит, кто-то живой там все-таки есть. Стихотворение строится на постоянном сомнении, все сказанное практически сразу отрицается или, по меньшей мере, сопровождается словом «вроде». Тем сильнее воспринимается появление «хранителя места», вводимого без объяснений и уточнений и к тому же выделенного курсивом. *Хранитель места* несомненен. Не в этом ли заключается ответ «червивому голосу»? У этого места, у этой земли есть *хранитель*, и сколько бы молний она ни впитывала, как бы ее ни «очерняли», кто-то ее хранит. Огонь в пещере, вызывающий разные ассоциации, уточняется появлением *хранителя* – должно быть, огонь *охраняет*, дозорный костер.

Этой земле нужна охрана, а значит, ей угрожает опасность. Напряжение нарастает, и если молнии, поражавшие землю, все-таки относились к прошлому, то родные ветры свистят, как сабли, именно *сейчас*. Обозначенное нами движение вниз теперь распространяется и на небо. Высота неба – высота облаков. Небо наполняется низкими облаками осенью и зимой. Низкое небо воспринимается как давящее, ограничивающее взгляд. Зима (или осень в качестве перехода к зиме), как видно из названия книги, здесь неслучайна, однако еще не приобретает самостоятельного значения. Сочетание слов «тихо» («тихо идет за нами *хранитель места*») и «низко» заставляет вспомнить о фразеологизме «*тише* воды, *ниже* травы». Таким образом продолжается линия разговорного, «народного» языка, формально подчеркивающая содержание стихотворения.

«Певцы», «ратники» и «ночные стражи» пятнадцатой – шестнадцатой строк подтверждают нашу гипотезу: «огонь в пещере» – действительно огонь дозорного костра. Свист ветра и снижающееся небо оказываются предупреждениями, знаками, которые земля посылает своему «неполному народу». Интересно, что наряду с «военными людьми», буквально охраняющими родину, называются и певцы. Пение – та же защита. Вместе с дозорными ночью не спит и певец; предупреждения, ощутимые в воздухе, относятся и к нему. Вместе с тем песня сама род предупреждения; как и «свистящий ветер», она направлена на то, чтобы поддерживать воинов и не давать им пасть духом. Певец занимает промежуточное положение между родной землей, дающей знаки, и стражами, охраняющими ее: он и предупреждает, и защищает.

В результате сопоставления двух стихотворений не остается сомнений, что тревожное ожидание, пронизывающее второй текст, – ожидание зимы и войны; земля, наполнившая нижний ящик, – родная земля, которую охраняют дозорные. В отличие от первого, он дает своего рода надежду: это место хранимо, и, хотя нельзя сказать наверняка, есть ли в нем «кто живой», само перечисление певцов, ратников и ночных стражей убеждает в наличии тех, кто будет защищать землю от грядущих зимы и войны.

Несмотря на совпадение образов и мотивов в первых двух текстах,



заметим, что речи об общем, сквозном сюжете здесь не идет. Не имея подспорья в параллельном прозаическом повествовании, дававшем бы легитимный контекст для выявления сюжетных связей между стихотворениями [Морева, Тюпа 2014], и не находя их в самих текстах, мы должны констатировать в сборнике отсутствие нарратива. Если под двумя диаметрально противоположными полюсами книги стихов понимать максимальную близость к поэме (наличие сюжета, постоянных героев) и неавторскому сборнику (без художественного замысла), то «Скажешь зима» находится посередине: едва ли можно говорить о тождественности субъектов прочитанных нами произведений, а их центральные образы, словесно идентичные, выполняют различные функции. Однако данное несоответствие оказывается продуктивным, расширяя контекст для понимания каждого стихотворения, образуя особый сюжет из жизни слов, меняющихся по мере прочтения свои значения.

Сделанные нами выводы неизбежно оказываются промежуточными и не претендуют на окончательность. Избранный подход последовательного «медленного чтения» не позволяет кратко изложить результаты сопоставления двух первых стихотворений с остальными текстами сборника. Однако позволим себе прочертить перспективу подобного сопоставления, указав на стихотворения, в которых выделенные нами мотивы зимы и земли реализуются эксплицитно (вербально) или имплицитно (как общая тема). Лексема «зима» встречается в стихотворениях: №18 («Летом необъявленные ливни...») [Айзенберг 2017, 25], №22 («Здесь хорошо, откуда ни начни...») [Айзенберг 2017, 29], заглавном тексте, еще раз отпечатанном внутри книги [Айзенберг 2017, 57], №58 («А давай побеседуем по душам...») [Айзенберг, 2017, 72–73]; имплицитно же мотив зимы обнаруживается в текстах: №8 («Слепленный из мягкого, из ватного...») [Айзенберг 2017, 13], №23 («Как петляет свет...») [Айзенберг 2017, 33], №24 («Говорили, что Москва...») [Айзенберг 2017, 34], №28 («Дочка, щеки круглые, стоит...») [Айзенберг 2017, 13], №47 («Переводчика не засвечивая...») [Айзенберг 2017, 61], №51 («А теперь пускай говорит ледник...») [Айзенберг 2017, 65], №63 («С ним ходили мы, как ходят облака...») [Айзенберг 2017, 78]. Лексеме «земля» находим в стихотворениях: №16 («Деревья мы бабочки») [Айзенберг 2017, 21–23], №29 «И не знать, какой оставляешь след...») [Айзенберг 2017, 39], №37 («Отданные в вечное владение...») [Айзенберг 2017, 47], №38 («Что я помню: земли кусок...») [Айзенберг 2017, 48], заглавном стихотворении [Айзенберг 2017, 57], №51 («А теперь пускай говорит ледник...») [Айзенберг 2017, 65], №54 («Вот и в лесу нет ни сети дорожной...») [Айзенберг 2017, 68], №58 («А давай побеседуем по душам...») [Айзенберг 2017, 72–73], №65 («Далее везде») [Айзенберг 2017, 80–81]; мотив земли можно выделить в текстах: №4 («Глаза нево время открою...») [Айзенберг 2017, 9], №10 («Слово как возможная оказия...») [Айзенберг 2017, 15], №24 («Говорили, что Москва...») [Айзенберг 2017, 34], №33 («Еще блеснет, теряя осторожность...») [Айзенберг 2017, 43], №42 («И беснуется мелочь, немочь, бестолочь...») [Айзенберг

2017, 53], №44 («Нравится нет это не мой выбор...») [Айзенберг 2017, 58], №61 («Это чувство вам, наверное, знакомо...») [Айзенберг 2017, 76]. Таким образом, выделенные нами мотивы значимы не только для первых двух стихотворений «Скажешь зима», но и для всей книги стихов. Ее дальнейший анализ, вероятно, позволит охарактеризовать и другие, не менее важные мотивы, а также описать их трансформации. Смейте надеяться, что избранный подход окажется плодотворным в разговоре о жанровом своеобразии книги стихов на современном этапе ее литературного бытования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенберг М.Н. Взгляд на свободного художника: статьи. М.: Гендальф, 1997. 272 с.
2. Айзенберг М.Н. Оправданное присутствие: статьи. М.: Baltrus; Новое издательство, 2005. 212 с.
3. Айзенберг М.Н. Скажешь зима. М.: Новое издательство, 2017. 84 с.
4. Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Л., Жибуль В.Ю. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 674 с.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
6. Булкина И.С. Не о погоде, или Деконструкция риторики (Рец. на кн.: Айзенберг М. Скажешь зима. М., 2017) // Новое литературное обозрение. 2017. № 4. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/146_nlo_4_2017/article/12622/ (дата обращения 09.04.2021).
7. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 266–323.
8. Дарвин М.Н. Поэтика лирического цикла («Сумерки» Е.А. Баратынского»). Кемерово.: Кемеровский государственный университет, 1987. 52 с.
9. Дарвин М.Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы: автореф. дис. ... д. филол. н. Екатеринбург, 1996. 20 с.
10. Дашевский Г.М. Михаил Айзенберг. Другие и прежние вещи // Новая русская книга. 2001. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/2/mihail-ajzenberg-drugie-i-prezhnie-veshhi-2.html> (дата обращения 10.04.2021).
11. Дзядко Ф.В. Глазами ящерицы. М.: Новое издательство, 2021. 138 с.
12. Источникова А.В. Общие вопросы герменевтики М.М. Бахтина и Мартина Хайдеггера // Вестник МГТУ. Труды Мурманского государственного технического университета. 2008. Т. 11. № 4. С. 627–630.
13. Кулагин О.Е. Циклизация в поэзии Яна Сагуновского: «100 стихотворений из 10 циклов» как книга стихов: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2016. 18 с.
14. Кулаков В.А., Полетова Л.А. и др. Импрессионизм // Большая российская энциклопедия. Т. 11. М.: Большая российская энциклопедия, 2008. С. 157.
15. Морева Ю.С., Тюпа В.И. Двойное авторство «Стихотворений Юрия Живаго» // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014. С. 411–419.



16. Морева Ю.С. О некоторых способах трансформации циклического контекста: «Стихотворения» Андрея Белого (1923) (тезисы) // Язык и мир изучаемого языка. Вып. 10. Саратов: Саратовский областной институт развития образования, 2020. С. 10–13.

17. Некрасов В. Н. Живу вижу. М.: Крокин Галерея, 2002. 244 с.

18. Орлицкий Ю.Б. Стихотворный сборник как пространственновременное единство (на материале книг Ю. Левитанского) // Пространство и время в литературе и искусстве. Конец XIX века – XX век. Даугавпилс: Даугавпилсский государственный педагогический институт, 1987. С. 33–35.

19. Платонов А.П. Старый механик // Платонов А.П. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Время, 2011. С. 511–518.

20. Рубинштейн Л.С. Лестница существ // Рубинштейн Л.С. Регулярное письмо. Изд. 2-е, доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. С. 184–191.

21. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. 535 с.

22. Фоменко И.В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. М.: РГГУ, 2003. С. 64–73.

23. Ходасевич Вл. Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. М.: Русский путь, 2009. 648 с.

24. Ransom J.C. *The New Criticism*. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1941. 339 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bulkina I.S. Ne o pogode, ili Dekonstruksiya ritoriki (Rets. na kn.: Aizenberg M. Skazhesh' zima. M., 2017) [Not about the Weather, or Deconstruction of Rhetoric (Rez. on a Book: Aizenberg M. If You Say Winter. Moscow, 2017)]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2017, no. 4. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/146_nlo_4_2017/article/12622/ (accessed 09.04.2021). (In Russian).

2. Dashevskiy G.M. Mikhail Aizenberg. Drugiye i prezhniye veshchi [Mikhail Aizenberg. Other and Previous Things]. *Novaya russkaya kniga*, 2001, no. 2. Available at: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/2/mihail-ajzenberg-drugie-i-prezhnie-veshi-2.html> (accessed 10.04.2021). (In Russian).

3. Istochnikova A.V. Obshchiye voprosy germenevtiki M.M. Bakhtina i Martina Khaydeggera [The General Questions of the Hermeneutic of M.M. Bakhtin and Martin Heidegger]. *Vestnik MGTU. Trudy Murmanskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 2008, vol. 11, no. 4, pp. 627–630. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Fomenko I.V. *Kniga stikhov: mif ili real'nost'?* [Book of Poems: Myth or Reality?]. *Evropeyskiy liricheskiy tsikl. Istoricheskoye i sravnitel'noye izucheniye* [European Lyrical Cycle. Historical and Comparative Study]. Moscow, RSUH Publ., 2003, pp. 64–73. (In Russian).



5. Moreva Yu.S., Tiupa V.I. Dvoynoye avtorstvo “Stikhotvoreniy Yuriya Zhivago” [Double Authorship of “Poems by Yuri Zhivago”]. Tiupa V.I. (ed.) *Poetika “Doktora Zhivago” v narratologicheskom prochtenii* [Poetics of “Doctor Zhivago” in a Narratological Reading]. Moscow, Intrada Publ., 2014, pp. 411–419. (In Russian).

6. Moreva Yu.S. O nekotorykh sposobakh transformatsii tsiklicheskogo konteksta: “Stikhotvoreniya” Andrey Belogo (1923) (tezisy) [On Some Ways of Transformations of Lyrical Context: “Poems” by Andrei Bely (1923) (theses)]. *Yazyk i mir izuchayemogo yazyka* [Language and the World of Target-language]. Issue 10. Saratov, Saratov Regional Institute of Education Development Publ., 2020, pp. 10–13. (In Russian).

7. Orlickiy Yu. B. Stikhotvornyy sbornik kak prostranstvenno-vremennoye edinstvo (na materiale knig Yu. Levitanskogo) [Collection of Poems as a Temporal-Spatial Unity (on the Books of Y. Levitansky)] *Prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. Konets 19 veka – 20 vek* [Space and Time in the Literature and Art. The End of the 19th Century – the 20th Century]. Daugavpils, Daugavpils State Pedagogical Institute Publ., 1987, pp. 33–35. (In Russian).

(Monographs)

8. Aizenberg M.N. *Vzglyad na svobodnogo khudozhnika: stat'i* [A View on a Free Artist: Articles]. Moscow, Gendal'f Publ., 1997. 272 p. (In Russian).

9. Aizenberg M.N. *Opravdannoye prisutstviye: stat'i* [The Justified Presence: Articles]. Moscow, Baltrus Publ., Novoye izdatel'stvo Publ., 2005. 212 p. (In Russian).

10. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetic: Researches of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1975. 504 p. (In Russian).

11. Barkovskaya N.V., Verina U.Yu., Gutrina L.L., Zhibul' V.Yu. *Kniga stikhov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi* [The Book of Poems as a Phenomenon of the Culture of Russia and Belarus]. Ekaterinburg, Kabinetnyy uchenyy Publ., 2016. 674 p. (In Russian).

12. Gadamer H.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 266–323. (Translated from German into Russian).

13. Darvin M.N. *Poetika liricheskogo tsikla (“Sumerki” E.A. Baratynskogo)* [Poetics of a Lyrical Cycle (“Half-Light” by Ye.A. Baratynsky)]. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 1987. 52 p. (In Russian).

14. Dzyadko F.V. *Glazami yashcheritsy* [With Lizard's Eyes]. Moscow, Novoye izdatel'stvo Publ., 2021. 138 p. (In Russian).

15. Ransom J.C. *The New Criticism*. Norfolk, Connecticut, New Directions, 1941. 339 p. (In English).

16. Skafymov A.P. *Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya* [Poetics of a Literary Work]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2007. 535 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

17. Darvin M.N. *Tsiklizatsiya v lirike. Istoricheskiye puti i khudozhestvennyye formy* [Cyclization in lyric. Historical ways and artistic forms]. PhD Thesis Abstract.



Ekaterinburg, 1996. 20 p. (In Russian)

18. Kulagin O.E. *Tsiklizatsiya v poezii Yana Satunovskogo: "100 stikhotvorenyy iz 10 tsiklov" kak kniga stikhov* [Cyclization in the Poetry of Yan Satunvosky: "100 Poems from 10 Cycles" as a Book of Poems]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2016. 18 p. (In Russian).

Зайцев Егор Владимирович, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры теории литературы МГУ; редактор отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А.П. Чехова в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина; преподаватель литературы в АНО ОШ ЦПМ (Москва). Научные интересы: теория литературы, русская поэзия XX–XXI вв., книга стихов, жанр, герменевтика.

E-mail: egorzubrov@icloud.com

ORCID ID: 0000-0003-1878-5320

Yegor V. Zaytsev, Lomonosov Moscow State University.

Post-graduate student at the Department of Theory of Literature, editor at the Department for Study and Popularization of Theatrical Creative Heritage of A.P. Chekhov at A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, literature teacher at ANO-CPM (Moscow). Research interests: theory of literature, Russian poetry of the 20th and 21st centuries, book of poems, genre, hermeneutics.

E-mail: egorzubrov@icloud.com

ORCID ID: 0000-0003-1878-5320



Д.И. Иванов (Сиань, КНР), В.В. Варавя (Москва)

«ПОРТРЕТ» Н.В. ГОГОЛЯ КАК ЭТИЧЕСКИЙ КОД ТВОРЧЕСТВА ДЛЯ К. КИНЧЕВА

Аннотация. В статье рассматривается повесть Н.В. Гоголя «Портрет», которая трактуется как «этический код» творчества для К. Кинчева. Последовательно анализируются лингвосемантический и этический пласты данного произведения, в результате чего выявляются фундаментальные принципы любого творческого акта. В статье реконструируется семантика названия повести Н.В. Гоголя «Портрет», способствующая раскрытию этического портрета самого автора, в котором воплотились его религиозно-философские искания. Делается акцент на том, что для понимания истинной природы творчества важны оба варианта издания повести (1835 и 1842 гг.), которые, представляя собой полноценные произведения, отражают этическую динамику взглядов автора на сущность искусства. Если в «Портрете» 1835 г. в образе Черткова Н.В. Гоголь стремится воплотить сущность художника, моральное сознание которого не способно в полной мере противостоять преследующим его силам зла, то во второй редакции повести автор изменяет имя главного героя. В результате художник Чертков превращается в Чарткова, что является важным свидетельством трансформации «когнитивно-прагматический программы» писателя, за которой стоит изменение собственно этической позиции автора. Сравнивая гоголевские варианты «Портрета» и этапы творческого пути К. Кинчева (песни 1985–1994 гг. и 1995 – до настоящего времени) делается вывод об универсальных закономерностях, присущих творчеству, в основании которого лежат этические коллизии (свет / тьма, Бог / Дьявол, самообожествление / служение Истине), вне разрешения которых невозможно подлинное искусство.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь; повесть «Портрет»; К. Кинчев; творчество; этика; истина; служение; вера; безверие.

D.I. Ivanov (Xi'an, PRC), V.V. Varava (Moscow)

N.V. Gogol' "Portrait" as an Ethical Code for K. Kinchev's Creativity

Abstract. The article examines the story "The Portrait" by N.V. Gogol interpreted as the «ethical code» of K. Kinchev's works. The author consistently analyzes the linguistic, semantic, and ethical layers of the above-mentioned story, resulting in establishing the fundamentals of any act of creativity at all. Reconstructing the semantics of the title of Nikolai Gogol's story "Portrait", the article contributes to the disclosure of the ethical portrait of the author himself embodying his religious and philosophical quests. The emphasis is placed on the fact that for understanding the true nature of creativity, both 1835 and 1842 editions of the novella are important as autonomous works reflecting the ethical dynamics of the author's views on the essence of art. In the 1835 "Portrait" in Chertkov's image, N.V. Gogol seeks to embody the essence of the



artist whose moral consciousness cannot fully resist the forces of evil persecuting him, whereas in the second edition of the story the author changes the protagonist's name. As a result, the artist Chertkov turns into Chartkov, which is an important evidence of the transformation of the "cognitive-pragmatic program" of the writer, behind which there is a change in the author's own ethical position. Comparing Gogol's versions of the "Portrait" and the stages of K. Kinchev's career (his songs from 1985 to 1994 and from 1995 up to the present), a conclusion is drawn about the universal laws inherent in creativity, which are based on ethical collisions (light / darkness, God / devil, self-deification / service to Truth), crucial for the existence of true art.

Key words: N.V. Gogol; the story "Portrait"; K. Kinchev; creativity; ethics; truth; service; faith; disbelief.

Творчество Н.В. Гоголя оказало настолько сильное влияние на все дальнейшее развитие отечественной словесной и философской культуры, что его можно поставить в ряд самых выдающихся явлений русского гения. Интерпретаций этого творчества, как и самой жизни, как хорошо известно, существует множество. Гоголь – это загадка, разгадывая которую, мы лучше постигаем не только самого автора, но и самих себя, свое национальное самосознание. И процесс этот нескончаем. Как справедливо заметил Д.П. Святополк-Мирский: «Вероятно, его психологическая загадка так навсегда и останется загадкой» [Святополк-Мирский 2008, 182].

О значимости религиозно-философских исканий Гоголя, оказавших бесспорное влияние на творчество многих ярких и талантливых представителей отечественной культуры, очень точно сказал В.В. Зеньковский. В «Истории русской философии», назвав Гоголя «пророком православной культуры», он пишет следующее: «Гоголь впервые в истории русской мысли подходит к вопросу об эстетическом аморализме, с чрезвычайной остротой ставит тему о расхождении эстетической и моральной жизни в человеке. <...> "Естественный" аморализм современного человека, по Гоголю, связан с тем, что в нем доминирует эстетическое начало. Вопрос о природе эстетического начала и об отношении его к моральной теме в человеке всю жизнь занимал, можно сказать, мучил Гоголя: он сам был горячим, страстным поклонником искусства, но с полной, беспощадной правдивостью вскрывал он таинственную трагичность эстетического начала» [Зеньковский 2001, 175; 178].

Кого только ни мучали подобные вопросы, кто только лишь соприкасался с творчеством, находясь в лоне отечественной культуры, и неважно досоветского, советского или постсоветского ее периодов?

Это принципиально важные, с нашей точки зрения, программные слова В.В. Зеньковского о сущности философских задач, которые поставил перед собой Гоголь, испытывая сильнейшие духовно-нравственные борения, задач, которые были вынуждены решать последующие поклонники творцов русской культуры в ее разных пластах и изводах, в том числе и в рок-культуре. В качестве одного из наиболее ярких примеров из этой сферы, как нам представляется, является фигура Константина Кинчева, в



жизни и творчестве которого отразились основные этапы духовного пути, который прошел сам Гоголь, оказавший на него огромное влияние.

Из всего творческого наследия Гоголя в контексте поставленных нами задач выделяется «Портрет», который можно рассматривать в качестве *этического кода творчества для К. Кинчева*. Именно в этом произведении, с нашей точки зрения, ставятся фундаментальные вопросы, вне ответа на которые, любое творчество просто не существует.

Прежде всего нам хотелось бы рассмотреть некоторые *лингвосемантические аспекты* самого названия повести Н.В. Гоголя «Портрет», которые способствуют уяснению глубинных этических смыслов произведения. Дело в том, что *портрет* в данном случае – это, во-первых, специфический, стержневой когнитивно-концептуальный знак, синтезирующий и воплощающий в себе «деятельное единство языка, речевого общения и человека. Это триединство обеспечивает существование в реальном мире, где он мыслит, познает и создает вокруг себя ценностно-смысловое пространство – эпицентр человеческой культуры и цивилизации» [Шевченко 2014, 34–35]. Во-вторых, своеобразная концептуально-смысловая метафорически-художественная форма воплощения «когнитивно-прагматический программы» (в дальнейшем КПП) [Иванов 2016, 30], включающая в себя систему частных взаимосвязанных между собой понятий («языковой портрет» [Юдина, Кузнецова 2016], «речевой портрет», «языковая личность»), на основе синтеза которых формируется личность синтетическая [Иванов 2017] (субъект-источник – субъект-интерпретатор) и выстраивается когнитивно-ментальная карта полидискурсивной личности порождающего субъекта / генератора КПП.

Основными структурообразующими компонентами этой когнитивно-ментальной карты являются когнитивно-концептуальные знаки, репрезентирующие ценностно-смысловое пространство личности. Они же служат и главным предметом «языкового портрета» [Шевченко 2014, 35–36]. М.Н. Шевченко замечает: «Когнитивно-концептуальные знаки проявляют уникальность своей природы: выполняют речемыслительную функцию, формируя кодовое мышление индивида, таящее в себе коды личностных ориентиров в окружающем мире. Когнитивно-концептуальные знаки, являясь достоянием индивидуально-кодовой системы, способствуют возникновению авторского образа на основе сравнения или противопоставления с уже существующими, освоенными и осознанными индивидом объектами действительности и помогают ориентироваться в авторском видении совершенства реального мира <...> Когнитивно-концептуальные знаки несут главные для автора идеи и однозначно характеризуют идиостиль на фоне общелитературного языка» [Шевченко 2014, 35]. Здесь следует заметить, что традиционно статусом когнитивно-концептуального знака наделяются «*прозвища, прецедентные имена, авторские метафоры, авторские фразеологизмы, авторская паремия, авторские формулы и афоризмы великих мыслителей, используемые в тексте индивида*» [Шевченко 2014, 35].

Мы же полагаем, что ряд вербально-языковых единиц, которые могут



реально приобрести статус когнитивно-концептуального знака должен быть существенно расширен. Как минимум в этот перечень необходимо включить *название текста произведения*. Причем это может быть как название литературного, философского, духовно-религиозного произведения, так и названия текстов песен и других номинаций, которые имеют высокую степень резонансной активности. Дело в том, что заглавие произведения – это не только некая фактическая (статическая) квинтэссенция концепции генератора КПП, но и специфическая когнитивно-прагматическая форма выражения внутренней, ментально-интенциональной динамики духовно-нравственного развития личности.

Именно поэтому название гоголевской повести («Портрет») можно интерпретировать как подсознательное стремление писателя не к простой визуализации изображаемого в тексте субъекта, который, в действительности, является специфической субъектно-ролевой самоидентификационной инкарнацией Н.В. Гоголя, но к воплощению когнитивно-ментального состояния субъекта изображающего, т.е. самого себя. Это своего рода, внутренний, *этический портрет самого автора*, в котором воплотились те его религиозно-философские искания, о которых мы говорили выше, приводя слова В.В. Зеньковского.

Другими словами, «портрет Гоголя» в повести «Портрет» – это опыт самовоплощения и самопознания «себя-в-себе-через другого», «себя-в-пространстве-своей КПП», т.к. в этой попытке сливаются воедино три ключевых вопроса, сама постановка которых активизирует процесс моделирования КПП. Эти вопросы предельно просты: а) *что изображается?* (уровень самоидентификации); б) *зачем изображается?* (уровень целеполагания); в) *как изображается?* (уровень формирования инструментально-операциональной стратегии реализации КПП). В своем единстве эти вопросы образуют ту этико-эстетическую целостность, которая характеризует «Портрет», и которая конгениальна рассматриваемому нами творчеству К. Кинчева.

Исследуем более подробно обозначенные аспекты, совершив, прежде всего, небольшой экскурс в историю публикаций этого произведения Гоголя.

Как известно, повесть Н.В. Гоголя «Портрет» имеет два варианта издания: а) издание 1835 года; б) издание 1842 года. Отметим, что достаточно часто в литературоведческих исследованиях встречается мнение о том, что первая редакция повести – это всего лишь «черновик, неудачная проба, место которой – в лучшем случае в разделе “Другие редакции” (именно там располагается версия “Портрета” 1835 г. в третьем томе Полного собрания сочинений 1937–1952 гг.)» [Волоконская, 2014, 119]. Вероятно, это весьма сомнительное убеждение сформировалось под влиянием многих критических отзывов, которым подверглась первая редакция повести.

Так, оценивая «Портрет», В.Г. Белинский отмечает: «“Портрет” есть неудачная попытка г. Гоголя в фантастическом роде. Здесь его талант падает, но он и в самом падении остается талантом. Первой части этой повести



невозможно читать без увлечения; даже, в самом деле, есть что-то ужасное, роковое, фантастическое в этом таинственном портрете, есть какая-то непобедимая прелесть, которая заставляет вас насильно смотреть на него, хотя вам это и страшно... Но вторая ее часть решительно ничего не стоит; в ней совсем не видно г. Гоголя. Это явная приделка, в которой работал ум, а фантазия не принимала никакого участия» [Белинский, 1988, 241].

Однако, в действительности, называть версию «Портрета» (1835 г.) «черновиком» и тем более «неудачной пробой» не просто не корректно, но и ошибочно. Этот факт подтверждают современные исследования повести. Вот как о «Портрете» 1835 г. пишет А. Терц: «Смысловое ядро “Портрета”, крайне актуальное для его автора, более чисто и очевидно выступает в ранней версии текста, менее сложной и разработанной в литературном отношении, но, безусловно, прямее отвечавшей на тему, тревожившую и затрагивавшую Гоголя персонально, тему власти и страха, заключенных в изобразительной магии» [Терц 2009, 473].

На наш взгляд, оба варианта повести (а) 1835; б) 1842 – это самоценные, оригинальные произведения, в каждом из которых представлен опыт когнитивно-ментального «самовоплощения» Н.В. Гоголя через реализацию того или иного этапа моделирования единой КПП, что соответствует его духовно-нравственной эволюции. Эти редакции отражают этическую динамику взглядов Гоголя, которую также претерпел в своей жизни и творчестве К. Кинчев. Вот почему так важны оба эти варианта.

В этом контексте «радикальную переработку» [Волоконская, 2014, 119] первого варианта повести нельзя считать «вынужденной», формальной мерой. Это не простая попытка Н.В. Гоголя «угодить» недовольным критикам, а естественный, концептуально обусловленный результат процесса развития (эволюции) его КПП. Н.В. Гоголь так же, как и К. Кинчев, учитывая «ошибки» прошлых целевых, самоидентификационных и других самовоплощений, стремится выйти на новый уровень понимания себя-в-себе и реализовать себя в новом этическом образе, формирующемся на основе трансформации «старых» (ошибочных, некорректных) духовно-нравственных установок. Подобный прием повторного самовоплощения использует и К. Кинчев при переходе с одного этапа своего творчества на другой.

Другими словами, гоголевские варианты «Портрета» 1835 г. и 1842 г., так же, как и песни К. Кинчева 1985–1994 гг. и 1995 – до настоящего времени – это взаимодополняющие друг друга этапы этической эволюции единой, целостной КПП. Они выглядят следующим образом. *Первый этап моделирования КПП Н.В. Гоголя*: инфернально-мистическая, апокалиптическая версия программы («Портрет» 1835 г.). *Первый этап моделирования КПП К. Кинчева*: деструктивно-героическая (демоническая, шаманическая) версия программы (песни и стихи 1985–1994 г.). *Второй этап моделирования КПП Н.В. Гоголя и К. Кинчева*: конструктивно-христианская версия программы, направленная, во-первых, на утверждение со-творческой природы искусства, во-вторых, на обретение «бытия-к-



Богу», на спасение души и гармонизацию души и духа.

Еще в 1939 г. Н.И. Мордовиченко, анализируя специфику работы Н.В. Гоголя над новой редакцией повести «Портрет», справедливо заметила: «Если в первой редакции эстетическая тема была подчинена социальной, – в новой редакции центр тяжести был перенесен именно на эстетическую проблематику, на самую методологию искусства. Вопросы о “презренном и ничтожном” в искусстве, о назначении художественного творчества и о необходимых качествах “художника-создателя” – таковы основные темы новой редакции “Портрета”» [Мордовиченко 1939, 98].

О программном характере изменений, внесенных Гоголем во вторую редакцию повести, говорит и Е.Н. Галяткина. Исследовательница отмечает:

«В новой редакции “Портрета” писатель отошел от прежнего мифологизма и апокалиптических образов, <...> изменил фамилию главного героя с *Черткова* на *Чартков*; исключил из повести сцены мистических, необъяснимых появлений портрета и его заказчиков; представил более подробные характеристики второстепенных персонажей <...> Наибольшим изменениям подверглась вторая часть повести. Если переработки первой части “Портрета” касаются, преимущественно, расширения описаний и характеристик персонажей, которые практически не затрагивают главные элементы сюжета и не оказывают влияния на них, то во второй части повести серьёзные преобразования претерпели сюжетобразующие детали, что привело к изменению всей канвы произведения. Так, в рассматриваемых нами редакциях различно представлены история появления портрета, оказываемое им действие на героев и дальнейшее развитие событий, изменены личность и роль рассказчика, финал повести. Во второй редакции Гоголем уделяется большее внимание рассмотрению роли искусства и творчества в жизни человека, значения личности художника в обществе и качеств, необходимых человеку-творцу <...> повесть “Портрет” при второй редакции была значительно переработана Н.В. Гоголем и что изменения, внесенные в произведение, привели к преобразованию идеи повести, перераспределению акцентов и изменению значения сюжета произведения в целом» [Галяткина 2017, 10; 21–22].

Нетрудно заметить, что в зону художественной трансформации Н.В. Гоголь выносит, прежде всего, ключевые концептуально-смысловые элементы повести: а) историю появления портрета, б) имя главного героя (субъектно-ролевой инкарнации генератора КПП); в) специфику воздействия портрета на героев; г) финал повести и т.д. Подобная акцентировка представляется вполне закономерной и оправданной. Дело в том, что именно в этих концептуально-смысловых зонах сконцентрированы системообразующие элементы нового варианта КПП писателя. Приведем несколько конкретных примеров.

Пример первый. Во второй редакции «Портрета» (1842 г.) Н.В. Гоголь изменяет имя главного героя первой части повести. В результате художник *Чертков* превращается в *Чарткова*. На наш взгляд, подобная трансфор-



мация имени (одной из ключевых субъектно-ролевых инкарнаций генератора КПП) является важным свидетельством трансформации КПП писателя, за которой стоит изменение собственно этической позиции автора. В «Портрете» 1835 г. в образе Черткова Н.В. Гоголь стремится воплотить сущность художника, моральное сознание которого не способно, в полной мере, противостоять преследующим его силам зла. Чертков – это специфический тип «креативного субъекта», который пытается, следуя своему «предназначению-дару», изображать (визуализировать на холсте) в образе субъекта изображаемого сущностные черты живой, одухотворенной души человеческой.

Причем сам момент «фиксации» души в «теле» художественного произведения Н.В. Гоголь также понимает как естественный, органичный, взаимообусловленный, двусторонний синтез черт души (внутреннего духовно-ментального и этического облика) изображающего и изображаемого субъектов. Он глубоко убежден в том, что только таким способом можно создать истинное произведение искусства. Подчеркнем, что одним из ключевых компонентов подлинного искусства должна стать одухотворенная божественной силой специфическая, объективированная в «художественном тексте» и явленная миру особая форма живой креативной субъективности.

При этом данный тип субъекта дистанцирован и от субъекта изображающего, и от субъекта изображаемого, но в то же время неразрывно с ними связан. Их связь обеспечивается тем, что «креативная форма субъективности» является своеобразным «двойным отражением» изображающего (субъект 1) и изображаемого (субъект 2). Другими словами, креативный субъект, которого условно можно назвать воплощением «третьей субъективности» – это некая совмещенно-синтетическая форма фиксации когнитивно-ментальных и духовных состояний первого и второго субъектов. Такова его этическая позиция. Заметим, что в данном контексте речь идет не только о тех состояниях, которые переживают изображающий и изображаемый субъекты во время непосредственной реализации творческого акта, но и о состояниях «до- и после-творческих» (построение креативной цели, создание творческого замысла, определение функциональных характеристик будущего произведения и т.д.).

Результатом воплощения этого синтеза является рождение произведения искусства (картины, литературного текста, фильма), за которым, согласно со-творческой концепции искусства Н.В. Гоголя, всегда стоит незримая, но ощущаемо-живая высшая сила: а конструктивно-созидательная (Бог); б) inferнально-деструктивная (демоническая) (Дьявол). К. Кинчев выражает это так: «Вот он я, смотри, Господи, / И ересь моя вся со мной. / Посреди болот алмазные россыпи / Глазами в облака да в трясины ногой. / Кровью запекаемся на золоте, / Ищем у воды прощенья небес, / А черти, знай, мутят воду в омуте, / И стало быть ангелы где-то здесь. / Вольному – воля, / Спасенному – боль. / Но только в комнатах воздух приторный, / То ли молимся, то ли блюем. / Купола в России кроют корытами, / Чтобы реже



вспоминалось о Нем. / А мы все продираемся к радуге / Мертвыми лесами да хлябью болот, / По краям да по самым по окраинам, / И куда еще нас бес занесет?...» [Кинчев 1993, 115].

Все это позволяет говорить о том, что в «ментальном теле» «креативного субъекта» активизируется процесс двойного синтеза: а) синтез «явленной» («тварной») субъективности (взаимодействие когнитивно-ментальных состояний живых людей); б) синтез «надчеловеческой» («нетварной») субъективности (взаимодействие божественного и демонического начал).

Ситуация двойного синтеза порождает в сознании «креативного субъекта» некую непреодолимую, но закономерно-естественную противоречивость, за которой стоит внутренняя, зачастую неосознаваемая человеком борьба. Основные формы этого противостояния можно представить как последовательность этических актов самого автора: а) борьба «себя-с-собой» (внутренняя борьба); б) борьба «себя-с-другими» (внешнее противостояние: человек – мир); в) борьба «себя-с-другим-в-себе» (противостояние Света (Бога) и Тьмы (Дьявола) в душе человека).

Важно, что эти формы противостояния в моральном сознании человека сливаются в единое целое. Все это приводит к тотальной дезориентации личности, которая в своем стремлении к «созидательному бунту», чаще всего, выбирает самый простой и понятный для себя путь. Это путь концентрации на двух первых формах борьбы (а) борьба «себя-с-собой» (внутренняя борьба); б) борьба «себя-с-другими» (внешнее противостояние: человек – мир), которые в действительности являются, всего лишь, частными (внешними) проявлениями третьей формы противостояния.

В погоне за «победой» над самим собой или над «враждебной» реальностью (миром) человек автоматически начинает «подменять понятия», не замечая этого. Он поглощен, увлечен «игрой в бисер» перед самим собой. Упоение «битвой» и жажда «победы» затемняют его сознание. Оно наполняется псевдоконструктивными и откровенно ложными психо-эмоциональными состояниями псевдоверы (безверие), псевдовосторга (обреченности, уныния, постоянного недовольства другими), псевдолюбви (ненависти), псевдоискренности (тщеславия, гордыни). Об этом же прямо говорит К. Кинчев: «Слепые заткнули уши, / Неясно кому здесь петь. / Учительная спесь – черта равнодушных, / Звенящая медь. <...> Рвали рубахи в ключья, / Бились, как рыбы об лед. / Искали себя в череде многоточий, / Падение приняв за взлет. / Привыкли служить дешевизне, / Кроить по сусякам сор, / Но у всех, кто поставил на смерть после жизни / Хронический перебор» [Кинчев, 2005 а].

Принципиальным является то, что процесс возникновения и смены этих деструктивных моральных состояний, который метафорически можно назвать «когнитивно-ментальным пульсом» личности, преодолеть собственными силами человек не в состоянии. Для выхода из «круга искусственной обреченности» человек должен отказаться от ложных форм борьбы за самоуничтожение. Художник должен признать, что в мире существует только два источника силы – Бог и Дьявол. Именно они, а не сам



человек, являются главными противоборствующими сторонами. Пересмотрев свои этические взгляды, каждый человек должен сделать выбор: кому и ради чего он должен служить: «Здесь в силе волчий метод – / “Цена достойна потерь”, / Но если ты строишь свой дом на камнях, / Бойся, проси и верь. <...> / Здесь постоянен тезис – / “Исправим, но не теперь”, / Но если ты сеешь на доброй земле, / Бойся, проси и верь. <...> / Здесь даже первый номер / Глядит, как загнанный зверь, / Но если ты стал для мира, как прах, / Бойся, проси и верь» [Там же].

От того, какую сторону (Светлую (Бог) / Темную (Дьявол)) выберет человек, зависит судьба всего созданного им. Если художник выбирает путь «бытия-к-Богу», то творение его рук, души и разума становится истинным произведением искусства, дарующее ему самому и человеку, соприкасающимся с ним, надежду на очищение и спасение души. Если же человек встает на путь «бытия-к-бездне» (Дьяволу), то «созданное» «им» превращается в безжизненную симуляцию истинного творчества, разрушающую и опустошающую все, с чем оно соприкасается, т.к. в пустоте жизни быть не может.

И Н. В. Гоголь, и К. Кинчев прекрасно осознают, что дух дезориентированного человека, лишенного веры, слаб: «Кровь замутила Чертова мать, / Да отпустила петлять до весны. / Но голову шальную / Пулей не спасти, / Вьюга затянет жаркую рану белым рубцом. / На удачу бесу / Спину не крести, / Подмигни да сплюнь, коль узнал в лицо» [Кинчев 1993, 116].

Художник весьма хрупкое метафизически и этически существо, как никто, подвластное «дьявольским» искушениям и далеко не всегда способное отделить зерна (истину, добро, веру) от плевел (ложь, зло, безверие). Именно поэтому он часто попадает в капкан самообмана, в пространстве которого даже прекрасный творческий замысел, направленный на создание истинного произведения искусства, зачастую превращается в искаженную, симулятивно-овеществленную форму фиксации своей духовной опустошенности.

Достаточно четко специфику этого процесса сумел выразить А. Башлачев: «Мы хотим пить, / Но в колодцах замерзла вода. / Черные-черные дыры ... / Из них не напиться. / Мы вязли в песке, / Потом соскользнули по лезвию льда. / Потом потеряли сознание и рукавицы. / Мы строили замок, а выстроили сортир. / Ошибка в проекте, но нам, как всегда, видней. / Пускай эта ночь сошьет мне лиловый мундир. / Я стану хранителем времени сбора камней. / Я вижу черные дыры / Холодный свет. / Черные дыры / Смотри, от нас остались / Черные дыры / Нас больше нет. / Есть только / Черные дыры» [Башлачев, 2010, 68–69].

В этом случае «креативный субъект» превращается в источник демонической силы («черную дыру»), а изображающий субъект, «создавший» на холсте этот «безжизненный» слепок своей опустошенной души, становится невольным участником «оборотнической игры», в которой Бог представляется ему Дьяволом, а Дьявол Богом. К. Кинчев называет подобный



опыт духовного саморазрушения «пляской в огне» («Песни под стон топора. / Пляшет в огне чертополох. / Жги да гуляй до утра, / Сей по земле переполох!») [Кинчев 1993, 107], игрой в «подкидного дурака». Причем «дураком» является не демон, управляющий сознанием человека, а сам «художник», трагический финал которого предрешен: «Я толком никогда не глядел в пустоту, / И пустота взгляделась в меня, / Из вранья был слеплен почестей ком, / Матом урезонили шах. / Кто в жизни утверждался “подкидным дураком”, / К финишу пришел в дураках» [Кинчев 2005 b].

«Смысл» этой игры сводится к симуляции и блокировке истинной борьбы за спасение души человеческой, место которой занимает процесс бессмысленного поиска: а) «Бога-в-бездне» неверия; б) себя самого в омуте ложных самоуподоблений, самоотожествлений с Дьяволом, предстающим перед художником в образе Творца: «Так и бродят по Руси нераскаянные блики / Тех, что Духом не смогли душу обуздать, / Что пасли самих себя, в зеркалах узрев великих, / Да пытались ветку-жизнь под себя ломать» [Кинчев 2003].

Однако вернемся к Гоголю, поскольку именно в «Портрете» обозначен тот момент, когда художник принимает правила этой демонической игры абсурдно-деструктивных «самоуподоблений», воспринимая их как «свое» истинное предназначение, «свою» судьбу. Тем самым, он автоматически отворачивается от Бога, предаёт «свой» творческий дар и перестает быть художником-творцом в высшем понимании этого слова. Именно этот этический смысл несет в себе имя героя повести «Портрет», о чем мы уже говорили выше. Называя художника, носителя дара Божьего, Чертковым, Н. Гоголь стремится осмыслить сущностные особенности неуловимого и неподвластного человеку механизма непрерывного духовного и этико-эстетического противостояния Божественного и Демонического начал. Он пытается понять, какова природа произрастания зла в добре и веры в омуте безверия.

Однако стремление это остается всего лишь попыткой, т.к. сознание писателя в определенной степени заблокировано инфернально-демоническим компонентом его КПП. Сущность этой «блокировки» заключена в том, что Н.В. Гоголь сам вступает в порочный круг «оборотнической игры». Это обстоятельство не позволяет ему решать поставленный перед собой вопрос «изнутри». Модель внутреннего, естественного, органичного, т.е. этического самоанализа («добро и зло, произрастающее во мне, есть знак незримого присутствия-противостояния в душе моей высших сил (Света и Тьмы), проводником которых я являюсь») превращается в модель внешнего «отстраненного» наблюдения, объектом которого становится не он сам, а дистанцированный от него субъект.

Возникает парадоксальная ситуация: Н.В. Гоголь уверен, что смотрит в себя, но видит в-себе-другого, того, кем он в действительности не является. На момент создания первой редакции «Портрета» (1835 г.), это нравственное противоречие писатель разрешить не в состоянии. Он вынужден действовать по правилам навязанной ему игры, в которой Свет и Тьма не-



отделимы друг от друга. Более того, то, что кажется Н.В. Гоголю «добром-светом-(даром Божьим)-в-себе» представляется «злом-ненависть-тьмой-(демонической игрой)-в-другом», который на самом деле является его симулятивной копией.

Закономерным результатом описанных выше псевдоконструктивных, игровых процессов (поиска «себя-в-себе» / «другого-в-другом» в чередующихся перманентно возникающих, исчезающих, неуловимых «переходов» Тьмы в Свет и Света в Тьму) становится иллюзия того, что художник, вынужденный балансировать на грани, рано или поздно делается «заложником» «своего» дара и не в состоянии противостоять демоническим силам («демонам-в-себе»). Соответственно, в «Портрете» (1835 г.) доминирующим источником творческого дара художника становится Дьявол. Вот поэтому он сам и получает имя *Черт(кова)*, т.е. человека, «отмеченного» темной силой. Здесь невольно вспоминается «черная метка» К. Кинчева, получение которой «клеямит» душу художника, заставляя ее служить демоническим силам «рока»: «Чуткий час времени “Ч”, / Звезд парча на моем плече, / В чарах порчи лечу в луче, / Моя черная метка – Rock. / Звездам ночь, свет Отцу, / Пыль дорог моему лицу. / До конца танцевать к концу, / Моя черная метка – Rock. / Если ты знаешь, как жить, / Риски ответишь мне, / Кто мог бы стать твоим проводником в небо?..» [Кинчев 1993, 144].

В этих условиях творчество («божественный» дар) и воплощенный в нем «креативный субъект» Черткова-Гоголя (соответственно, экспериментатора-бунтаря-Кинчева) становится всего лишь симуляцией истинного искусства, специфической деструктивной формой демонической игры в искусство, экстагическим пределом которой является внутренняя духовная опустошенность («немота», «слепота», «глухота») так называемого художника-«Творца». «Лукавый поводи́рь», проникая в душу человека, стремится «оставить свой след» на всем, к чему прикасается идущий по его следу псевдотворец.

В каждом движении его кисти, в каждом написанном слове, сыгранной ноте ощущается незримое проявление воли «мастера»-поводыря-Дьявола, и цена такого искусства predetermined: «Дорогу выбрал каждый из нас, / Я тоже брал по себе. / Я сердце выблевывал в унитаз, / Я продавал душу траве. / Чертей, как братьев, лизал в засос, / Ведьмам вопил: “Ко мне!” / Какое тут солнце? Какой Христос?! / Когда кончаешь на суке-луне! / Костер, как плата за бенефис, / И швейцары здесь не просят на чай. / Хочешь, просто стой, а нет сил – молись! / Чего желал, то получай! / Вино – как порох, любовь – как яд, / В глазах слепой от рождения свет. / Душа – это птица, ее едят, / Мою жуют уже почти сорок лет» [Кинчев 1993, 117].

При этом основной вопрос, который ставит перед собой Н.В. Гоголь в первой редакции «Портрета», так и остается нерешенным. До тех пор, пока писатель остается во власти демонических иллюзий ложного самообожествления, он не в состоянии преодолеть искусственно созданную им самим «границу» между «внешним» и «внутренним» противостоянием Света и Тьмы. Иными словами, у него отсутствует четкая этическая ори-



ентация, мешающая прорваться к свету истинного творчества.

Нечто подобное происходит и в сознании К. Кинчева, который воспринимает «свое» движение к Свету как опыт противоестественного, духовно-деструктивного, когнитивно-ментального самоотрицания, самоотстранения от себя, от Бога, от Истины. Важно, что ощущение это постепенно перерастает в непреодолимое чувство метафизической обреченности, которое воспринимается поэтом как нечто естественно-органическое.

Итак, можно подвести итоги. Мы определили, что К. Кинчев так же, как и Н.В. Гоголь, выстраивает линию своего творческого пути к пониманию *сущности искусства* как особого типа со-творчества и, соответственно, к постижению смысла существования по одной и той же схеме. В ее основе лежит принцип моделирования КПП логоцентрического типа, отвечающей этической трансформации от «дьявольского» (инфернального) к Божественному (истинному).

Наиболее ярко ситуация взаимодействия когнитивно-прагматических и этических программ Н.В. Гоголя и К. Кинчева воплощается в повести Н.В. Гоголя «Портрет», которая ценна тем, что оба варианта (1835 и 1842 гг.) демонстрируют духовно-нравственную эволюцию, этическую динамику взглядов, которую проходит на своем пути каждый художник, ищущий подлинного творчества.

В этом смысле «Портрет» можно воспринимать как фундаментальную этико-эстетическую парадигму любого творчества, которое, чтобы стать истинным, с необходимостью должно претерпеть порой мучительную этическую трансформацию от служения своему ложному самобожествлению до подлинного служения непреходящим ценностям, воплощенных в триединстве Истины, Добра и Красоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб.: Новый Геликон, 1993. 239 с.
2. Башлачев А. Черные дыры // Наумов Л. Александр Башлачев. Человек поющий. СПб.: Амфора, 2010. С. 68–70.
3. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М.: Современник, 1988. 651 с.
4. Волоконская Т.А. Мотив странных превращений в «Портрете» Н.В. Гоголя: на материале двух редакций повести // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 3 (31). С. 118–125.
5. Галяткина Е.Н. Текстологический анализ двух редакций повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2017. № 3 (79). С. 10–22.
6. Зеньковский В.В. История русской философии. М.: Академический проект, 2001. 880 с.
7. Иванов Д.И. Синтетическая языковая личность в русской рок-культуре: генезис, типология, структура, межкультурные связи. Иваново: ПресСто, 2016.

384 с.

8. Иванов Д.И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. / Гуандунский ун-т междунар. исследований (Китай), Guangdong University of Foreign Studies (People's Republic of China). Т. 1. Логоцентрическая модель синтетической языковой личности: структура и общие вопросы (на материале русской рок-культуры). Иваново: ПресСто, 2017. 360 с.

9. Кинчев К. Душа. 2003. URL: <https://www.gl5.ru/alisa-dusha.html> (дата обращения: 18.09.2020).

10. (a) Кинчев К. Бойся, проси и верь. 2005. URL: <https://www.gl5.ru/alisa-bojsya-prosi-i-ver.html> (дата обращения: 18.09.2020).

11. (b) Кинчев К. Моя война. 2005. URL: <https://www.gl5.ru/alisa-moya-vojna.html> (дата обращения: 18.09.2020).

12. Мордовченко Н.И. Гоголь в работе над «Портретом» // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Серия филологических наук. 1939. Вып. 4. С. 97–124.

13. Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен. М.: Эксмо, 2008. 873 с.

14. Терц А. В тени Гоголя. М.: Колибри, 2009. 514 с.

15. Шевченко Н.М. Особенности языкового портрета // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2014. № 2. С. 33–39.

16. Юдина Н.В., Кузнецова Е.А. Языковой портрет современного финансиста. М.: Финансовый университет, 2016. 280 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Volokonskaya T.A. *Motiv strannykh prevrashcheniy v "Portrete" N.V. Gogolya: na materiale dvukh redaktsiy povesti* [The Motive of Strange Transformations in N.V. Gogol's "Portrait": On the Material of Two Editions of the Story]. *Izvestiya VUZov. Povolzhskiy region. Gumanitarnyye nauki*, 2014, no. 3 (31), pp. 118–125. (In Russian).

2. Galyatkina E.N. *Tekstologicheskij analiz dvukh redaktsiy povesti N.V. Gogolya "Portret"* [The Textological Analysis of the Two Editions of N.V. Gogol's Story "Portrait"]. *Vestnik Ul'yanovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 2017, no. 3 (79), pp. 10–22. (In Russian).

3. Mordovchenko N.I. *Gogol' v rabote nad "Portretom"* [Gogol Working on the "Portrait"]. *Uchenyye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya filologicheskikh nauk*, 1939, issue 4, pp. 97–124. (In Russian).

4. Shevchenko N.M. *Osobennosti yazykovogo portreta* [The Features of the Language Portrait]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov*, Series: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika [Theory of Language. Semiotics. Semantics], 2014, no. 2. pp. 33–39. (In Russian).



(Monographs)

5. Baranovskaya N. *Konstantin Kinchev. Zhizn' i tvorchestvo. Stikhi. Dokumenty. Publikatsii* [Konstantin Kinchev. Life and Works. Poems. Documents. Publications]. St. Petersburg, Novyy Gelikon Publ., 1993, 239 p. (In Russian).
6. Belinskiy V.G. *Vzglyad na russkuyu literaturu* [A View on Russian Literature]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, 651 p. (In Russian).
7. Zen'kovskiy V.V. *Istoriya russkoy filosofii* [The History of Russian Philosophy]. Moscow, Akademicheskii proyekt Publ., 2001, 880 p. (In Russian).
8. Ivanov D.I. *Sinteticheskaya yazykovaya lichnost' v russkoy rok-kul'ture: genezis, tipologiya, struktura, mezhkul'turnyye svyazi* [The Synthetic Linguistic Personality in Russian Rock Culture: Genesis, Typology, Structure, and Intercultural Relations] Ivanovo, PresSto Publ., 2016, 384 p. (In Russian).
9. Ivanov D.I. *Teoriya sinteticheskoy yazykovoy lichnosti* [The Theory of Synthetic Language Personality]: in 2 vols., Guangdong University of International Studies (People's Republic of China). Ivanovo, PresSto Publ., 2017, vol. 1: Logotsentricheskaya model' sinteticheskoy yazykovoy lichnosti: struktura i obshchie voprosy (na materiale russkoy rok-kul'tury) [The Logocentric Model of the Synthetic Language Personality: The Structure and General Issues (As Exemplified in Russian Rock-culture)], 360 p. (In Russian).
10. Svyatopolk-Mirskiy D.P. *Istoriya russkoy literatury s drevneyshikh vremen* [The History of Russian Literature from Ancient Times]. Moscow, Eksmo Publ., 2008, 873 p. (In Russian).
11. Terts A. *V teni Gogolya* [In Gogol's Shadow]. Moscow, Kolibri Publ., 2009, 514 p. (In Russian).
12. Yudina N.V., Kuznetsova E.A. *Yazykovoy portret sovremennogo finansista* [The Language Portrait of a Modern Financier]. Moscow, Financial University Publ., 2016, 280 p. (In Russian).

Иванов Дмитрий Игоревич, Сианьский университет иностранных языков.

Кандидат филологических наук, доцент, профессор Института русского языка. Научные интересы: лингвокультурология, теория языка, теория литературы, современная литература.

E-mail: Ivan610@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-0049

Варава Владимир Владимирович, Финансовый университет при Правительстве РФ.

Доктор философских наук, профессор Департамента гуманитарных наук. Научные интересы: русская философия, этика, русская литература, экзистенциализм, язык философии.

E-mail: vladimir_varava@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-7811-5452



Dmitry I. Ivanov, Xi'an International Studies University.

Candidate of Philology, Associate Professor, Professor of the Institute of Russian Studies. Research interests: linguacultural studies, linguistic theory, theory of literature, modern literature.

E-mail: Ivan610@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-0049

Vladimir V. Varava, Financial University under the Government of the Russian Federation.

Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Humanities. Research interests: Russian philosophy, ethics, Russian literature, existentialism, the language of philosophy.

E-mail: vladimir_varava@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-7811-5452

Е.А. Попова, Н.А. Богословская (Липецк)

К ПРОБЛЕМЕ ПЕРСОНОСФЕРЫ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО (ЛИПЕЦКОГО) ТЕКСТА

Аннотация. В современной филологии большое внимание уделяется изучению прецедентных текстов региональной направленности, образующих локальные ответвления Провинциального текста русской литературы. Одним из аспектов исследования данной проблемы можно считать рассмотрение персоносферы того или иного региона, реконструированной на основе анализа произведений писателей, творчество которых связано с этим краем. Целью данной статьи было исследование фрагмента персоносферы региональных прецедентных текстов, образующих Провинциальный (Липецкий) сверхтекст, и составление соответствующего словаря. С помощью метода опроса была выявлена степень известности личностей, входящих в персоносферу Липецкого текста, среди определенной группы носителей русского языка, проживающих в городе Липецке. Все обнаруженные в ходе исследования персоналии оказались возможным разделить на две группы: 1) исторические, религиозные деятели и деятели науки; 2) литературные деятели (поэты и прозаики). Полученные результаты имеют определенную теоретическую ценность (поскольку позволяют выстроить относительно целостную картину, иллюстрирующую состав персоносферы Липецкой области), и практическую значимость, т.к. определяют степень знакомства жителей региона с известными личностями, о которых писали авторы, чье творчество связано с Липецким краем. Благодаря этому становится возможным сделать прогнозы относительно состояния персоносферы Липецкой области.

Ключевые слова: персоносфера; Провинциальный (Липецкий) текст; прецедентные тексты региональной направленности; локальные тексты; региональные антропонимы; персоналии; поэты и прозаики Липецкого края.

Е.А. Popova, N.A. Bogoslovskaya (Lipetsk)

The Personosphere of the Provincial (Lipetsk) Text

Abstract. In modern philology, much attention is paid to the study of precedent regional texts that form local branches of the Provincial text of Russian literature. One of the aspects of the study of this problem can be considered the consideration of the personosphere of a particular region, reconstructed on the basis of an analysis of the writers' works whose activity is associated with this region. The purpose of this article was to study a fragment of the personosphere of regional precedent texts that form the Provincial (Lipetsk) supertext, and to compile an appropriate dictionary. Using the survey method, the degree of popularity of the persons included in the personosphere of the Lipetsk text was revealed among a certain group of Russian speakers living in the city of Lipetsk. It turned out to be possible to divide all personalities discovered in

the course of the research into two groups: 1) historical, religious figures and scientists; 2) literary figures (poets and prose writers). The results obtained have a certain theoretical value (since they allow us to build a relatively holistic picture illustrating the composition of the personosphere of the Lipetsk region) and practical significance, since they determine the degree of familiarity with famous personalities of the inhabitants of the region, about whom the authors wrote, whose work is associated with the Lipetsk region, and make predictions regarding her condition.

Key words: personosphere; Provincial (Lipetsk) text; regional precedent texts; local texts; regional anthroponyms; personalities; poets and prose writers of the Lipetsk region.

В последние десятилетия в современной филологии особое внимание уделяется изучению сверхтекстов: Петербургского, Московского, Провинциального, Сибирского, Крымского, Кавказского, Армянского и др. (см. следующие работы [Топоров 2003; Тюпа 2002; Люсьи 2003; Шурупова 2017; Сибирский текст... 2010; Павлова, Романова 2020; Шульженко 2017; Милогина, Строганов 2012 а; 2012 б]. Провинциальный текст как одна из разновидностей сверхтекста может изучаться целиком, без деления на локальные тексты, или рассмотрению подвергаются те или иные его локальные ответвления, связанные с определенным регионом: Воронежский текст, Пермский, Липецкий, Елецкий, Коломенский и др. Начало такому изучению было положено В.В. Абашевым, который ввел понятие Пермского текста как локальной структурно-семантической категории русской культуры [Абашев 2000]. Выделение локальных текстов обусловлено тем, что как изучение сверхтекстов в целом «становится одним из важнейших направлений современной антропоцентрической лингвистики, поскольку позволяет рассматривать факты языка в неразрывной связи с культурой его носителей и может способствовать процессу осознания современным человеком индивидуальности той нации, к которой он принадлежит, и неисчерпаемого богатства ее культуры» [Шурупова 2017, 10], так и исследование локальных ответвлений Провинциального текста, связанных с понятием «малая родина», позволит современным носителям русского языка увидеть в великих русских писателях и их произведениях часть «своего» мира, почувствовать свою причастность к большой Родине, ее языку и культуре и тем самым сохранить свою национальную, культурную и гражданскую идентичность, стать устойчивыми к глобальным внешним угрозам национальной безопасности.

Локальные ответвления Провинциального текста русской литературы образуются из прецедентных текстов региональной направленности, т.е. национально прецедентных текстов (в первую очередь, художественных, а также публицистических, мемуарных, эпистолярных), в которых речь идет о том или ином регионе (крае). В таких текстах, как правило, упоминаются региональные топонимы и антропонимы, что и делает их регионально направленными. (Изучение прецедентных текстов региональной направленности является одним из новых аспектов в исследовании прецедентных



текстов и феномена прецедентности.) На основе этой дефиниции можно сделать вывод, что именно региональные антропонимы формируют региональную персониферу. Проблема персониферы отдельного региона в современной науке только поставлена [Провинциальный (Липецкий) текст: лингвокультурологические аспекты и ментально-сущностные характеристики 2020, 102–156], но еще до конца не изучена. Поэтому обращение к данной теме представляет широкие возможности для изучения специфики региональной персониферы как важной части культурного пространства провинции.

Персонифера, впервые как понятие выделенная и исследованная Г.Г. Хазагеровым [Хазагеров 2002], – это совокупность имен собственных (антропонимов), обозначающих исторические, религиозные, литературные персоналии. Можно выделить национальную персониферу, персониферу той или иной социальной группы и отдельного человека. В статье более подробно рассматривается персонифера Провинциального (Липецкого) текста, т.е. региональная: выявляются региональные антропонимы, представляющие собой имена значимых деятелей, оставивших заметный след в отечественной истории, науке, литературе, культуре.

Обратимся к анализу фрагмента региональной персониферы, реконструированной на основе Липецкого текста. Эпитет «Липецкий» мы употребляем в широком смысле: как связанный в целом с Липецким краем, а не только с конкретным городом. На основе полученных данных о персонифере Провинциального (Липецкого) текста составлен фрагмент словаря «Персонифера Провинциального (Липецкого) текста», который будет приведен ниже. Все обнаруженные нами персоналии оказались возможным разделить на две тематические группы (два тематических раздела словаря): 1) исторические, религиозные деятели и деятели науки; 2) литературные деятели (поэты и прозаики). Выборка материала для исследования осуществлялась главным образом на основе корпуса прецедентных текстов региональной направленности [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018; Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020]. Были взяты следующие произведения художественной, мемуарной, эпистолярной, публицистической, дневниковой литературы XIX–XXI вв.: «Начало автобиографии» А.С. Пушкина, «Дневники» В.А. Жуковского, «Воспоминания» П.И. Бартечева, «Мемуары» П.П. Семенова-Тян-Шанского, «Записки современника» С.П. Жихарева, «Фараончики», «За полвека. Мои воспоминания» П.Д. Боборыкина, «Женская обитель», «Елец (Из записной книжки скучающего туриста)» В.И. Немировича-Данченко, «Письма» Г.И. Успенского, «Жизнь Арсеньева», «Семеновы и Бунины», «Освобождение Толстого» И.А. Бунина, «Люди и положения» Б.Л. Пастернака, «Золотая роза» К.Г. Паустовского, «Че-че-о» А.П. Платонова, «Пушкин» Ю.Н. Тынянова, «Жизнь Муравьева» Н.А. Задонского, «Медоносное дерево» В.Д. Коршикова, «Заколдованная палата» Р.С. Торбан, «ДК» Б. Бужора и некоторые другие.



Исторические, религиозные деятели и деятели науки

Петр Первый (1672–1725). Царь Петр бывал в Липецке, где основал металлургическое производство, продукция которого – пушки, ядра, якоря и т.д. – была необходима для ведения Северной войны со Швецией, и обнаружил целебные свойства минеральной воды, что послужило впоследствии основанием Липецкого курорта минеральных вод. Его имя встречается в следующих прецедентных текстах региональной направленности:

1) «Воспоминания» П.И. Бартечева. Мемуарист упоминает имя Петра Великого в связи с памятником этому деятелю, установленным в Липецке в 1839 г. [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 17].

2) Первый том «Мемуаров» П.П. Семенова-Тян-Шанского, в котором автор говорит о Петре Великом, когда описывает свое посещение Липецка и Липецкого курорта минеральных. Мемуарист пишет, что Петру I принадлежит заслуга открытия в Липецке целительных источников и что в «тенистом саду» (так он именуется Нижний парк) посетители курорта с восторгом осматривают чугунную доску с изображением руки императора [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 127].

3) Исторический очерк «Медоносное дерево» В.Д. Коршикова. Автор изображает строительство в городе Липецк, которое развернул Петр Великий для своего Азовского похода (строительство первых трех домен будущего металлургического завода у села Малые Студенки), а также дает описание курзала Липецких минеральных вод и Липецкого курорта, который был обязан популярностью Петру I. В.Д. Коршиков пишет в том числе о заводской конторе с вылитой в чугуне «державной дланью» и медном «колоколе Петра I» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 135].

Кроме того, имя этого великого деятеля упоминается В.Д. Коршиковым в связи с именем Екатерины Великой, унаследовавшей от Петра Великого «дух недоверия к монашеству и старчеству» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 133].

4) В письме Г.И. Успенского от 26 июня 1869 г. из Липецка есть описание памятника Петру I, который, по его словам, местные жители называют «зубочиской Петра» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 479]. Этот памятник и в настоящее время находится на Петровском спуске и является эмблемой города.

5) В повести Р.С. Торбан «Заколдованная палата» также упоминается личность Петра Великого в связи с описанием тех мест Липецка, которые напрямую связаны с императором: Нижний парк, Петровский пруд, Липецкий курорт [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 459–462].

6) В романе современного липецкого прозаика Б. Бужора (настоящая фамилия Медведев) «ДК» говорится о том, что город, который является местом действия в произведении (в нем по описанию легко угадывается



Липецк), «как и Питер», тоже связан с именем Петра [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 42]. В этом же произведении упоминается памятник Петру Великому, расположенный на одноименной площади и установленный в 1996 г. [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 44].

Наследник Александр Николаевич (1818–1881). Упоминание об этой личности мы находим в «Воспоминаниях» П.И. Бартенева, где он пишет о том, что в 1837 г. наследник Александр Николаевич посещал Липецк и сопровождавший его В.А. Жуковский «занес в свой дорожный альбом два вида нашего Липецка с его прекрасным собором <...>» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 17]. В «Дневниках 1837 года» В.А. Жуковского есть подзаголовок «Путешествие с великим князем». Именно в этой части «Дневников», описывая обзорное путешествие цесаревича Александра Николаевича по России, Жуковский, который был наставником великого князя и его учителем русского языка, пишет о посещении Липецка 4 июля 1837 г. [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 198].

Муравьев-Карский Николай Николаевич (1794–1866) – русский полководец, путешественник, наместник Кавказа. Особое внимание этой исторической личности уделял Н.А. Задонский, написавший историко-документальную хронику «Жизнь Муравьева» и открывший для истории личность героя Крымской войны, друга и близкого родственника декабристов – братьев Муравьевых-Апостолов, Н.М. Муравьева, И.Г. Бурцова и др. [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 99–100]. Н.Н. Муравьев-Карский представлен в этом произведении как деятельный, честный человек, радующийся за благополучие своего Отечества. Он жил в своем имении Скорняково недалеко от Задонска, там же скончался, был похоронен в городе Задонске, у восточной стороны Владимирского собора Рождество-Богородицкого монастыря.

Бурцев Петр Тимофеевич (1738–1826) – секунд-майор Воронежского гарнизонного батальона, надворный советник, городничий города Павловска (Воронежская губерния), потом Липецка, основатель конного завода, дед историка, первого пушкиниста, основателя журнала «Русский архив» П.И. Бартенева. Его имя встречается в «Воспоминаниях» П.И. Бартенева: у прабабушки историка Прасковьи Тихоновны Бурцевой был единственный сын Петр Тимофеевич Бурцев, «с ранних пор находившийся на военной службе» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 16]. Кроме того, об этой личности рассказывает и С.П. Жихарев в своих «Записках современника», где говорится о том, что П.Т. Бурцев был старым городничим города Липецка, в описываемое время уже находящимся на покое, и отличным человеком [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 190].

Ганнибал Осип Абрамович (1744–1806) – дед А.С. Пушкина, русский военный деятель, капитан второго ранга. Его имя встречается в «Начале автобиографии» А.С. Пушкина, где автор говорит о том, что Осип Абра-



мович служил во флоте, женился на Марье Алексеевне Пушкиной, но этот брак был несчастлив и кончился разводом супругов [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 316]. Упоминание об этом человеке находим и в труде П.И. Бартенева «Род и детство Пушкина» в том же контексте: говорится о его должности и о неудачном браке [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 317]. Ю.Н. Тынянов в романе «Пушкин» также подчеркивает, что брак между Марьей Алексеевной Пушкиной и Осипом Абрамовичем Ганнибалом, сначала основанный на сердечной привязанности, вскоре распался из-за особенностей характера Осипа Абрамовича [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 317–318].

Семенов-Тянь-Шанский Петр Петрович (1827–1914). И.А. Бунин, приходившийся Семенову-Тянь-Шанскому родственником, в своем очерке «Семеновы и Бунины» пишет о нем как о невероятно одаренном, разносторонне развитом человеке, сыгравшем важную роль в жизни русского государства [Бунин 1988, 264]. Имя П.П. Семенова-Тянь-Шанского также встречается и на страницах мемуаров его сестры Н.П. Грот «Из семейной хроники. Воспоминания для детей и внуков», где подробно описывается род Семеновых, одним из известнейших представителей которого являлся и П.П. Семенов-Тянь-Шанский [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 61]. А.А. Достоевский – племянник Ф.М. Достоевского – в биографическом очерке о П.П. Семенове-Тянь-Шанском и К.Я. Грот в очерке «Петр Николаевич Семенов (1791–1832) – поэт-пародист и драматург, друг народа. К истории литературного и общественного движения первой четверти XIX в.» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 399] тоже обращают внимание на родословную Петра Петровича, на его родственников и на связь родов Семеновых и Буниных. Кроме того, А.А. Достоевский подчеркивает одаренность и значимость личности П.П. Семенова-Тянь-Шанского [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 398]. Жизнь П.П. Семенова-Тянь-Шанского была тесно связана с Липецким краем, что отмечается во всех названных выше прецедентных текстах региональной направленности. Его родовое имение – усадьба Рязанка – находится на севере Липецкой области в Чаплыгинском районе (ранее Раненбургском уезде Рязанской губернии). В этом имении Петр Петрович родился, провел детские и отроческие годы, а потом приезжал в гости к своему старшему брату Николаю Петровичу, которому усадьба в Рязанке стала принадлежать после смерти их матери. Именно в Рязанке будущий великий ученый-естествоиспытатель ощутил свой интерес к изучению окружающей природы.

Задонский Тихон (1724–1783 гг., в миру Тимофей Савельевич Соколов, при рождении Кириллов) – епископ Русской православной церкви, епископ Воронежский и Елецкий, один из крупнейших религиозных деятелей XVIII в., святой. В.А. Жуковский в «Дневниках», описывая свое путешествие по России вместе с наследником престола Александром Николаевичем, пишет о посещении Задонского монастыря, который он на-



зывает «монастырь Тихона Чудотворца» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 198] и в котором находится его гробница. С.П. Жихарев в «Записках современника» говорит о своем желании съездить в Задонск и «поклониться гробу преосвященного Тихона», который был другом его деда и бабушки и «уврачевателем сердечных и душевных их скорбей и болезней» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 191]. Автор также упоминает старика Созонтова, который был знаком со святителем и много рассказывал о его жизни, подвигах трудах, кротости и смирении [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 194]. У В.И. Немирович-Данченко в очерке «Женская обитель», посвященном женскому Знаменскому монастырю в Ельце, также речь идет о святителе Тихоне Задонском, благословение которого стремились получить многие люди, посещавшие Задонский монастырь, в том числе затворница Мелания [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 253]. А.П. Платонов в одном из своих областных организационно-философских очерков «Че-че-о» пишет о том, что автобиографический персонаж, от лица которого ведется повествование, в детстве жил в Задонске и слышал от родителей, что в этот город приезжал великий русский писатель Ф.М. Достоевский, посещал монастырь, где жил Тихон Задонский. Платонов говорит о том, что Тихон Задонский – это «сокровище души Достоевского, как он сам об этом потом писал». Черты образа этого святого нашли отражение в герое романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» – старце Зосиме, а, кроме того, частично и в Алеше Карамазове [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 175].

Имя Тихона Задонского можно встретить также и в историческом очерке В.Д. Коршикова «Медоносное древо», в котором автор, в числе других преподобных подвижников, связанных с Липецким краем, таких, как Амвросий Оптинский, Феофан Затворник, Силуан Афонский, говорит и о Святителе Тихоне Задонском [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 137].

Мелания (1759–1836, в миру Пахомова) – затворница Елецкого Знаменского монастыря, местночтимая святая. В.И. Немирович-Данченко в одной из частей очерка «Елец (Из записной книжки скучающего туриста)» пишет о женском монастыре, в котором «почивает подвижница Мелания» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 248]. Кроме того, в другом очерке Немирович-Данченко – «Женская обитель» – есть подробное описание жизни и духовного подвига заступницы Мелании, которую называли ангелом в человеческом облики [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 251].

Литературные деятели (поэты и прозаики)

Булнина Анна Петровна (1774–1829) – русская поэтесса и переводчица, которую называли также Русская Сафо, Десятая муза, Северная Коринна. А.П. Бунина родилась на территории современной Липецкой об-



ласти, в селе Урусово, связанном с родом П.П. Семенова-Тян-Шанского. В первом томе «Мемуаров» П.П. Семенова-Тян-Шанского автор говорит о своем родстве с А.П. Буниной – его двоюродной бабушкой и крестной матерью, которая была членом Российской Академии, где сохранился ее портрет. Кроме того, ученый отмечает, что в то время Анна Петровна уже приобрела имя в литературном мире и ее творчество было известно широкому кругу лиц. Уже будучи тяжело больной, последние дни она дожидалась в усадьбе своего племянника Д.М. Бунина, у которого поселилась в 1823 г. В 1829 г. «бедная страдалница» умерла, ее похоронили на урусовском кладбище [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 310, 312, 329]. Семенов-Тян-Шанский также обращает внимание на то, что после переезда семьи Семеновых в новую усадьбу, Анна Петровна привезла своему внучатому племяннику перевод проповедей Блэра с надписью «Дорогому крестнику Петеньке Семенову в чайнии его достославной возмужалости» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 329]. Об А.П. Буниной также пишет И.А. Бунин в своем очерке «Семеновы и Бунины», подробно останавливаясь не только на ее биографии, но и на ее связях с Липецким краем: он упоминает ее «родное село Урусово», где она родилась и была погребена; Липецк, в котором поэтесса искала «облегчения» от мучившего ее недуга, село Денисовка, где она скончалась в доме своего племянника Д.М. Бунина [Бунин 1988, 270].

Бунин Иван Алексеевич (1870–1953). В.Д. Ряховский в очерке «Золотое дно» называет И.А. Бунина знаменитым «писателем-скептиком» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 274], который и дал нашему краю название «Золотое дно» (это название одного из произведений писателя), тем самым предрекая ему «нищету и вымирание» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 273]. Однако автор говорит, что слова великого русского писателя сбылись не полностью: некоторые барские усадьбы с их великолепными парками, прекрасными зданиями, частично уцелели, напоминая о былом могуществе местного дворянства.

К.Г. Паустовского в «Золотой розе» также пишет об И.А. Бунине (в главе «Иван Бунин»). Автор упоминает о нем в связи с посещением Ельца, который называет «бунинским городом» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 175]. О Бунине как уроженце Липецкого края пишет и В.Н. Муромцева-Бунина, жена писателя, в книгах «Жизнь Бунина», «Беседы с памятью» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 158]. По ее мнению, писатель никогда бы так не почувствовал народа, если бы не жил в деревне круглый год, а уехал бы после окончания елецкой гимназии в Москву [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 166].

Жуковский Василий Андреевич (1783–1852). П.И. Бартенев в своих «Воспоминаниях» пишет о том, что В.А. Жуковский, сопровождавший в 1837 году наследника Александра Николаевича в его путешествии по России, «занес в свой дорожный альбом два вида» [Провинциальный (Ли-



пецкий) текст русской литературы 2018, 17] Липецка, который был очень живописен.

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841). Родовое имение Лермонтовых – Кропотовка – расположено в современном Становлянском районе Липецкой области. Об этом поместье писал И.А. Бунин в четвертой книге «Жизни Арсеньева». Алексею Арсеньеву не дает покоя мысль о том, что он и Лермонтов, к которому он относится с благоговением, связаны общей «бедной колыбелью», что «начальные дни» великого поэта прошли в тех же местах, где живет он [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 89]. Усадьбу отца Лермонтова, расположенную в «елецких краях» и достойную мемориальной доски, упоминает племянник М.М. Пришвина – А.С. Пришвин – в воспоминаниях «Бабушкино яблоко» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 218].

Пришвин Михаил Михайлович (1873–1954). О нем пишет его племянник – писатель, журналист А.С. Пришвин – в своих воспоминаниях «Бабушкино яблоко». Он вспоминает о встрече со своим дядей после похорон матери Михаила Михайловича Пришвина. Маленький племянник Пришвина тогда не знал, какая у дяди профессия, но подолгу наблюдал, как он сидит и «сосредоточенно водит пером по бумаге» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 216]. И еще чуть позже А.С. Пришвин отмечает, что язык произведений Пришвина, как и язык Бунина, появился из множества диалектов, перемешавшихся в населении этих мест (речь идет о Елецком уезде) [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 218]. К.Г. Паустовский в «Золотой розе» (глава «Михаил Пришвин») пишет о М.М. Пришвине как о прозаике, посвятившем себя описанию русской природы, благородной в своей величественной суровости и простоте. Паустовский видит прямую связь секрета писательской зоркости Пришвина с русской, очень простой, небогатой «природой вокруг Ельца» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 313].

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837). У П.И. Бартенева встречаем множество материалов, посвященных жизни и творчеству А.С. Пушкина: «Род и детство Пушкина» (1853), «Пушкин в Южной России. Материалы для биографии» (1862), «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартенева» (1925) и др. О связи А.С. Пушкина с Липецким краем П.И. Бартнев говорит в книге «Род и детство Пушкина», где отмечает, что его тетка (Надежда Петровна Бурцева), будучи дочерью липецкого городничего (Петра Тимофеевича Бурцева, о котором мы писали выше), была очень хорошо знакома с бабушкой и матерью А.С. Пушкина [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 29].

В.Д. Коршиков в историческом очерке «Медоносное древо» пишет о том, что Липецкий край тесно связан с фамильным деревом великого русского поэта: именно в этом краю находились села Корневщино, Капитанчино, Богоявленское, составлявшие родовое гнездо Пушкиных. Кроме того, Мария Алексеевна Пушкина, бабушка поэта, – уроженка города Ли-



пецк. Писатель отмечает также, что по свидетельству Федора Ивановича Туровского, директора Липецкого курорта, А.С. Пушкин посещал бал в курзале Липецких минеральных вод [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 135].

Толстой Лев Николаевич (1828–1910) – великий русский писатель-романист и мыслитель, в 1891–1892 гг. помогавший на территории нашего края крестьянам, пострадавшим от голода, и умерший на станции Астапово. О связи Л.Н. Толстого с Липецким краем пишет Б.Л. Пастернак в очерке «Люди и положения»: он изображает свое посещение станции Астапово, где прошли последние дни жизни Толстого и где он скончался [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 450–452]. И.А. Бунин в своем очерке «Освобождение Толстого» пишет о последних днях и минутах жизни Л.Н. Толстого на станции Астапово, о его исканиях и озарениях [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 430–434]. В воспоминаниях художника И.Е. Репина о Толстом есть часть под названием «В голодный год», посвященная описанию посещения Толстого в Бегичевке Данковского уезда Рязанской губернии – центре голодающего края [Репин 1955, 298–301]. В настоящее время это территория Данковского района Липецкой области. Вдохновленный деятельностью Л.Н. Толстого, связанной с помощью голодающим крестьянам, художник написал этюд «Толстой на голоде». Последним дням жизни Толстого, тому, что этому предшествовало, и его кончине на маленькой железнодорожной станции посвящен роман современного писателя Г.И. Николаева «Астапово» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 261–266].

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) – автор рассказа «Лебедянь», посвященного знаменитой на всю дореволюционную Россию Лебедянской конной ярмарке. Его имя встречается в автобиографической заметке Е.И. Замятина и упоминается в связи с городом Лебедянь, о которой «писали Толстой и Тургенев» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 200]. Кроме того, находим имя Тургенева в произведениях уроженца Липецкого края П.Д. Боборыкина: рассказе «Фараончики» и мемуарах «За полвека. Мои воспоминания». В мемуарах писатель говорит о том, что в творчестве Тургенева можно найти подробное и реалистичное изображение крестьянской бытовой жизни, ярмарок, и в целом – описание уездного города Лебедянь [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 34], а в рассказе, представляя посещение героем Лебедяни, упоминает связанные с конной ярмаркой в этом городе «тургеневский рассказ» и «тургеневский сюжет» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2018, 31]. А.С. Пришвин в воспоминаниях «Бабушкино яблоко» пишет о том, что И.С. Тургенев «навсегда прославил» небольшой городок Лебедянь и что с именем великого писателя в «елецких краях» связана река Красивая Меча, с которой «происходит знаменитый тургеневский Касьян с Красивой Мечи» [Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы 2020, 218]. Тургенев упоминается А.С. Пришвиным в связи с посещением не только Лебедяни, но и села Пальна-Михайловка,



где находилась усадьба известного деятеля и богатого помещика Стаховича.

Таким образом, фрагмент региональной персониферы, исследованный на основе региональных прецедентных текстов, включающих произведения прозаиков, мемуаристов XIX–XXI вв. (А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, П.И. Баргенева, П.Д. Боборыкина, И.А. Бунина, П.П. Семенов-Тянь-Шанского, В.И. Немировича-Данченко, Б.Л. Пастернака, Е.И. Замятина, К.Г. Паустовского, А.П. Платонова, Б. Бужора, В.Д. Коршикова и др.), отличается большим разнообразием. В ее состав входят исторические, религиозные деятели, поэты и прозаики, как всемирно известные, так и известные лишь в данном регионе. Для того, чтобы выявить, насколько полное представление имеют жители Липецкой области о персонифере своего региона, был проведен опрос, результаты которого будут представлены ниже.

Анализ данных опроса «Региональная персонифера Липецкой области»

В период с 11 декабря 2020 г. по 12 декабря 2020 г. был проведен опрос среди студентов различных вузов города Липецка: Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тянь-Шанского, Липецкого государственного технического университета, Липецкого филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. Респондентам необходимо было выбрать из предложенного списка персоналий те, которые не только имеют отношение к Липецкой области, но и упоминаются в произведениях писателей Липецкого края.

Целью данного экспериментального исследования было получение объективных результатов о степени знакомства респондентов с персоналиями из предложенного списка.

Стимульный материал составил список из 16-ти персоналий, найденных в текстах произведений писателей Липецкого края, расположенных в алфавитном порядке и разделенных на две группы: 1) исторические, религиозные деятели и деятели науки (8 персоналий); 2) литературные деятели (поэты и прозаики) (8 персоналий). Все данные персоналии были упомянуты выше.

Эксперимент проводился в письменной форме в студенческих аудиториях. Возрастной диапазон испытуемых: от 18 до 23 лет. Объем выборки составил 300 испытуемых (в равном количестве в каждом из вышеперечисленных вузов).

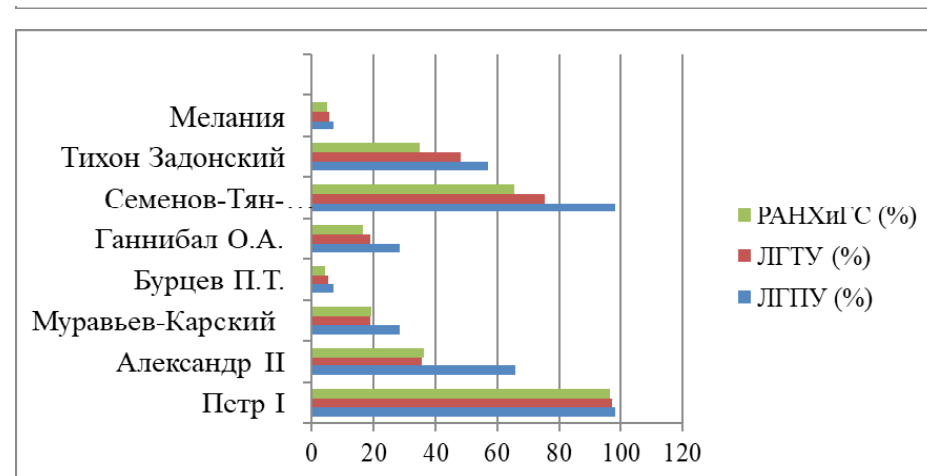
Перед началом опроса испытуемые получили по два бланка формата А4 со списком стимульного материала в соответствии с тематическими группами, на которые были распределены персоналии, и инструкцией по выполнению задания (выбрать все персоналии, которые респонденты считают подходящими).

Результаты проведенного эксперимента можно представить в виде сле-

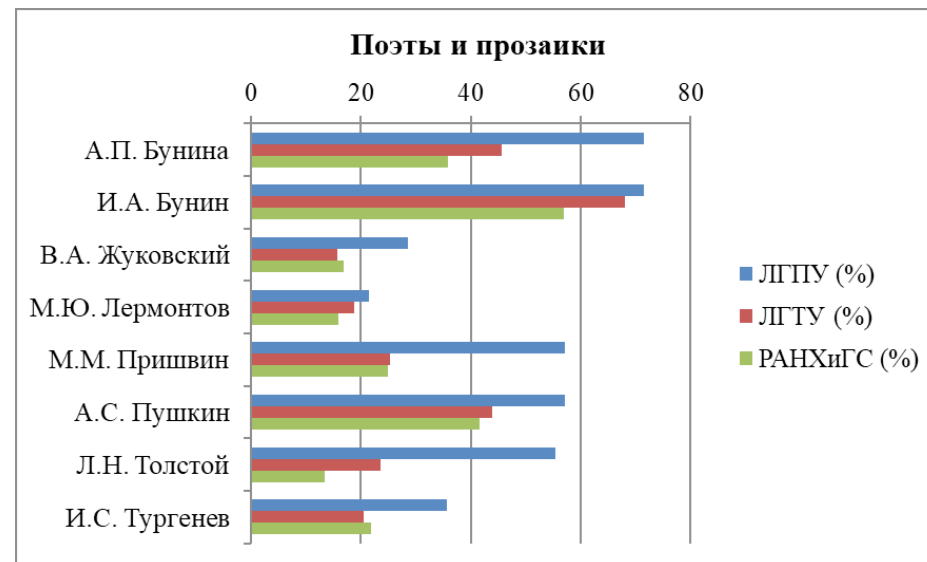


дующих диаграмм:

1) для группы «Исторические, религиозные деятели и деятели науки»
Исторические, религиозные деятели и деятели науки



2) для группы «Поэты и прозаики»



Таким образом, в результате опроса удалось выяснить, что большинству респондентов из различных вузов Липецка в большей степени зна-



комы (в связи с Липецким краем) такие исторические, религиозные, научные персоналии, как Петр Великий, наследник Александр Николаевич (будущий император Александр II), Тихон Задонский, П.П. Семенов-Тян-Шанский, и в меньшей – Н.Н. Муравьев-Карский, П.Т. Бурцев, О.А. Ганнибал и подвижница Мелания. При этом все опрошенные нами студенты ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского знают о том, что Семенов-Тян-Шанский является их земляком и упоминается в произведениях писателей, связанных с Липецким краем.

Похожую картину наблюдаем и в группе литературных деятелей: имена И.А. Бунина, А.П. Буниной, А.С. Пушкина в большей степени ассоциируются у респондентов с Липецким краем, нежели такие персоналии, как В.А. Жуковский, М.Ю. Лермонтов, М.М. Пришвин, Л.Н. Толстой и И.С. Тургенев.

Таким образом, проанализировав фрагмент персониферы Провинциального Липецкого текста, можно сделать вывод о том, что она весьма разнообразна: включает в себя персоналии, которые можно отнести, во-первых, к историческим, религиозным деятелям и деятелям науки, а во-вторых, к литературным деятелям (поэтам и прозаикам), в ее состав входят и имена всемирно известных личностей (например, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, Петр I, В.А. Жуковский, наследник Александр Николаевич (будущий император Александр II), П.П. Семенов-Тян-Шанский, Н.Н. Муравьев-Карский и др.), и имена личностей, пользующихся локальной известностью (например, П.Т. Бурцев, Мелания и др.). Кроме того, по данным проведенного среди студентов трех липецких вузов (ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, ЛГТУ, Липецкого филиала РАНХиГС) опроса был сделан вывод о том, что для большинства респондентов в состав персониферы Липецкой области входят такие исторические, религиозные деятели и деятели науки, как Петр Первый, Александр II, Тихон Задонский, П.П. Семенов-Тян-Шанский; в число наиболее часто встречавшихся в ответах студентов литературных персоналий входили И.А. Бунин, А.П. Бунина, А.С. Пушкин. Недостаточно освоенными представителями молодого поколения оказались такие персоналии, как М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, М.М. Пришвин. Изучение прецедентных текстов региональной направленности носителями русского языка, относящихся к представителям молодого поколения региона, будет способствовать лучшему освоению персониферы этих текстов, что сделает личностей, оставивших заметный след в русской истории, науке и культуре и обозначенных региональными антропонимами, неотъемлемой частью индивидуальной персониферы носителей языка, установит в их сознании прочную связь между понятиями «малая» и «большая Родина».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. 404 с.



2. Бунин И.А. Семеновы и Бунины. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6: Освобождение Толстого; О Чехове; Воспоминания; Дневники; Статьи. М.: Художественная литература, 1988. С. 264–270.

3. Люсый А.П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 24.00.01. М., 2003. 20 с.

4. (а) Милогина Е.Г., Строганов М.В. Текст пространства. Фрагменты словаря «Русская провинция» // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 2. С. 42–66.

5. (б) Милогина Е.Г., Строганов М.В. Текст пространства. Фрагменты словаря «Русская провинция». Часть вторая // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 3. С. 33–42.

6. Павлова Л.В., Романова И.В. «Армянский» текст русской поэзии (интерпретация данных программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») // Новый филологический вестник. 2020. № 4 (55). С. 212–225.

7. Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы: корпус прецедентных текстов региональной направленности / отв. редактор Е.А. Попова. Липецк: Липецк-Плюс, 2018. 532 с.

8. Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы: корпус прецедентных текстов региональной направленности. Вып. 2 / науч. ред. Т.В. Гончарова, И.П. Черноусова; отв. редактор Е.А. Попова. Липецк: Липецк-Плюс, 2020. 662 с.

9. Провинциальный (Липецкий) текст: лингвокультурологические аспекты и ментально-сущностные характеристики / отв. ред. Е.А. Попова. Липецк: Липецк-Плюс, 2020. 219 с.

10. Репин И.Е. Из моих общений с Л.Н. Толстым // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 291–308.

11. Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве / отв. ред. К.В. Анисимов Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010. 237 с.

12. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 616 с.

13. Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 27–35.

14. Хазагеров Г. Персонифера русской культуры // Новый мир. 2002. № 1. С. 133–145.

15. Шульженко В.И. «Кавказский текст» русской литературы: границы описания и парадоксы восприятия // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. 2017. Т. 11. № 1. С. 104–108.

16. Шурупова О.С. Концептосфера городских свертксов русской литературы (лингвокультурологический аспект): автореф. дис. ... докт. филол. н.: 10.02.01. Елец, 2017. 54 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Khazagerov G. Personosfera russkoy kul'tury [Persosphere of Russian Culture]. *Novyy mir*, 2002, no. 1, pp. 133–145. (In Russian).
2. (a) Milyugina E.G., Stroganov M.V. Tekst prostranstva. Fragmenty slovarya “Russkaya provintsiya” [Text of a Space. Fragments of the Dictionary “Russian province”]. *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy*, 2012, no. 2, pp. 42–66. (In Russian).
3. (b) Milyugina E.G., Stroganov M.V. Tekst prostranstva. Fragmenty slovarya “Russkaya provintsiya” [Text of a Space. Fragments of the Dictionary “Russian Province”]. Part 2. *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy*, 2012, no. 3, pp. 33–42. (In Russian).
4. Pavlova L.V., Romanova I.V. “Armyanskiy” tekst russkoy poezii (interpretatsiya dannykh programmnoy kompleksa “Gipertekstovyy poisk slov-sputnikov v avtorskikh tekstakh”) [The “Armenian” Text of Russian Poetry (Interpretation of Data of the Program Complex “Hypertext Search of Satellite Words in Author’s Texts”)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 4 (55), pp. 212–225. (In Russian)
5. Shul'zhenko V.I. “Kavkazskiy tekst” russkoy literatury: granitsy opisaniya i paradoksy vospriyatiya [The “Caucasian Text” of Russian Literature: Boundaries of Description and Paradoxes of Perception]. *Izvestiya Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Obshchestvennyye i humanitarnyye nauki*, 2017, vol. 11, no. 1, pp. 104–108. (In Russian).
6. Tyupa V.I. Mifologema Sibiri: k voprosu o “sibirskom tekste” russkoy literatury [The Mythologeme of Siberia: Towards the Problem of the “Siberian Text” of Russian Literature]. *Sibirskiy filologicheskyy zhurnal*, 2002, no. 1, pp. 27–35. (In Russian).

(Monographs)

7. Abashev V.V. *Perm' kak tekst. Perm' v russkoy kul'ture i literature 20 veka* [Perm as Text. Perm in Russian Culture and Literature of the 20th Century]. Perm, Perm State University Publ., 2000. 404 p. (In Russian).
8. Anisimov K.V. (ed.). *Sibirskiy tekst v natsional'nom syuzhetnom prostranstve* [Siberian Text in the National Subject Space]. Krasnoyarsk, Siberian Federal Publ., 2010. 237 p. (In Russian).
9. Goncharova T.V., Chernousova I.P., Popova E.A. (eds.). *Provintsiyal'nyy (Lipetskiy) tekst russkoy literatury: korpus pretsedentnykh tekstov regional'noy napravlenosti* [Provincial (Lipetsk) Text of Russian Literature: a Corpus of Precedent Regional Texts]. Vol. 2. Lipetsk, Lipetsk-Plyus Publ., 2020. 662 p. (In Russian).
10. Popova E.A. (ed.). *Provintsiyal'nyy (Lipetskiy) tekst russkoy literatury: korpus pretsedentnykh tekstov regional'noy napravlenosti* [Provincial (Lipetsk) Text of Russian Literature: A Corpus of Precedent Regional Texts]. Lipetsk, Lipetsk-Plyus Publ., 2018. 532 p. (In Russian).
11. Popova E.A. (ed.). *Provintsiyal'nyy (Lipetskiy) tekst: lingvokul'turologicheskiye aspekty i mental'no-sushchnostnyye kharakteristiki* [Provincial (Lipetsk) Text: Linguo-culturological Aspects and Mental-Essential Characteristics]. Lipetsk, Lipetsk-Plyus Publ., 2020. 219 p. (In Russian).

12. Toporov V.N. *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannyye trudy* [Peterburg Text of Russian Literature: Selected Works]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB. 2003. 616 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

13. Lyusy A.P. *Krymskiy tekst russkoy kul'tury i problema mifologicheskogo konteksta* [The Crimean Text of Russian Culture and the Problem of Mythological Context]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 2003. 20 p. (In Russian).
14. Shurupova O.S. *Kontseptosfera gorodskikh sverkhtekstov russkoy literatury (lingvokul'turologicheskiy aspekt)* [The Conceptual Sphere of Urban Supertexts of Russian Literature (Linguistic and Cultural Aspect)]: Dr Hab. Thesis Abstract. Elets, 2017. 54 p. (In Russian).

Попова Елена Александровна, Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы, институт филологии. Научные интересы: литературное краеведение, лингвистика нарратива, лингвоимагология, лингвистика свёрхтекста, лингвокультурология.

E-mail: rusyaz_lipetsk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7757-1352

Богословская Наталия Александровна, Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского.

Студентка 4 курса, кафедра русского языка и литературы, институт филологии. Научные интересы: лингвокультурология, антропоцентрическая лингвистика, лингвистика свёрхтекста, проблемы русской литературы.

E-mail: kleopatra2699@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6316-6433

Elena A. Popova, Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Language and Literature, Institute of Philology,

Research interests: literary local lore, linguistics of narrative, linguo-imagology, linguistics of supertext, linguoculturology.

E-mail: rusyaz_lipetsk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7757-1352

Natalia A. Bogoslovskaya, Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky.

4th year undergraduate student, Department of Russian Language and Literature, Institute of Philology. Research interests: cultural linguistics, anthropocentric linguistics, supertext linguistics, problems of Russian literature.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ FOREIGN LITERATURES

И.К. Стаф (Москва)

ОТ ПОЭТА-ФИЛОСОФА К ВЕЛИКОМУ АВТОРУ: К ЭВОЛЮЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭТИКИ В XVI В.

Аннотация. Во второй половине XVI в. позднесредневековое понятие поэзии как *fabula*, аллегорического вымысла, тающего в себе великие истины и выступающего языком философии, претерпевает значительную трансформацию. Искусство поэзии трактуется, вслед за Платоном, как врожденный божественный дар: такое его понимание впервые встречается в «Поэтическом искусстве» Т. Себилле (1548) и получает развитие в одноименном трактате Ж. Пелетье дю Мана (1555). Как следствие, концепция поэзии-философии, описывающей мироздание во всех его земных и небесных проявлениях, становится предпосылкой создания совершенных произведений. Изменения затрагивают и проблему образцов, которым должен подражать поэт. В поэтической теории французского Ренессанса понятие подражания, ключевое для Горация и Аристотеля, совмещает в себе подражание природе и подражание классическим авторам, списки которых превращаются в поэтический топос уже с конца Средневековья. Под влиянием теорий Плеяды поэт из мудрого философа и наставника в добродетели делается создателем творений, идеальных с точки зрения формы. Возникает повышенный интерес к фигуре «великого автора», славы французской нации, появление которого означало бы достижение национальной культурой золотого века. «Великий автор» как бы вбирает в себя всех прочих поэтов, выступая символом поэзии и культуры как таковой. Подобным автором стал для Франции Ронсар после публикации «Франсиады» (1572).

Ключевые слова: французский Ренессанс; поэтика; аллегорический вымысел; «великий автор»; подражание; Себилле; Пелетье дю Ман; Ронсар.

I.K. Staf (Moscow)

From a Poet-Philosopher to a Great Author: The Evolution of French Poetics in the 16th Century

Abstract. In the second half of the 16th century, the Late Medieval notion of poetry as *fabula* (an allegoric fiction that conceals great truths and serves as the language of philosophy) undergoes a significant transformation. The idea of “poetic theology” no longer refers to the essence of poetry, but to its origins. Following Plato, the art of poetry

itself is interpreted as an innate divine gift: this understanding of it is first encountered in T. Sébillet's “Poetic Art” and is developed in J. Peletier du Mans' treatise of the same name (1555). As a consequence, the concept of poetry-philosophy, which describes the universe in all its earthly and heavenly manifestations, becomes a prerequisite for the creation of perfect works. The change also affects the issue of patterns that the poet should emulate. In French Renaissance poetic theory, the notion of imitation (crucial for Horace and Aristotle) combined the imitation of nature and the imitation of classical authors, the lists of which had already become a poetic *topos* since the late Middle Ages. Under the influence of the theories of the Pleiades, the poet is transformed from a wise philosopher and instructor in virtue into a creator of works ideal in terms of form. There is a heightened interest in the figure of the “great author”, the glory of the French nation, whose emergence would signify the achievement of a golden age for national culture. The “great author” as it were takes over all other poets, acting as a symbol of poetry and culture as such. Ronsard became this “great author” for France after the publication of “La Franciade” (1572).

Key words: French Renaissance; poetic; allegorical fiction; “great author”; imitation; Sébillet; Peletier du Mans; Ronsard.

В VII книге «Разысканий о Франции» (1607), посвященной истокам национальной поэзии и ее современному состоянию, гуманист Этьен Пакье произносит два похвальных слова поэтам. Первое относится к создателям «Романа о Розе»:

«В те же времена, то есть в царствование Людовика Святого, был у нас Гийом де Лоррис, а при Филиппе Красивом – Жан де Мён, коих некоторые из наших пожелали сравнить с Данте, поэтом итальянским. Я же охотно противопоставил бы их всем поэтам Италии, взять ли их сокровенные речения, или красоты слога, пусть даже целое выстроено не так, как принято у нас нынче. Ищите вы естественной либо моральной философии? Ее у них в избытке. Хотите крупиц мудрости либо безумства? Найдете у них предостаточно, хотя крупницы безумия таковы, что сделают вас мудрецами. Если надобно обратиться к теологии, то и в ней они сильны» [Pasquier 1621, 603].

Второго панегирика удостоивается у Пакье Ронсар, соединивший в своем лице Гомера, Пиндара, Феокрита, Вергилия, Катутла, Горация и Петрарку: «Нет хвалы столь великой, чтобы достойна была памяти великого Ронсара <...> Ни один поэт не писал так, как он, – имею я в виду, из тех, чьи творения дошли до нас; притом к какому бы роду поэзии ни применил он свой ум, подражая древним, во всех либо превзошел их, либо по крайней мере с ними сравнился. И нет ему подобного среди всех поэтов, что писали на своих народных языках» [Pasquier 1621, 622].

Славословия эти различаются не только тем, что авторов «Романа о Розе» Пакье сравнивает с Данте, а Ронсара уподобляет целой когорте античных поэтов. В их основу положены два представления о поэзии и поэте: в первом случае подчеркивается философская мудрость писателей,



заклученная в «сокровенных речениях», т.е. скрытая под покровом вымысла, во втором – разнообразие инвенции и совершенство формы, которые ставят Ронсара превыше всех античных и современных творцов.

Понятие поэзии как «басни» (*fabula*), поэтического вымысла, заключающего под своей оболочкой великие истины и таинства, восходит еще к стоикам [Répin 1958; Dahan, Goulet 2005] и утверждается во Франции под влиянием «Генеалогии языческих богов» Боккаччо [Стаф 2019]. Границы поэзии в таком понимании гораздо шире стихотворства, целиком вписывавшегося в тривиум; не случайно в трактатах по версификации на народном языке это искусство именовалось «второй риторикой» (в отличие от первой, прозаической и латинской). Августинец Жак Легран, создатель обширного трактата «Красноречивейшая София-Мудрость» (ок. 1400), решительно возражает против отождествления искусства поэзии, *poetrie*, с «рифмами»: «поэзия отнюдь не наставляет в науке слагать стихи, ибо наука та частью относится к грамматике, а частью – к риторике» [Legrand 1986, 149]. Назначение поэзии-«басни» заключается в том, чтобы служить языком высшего божественного знания, т.е. философии: эта мысль, сформулированная Леграном в прологе к трактату, распространилась в гуманистической традиции (у Робера Гагена, Гийома Бюде) и получила теоретическое закрепление во французской словесности в начале XVI в., в сочинении неоплатоника Жана Тено «Род Сатурна, или Трактат о науке поэтической» (ок. 1515–1519). Для Тено наука о поэзии есть «основание Философии», поскольку «поэзия весьма изящно заключает в себе все науки, а именно богословие либо философию, как естественную, так и нравственную» [Thénaud 1973, 117]. Аллегорический язык «басни», т.е. античного мифа, не укладывается в рамки особой дисциплины: знание его служит «своего рода пропедевтикой трех искусств о языке, грамматике, логики и риторики. <...> Речь идет скорее о способе продвижения к знанию... посредством заложенных в мифе бесчисленных способов фигурального изображения» [Darmon 2020, 94].

Поэзия есть модус описания универсума в целом, макрокосма и микрокосма, и действие ее законов распространяется на всю словесность, на все области знания. На первый взгляд, та же идея присутствует и в поэтической теории Плеяды. Ронсар в «Кратком французском искусстве поэтическом» (1565) именуется древнюю поэзию «аллегорической теологией», возникшей из бесед Орфея, Гомера, Гесиода с пророками и сивиллами [Ronsard 1565, F. 2 v^o], и настаивает на ее отличии от стихотворства: «Басня и вымысел есть предмет добрых поэтов..., а стихи суть лишь цель невежественного стихоплета, каковой полагает, будто создал великий шедевр, сочинив много рифмованных песней, столь отдающих прозой, что удивительно мне, как французы наши устаивают печатни подобные бредни» [Ronsard 1565, F. 7 r^o]. Тем не менее, нельзя не отметить значимое смещение акцентов по сравнению с предшествующей традицией.

Прежде всего, идея «поэтической теологии» отнесена Ронсаром в мифологическое прошлое: речь идет не о сущности поэзии, а скорее о ее про-



исхождении. Кроме того, искусству поэзии нельзя научиться: оно даруется от рождения как некий божественный пыл (*ferveur*) или энтузиазм. Понятие это, восходящее к Платону, утвердилось во Франции в 1540-х гг., скорее всего, под влиянием неоплатонизма в духе Фичино [Galand-Hallyn, Hallyn, Lecointe 2001; Mathieu-Castellani 2000]. Первым трактатом, где поэзия определяется через «божественное вдохновение» (*divine inspiration*), стало «Поэтическое искусство» Тома Себилле (1548): «Истинный поэт выпевает песни свои и поэмы не иначе, как побуждаемый силой своего духа и проникнутый неким божественным веянием» [Sébillet 1548, F. 1 v^o]. Само же поэтическое искусство, т.е. свод норм и правил, которым подчинен этот небесный порыв, «есть лишь голая оболочка поэзии, что искусно раскрывает ее природный сок и ее от природы божественную душу» [Sébillet 1548, F. 2 r^o]. При этом «первой частью» поэзии выступает инвенция, причем объясняется это сходством поэта и оратора [Sébillet 1548, F. 5 v^o–6 r^o]. О родстве поэта и ритора говорит и Дю Белле в «Защите и прославлении...», когда утверждает, что достоинства поэта суть по большей части и достоинства оратора [Du Bellay 1549, F. 22 v^o]. Тем не менее чуть дальше Себилле формулирует главное отличие поэта от оратора, цитируя знаменитую фразу Цицерона «поэтом рождаются, оратором становятся» [Sébillet 1548, F. 6 v^o]. Иными словами, поэзия предстает у него врожденным даром, который нельзя заменить сколь угодно подробными и правильными предписаниями.

Ту же идею естественного дара, без которого искусство бессильно, развивает в своем «Поэтическом искусстве» Жак Пелетье дю Ман, член «Плеяды» и убежденный горацинец: его перу принадлежит первое переложение на французский язык «Послания к Пизонам» (1541); оно же лежит в основе и его собственного прозаического трактата: «...Искусство не может ничего без естества. <...> Оттого должно поэту подражать Природе и иметь свои времена года. Учение будет зимой его, инвенция будет весной, сочинение – летом, репутация – осенью, и все это круглый год. Так все творение его будет проникнуто Природой, и всюду с Природой его смешается Искусство» [Peletier du Mans 1555, 12].

Поэт и математик из Ле-Мана, по-видимому, первым из создателей поэтических трактатов XVI в. посвящает различию поэта и оратора отдельную главу, причем исходит он из знаменитой формулы Горация *ut pictura poesis*: «Поэзию весьма уместно сравнивают с живописью по причине многих их общих свойств <...> Но одно из самых явственных подобий между ними в том, что как картина годна для любых изображений, так и поэма для всех предметов, для выведения коих служат эпиграммы, послания, элегии, комедии, трагедии и героическая поэма <...> Оттого одно из главных различий между оратором и поэтом в том, что последний может услаждаться содержанием любого рода, а первый ограничен вещами частными» [Peletier du Mans 1555, 15, 17].

Поэзия отличается от риторики тем, что предмет ее не знает границ: если риторика преследует узкие и практические цели, то поэзия способна



описывать универсум в целом, во всех его проявлениях, земных и небесных. Пелетье вновь воспроизводит идею универсальности поэзии, но универсальность у него понимается принципиально иначе, чем в трактатах о *poetie*. Поэт, подобно оратору у Цицерона, должен изучить «астрологию, космографию, геометрию, физику, короче, всю философию» не потому, что правила поэтической (вымышленной) речи распространяются на все части тривиума и квадравиума, но потому, что без этого знания ему недоступно совершенное творение: «кто не владеет ими, тот полон робости и стыда, не дерзая вступить в какой добрый эпизод, когда чувствует за собой, что не сможет из него выйти, будучи лишен того, в чем наибольшая слава поэмы» [Peletier du Mans 1555, 89]. Иными словами, у него, как и у Ронсара, в центре стоит фигура самого поэта: знание наук превращается в неперемное условие инвенции, главного источника мастерства, а значит, и соответствия творца своему призванию. Без «всей философии» нет поэтической славы. Инвенция же, по словам Ронсара, «происходит как от доброй природы, так и от наставления добрых и древних авторов» [Ronsard 1565, F. 3 r^o].

Из двух этих концепций поэзии вытекает и представление об образцах, которым должен следовать поэт. Как верно отмечает А. Дюпра, понятие подражания, ключевое для Горация и Аристотеля, в том виде, в каком оно проникало в поэтическую теорию французского Ренессанса, фактически подразумевало смешение двух принципов – аристотелевского и платоновского подражания природе (*мимесиса*) и цicerонианского подражания *авторам*. «В системе мысли, которая представляет себе образец текста только как другой текст, идея творчества, воображения в его нынешнем смысле претерпевает глубокие изменения: поэт не творит, он присваивает себе частицу громадного целого, образованного совокупностью уже существующих текстов» [Duprat 2004, 74]. Отсюда повышенное внимание поэтов и создателей поэтических трактатов к «добрым авторам» (*bons auteurs*), списки которых «становятся настоящим поэтическим топомосом конца Средневековья и XVI столетия» [Cerquiglini-Toulet 2001, 638].

Традиция подобных списков восходит во Франции к середине XIV в.: как указывает Ж. Серкильини-Туле, первый из них появляется в «Размышлениях» Жюль Ле Мюизи [Cerquiglini-Toulet 2001, 637]. Важнейшим этапом в выработке критериев, по которым автор включается в «национальный пантеон», стал знаменитый спор начала XV в. о «Романе о Розе». Рене Анжуйский в «Книге о Сердце, объятom любовью» (1457) описывает гробницы шести великих поэтов, писавших о любви: Овидия, Гийома де Машо, Боккаччо, Жана де Мёна, Петрарки и Алена Шартье [Mortgat-Longuet, Viala 1993, 204] – и ему вторит Клеман Маро, именуя творения этих авторов молитвенниками в храме Купидона [Marot 1532, F. D.iii]. Эсташ Дешан, восхваляя в одной из баллад нравы и обычаи шампанцев, приводит имена пяти достойных литераторов, прославивших провинцию [Cerquiglini-Toulet 2001, 637]; Маро, подхватывая этот прием и развивая его в эпиграмме «О французских поэтах. К Салелю» (ок. 1538–1540), написан-

ной в подражание 61-й эпиграмме Марциала, создает настоящую географию национальной поэтической славы, к светочам которой, следуя своему античному образцу, скромно причисляет и себя [Marot 1546, 465].

Тем самым Маро возводит список канонических авторов, который сделался у «великих риториков» (особенно у Жана Лемера и Жана Буше) одной из основ их поэтического самосознания [Cornilliat 1997, 169], на новый уровень. Если в «Согласии двух языков» Лемера Жан де Мён оказывается национальным аналогом Данте, то «мэтр Клеман», благодаря проступающему через его палимпсест римскому образцу, фактически провозглашает равное достоинство античной и французской поэзии. Стоит отметить, что самого Маро именовали французским Вергилием (уподобление это подкреплялось сходством имен Marot – Maro): Жиль Коррозе, печатая выполненный Маро перевод поэмы Мусея «Геро и Леандр» (1541), помещает перед текстом свое стихотворение со следующими строками:

Marot non moindre en sa françoise veine
Qu'estoit Maro en sa langue romaine [Marot 1969, 481].
(Маро с его французским духом не ниже / Маро в его римском наречии.)

А гуманист и поэт Шарль де Сент-Март, предтеча Плеяды, включает в свое собрание стихов элегию «О Храме Франции», где, уподобляя Францию храму Аполлона в Фессалии, приводит список десяти современных поэтов [Sainte-Marthe 1540, 202–203], каждый из которых соответствует одной из муз: Маро во французском «храме» исполняет роль Каллиопы, Жак Колен – Клио, Октовьен де Сен-Желе – Эрато, Морис Сэв – Талии и т.д. (Полигимния представлена сразу двоими, Антуаном Эроэ и Шарлем Фонтеном).

Тем самым в 1530–1540-е гг. в отношении к «отцам-основателям» национальной поэзии намечаются два противоположных подхода. С одной стороны, авторитет старинных средневековых авторов, прежде всего Жана де Мёна и Алена Шартье, остается высоким, а их перечень – чрезвычайно устойчивым (так, попытка Маро включить в него Вийона закончилась неудачей). Еще в 1551 г. Гийом Дезотель, поэт лионской школы, ссылается на создателей «Романа о Розе» в полемике с реформатором французской орфографии Луи Мегре: «Боюсь, когда бы дух одного из старых наших поэтов, вроде Гийома де Лорриса или Жана де Мёна,.. явился взглянуть на наши стихи да послушать наши доводы, заставил бы он нас краснеть своими укорами» [Des Autels 1551, 67]. А радикальный призыв Дю Белле вовсе отбросить средневековую традицию встречает резкий отпор со стороны Бартеlemi Ано в памфлете «Горацийев Квинтилий», впервые опубликованном в 1551 г. вместе с трактатом Себилле:

«Ты весьма неверно и с великой неблагодарностью осуждаешь невежество предков наших, каковое в девятой главе не столь грубо именуешь простотой; оные наши предки уж верно не были ни простаками, ни невеждами, ни в вещах, ни в



словах. Гийом де Лоррис, Жан де Мён, Гийом Алексис, добрый монах лирский, мессир Николь Орем, Ален Шартье, Вийон, Мешино и многие иные писали отнюдь не плоше и о вещах не меньших и не худших на целом, не чужом, а потому подобающем и правильном языке своего времени, чем пишем мы нынче на нашем» [Sébillot 1555, F. 87 r^o].

С другой, в традиционных списках «добрых авторов» акцент постепенно смещается на поэтов современных. Себилле в «Поэтическом искусстве», хотя и советует новичку в поэзии читать, наряду с античными авторами, классических (classiques) Шартье и де Мёна, отдает безусловное предпочтение «божественным» Маро и Сен-Желе, а также Сэву, Салелю, Эроэ и иным поэтам лионской школы. Описывая виды французской поэзии, он лишь один раз упоминает Шартье – в связи с лэ и виреле, – занимствуя подавляющее число примеров из Маро и цитируя его послание рядом с элегией Овидия. Ибо в национальной поэзии уже имеются все формы, которые составили славу древних. Кок-а-лян, согласно Себилле, тождествен греческим и латинским сатирам, моралите – трагедии, фарс – комедии, песнь – оде, «оплакивание» (déploration или complainte) – элегии; заимствованный у Италии сонет, несмотря на некоторые различия, соответствует десятистишию. Однако «Роман о Розе» остается у него непревзойденным образцом высшего жанра, Grand Oeuvre, т.е. эпической поэмы, подобной «Илиаде» или «Энеиде»: «Поэм, что именуются Великим творением, каковы у Гомера “Илиада”, у Вергилия “Энеида”, у Овидия “Метаморфоза”, мало ты найдешь начатых либо завершенных у нынешних поэтов; потому, коли хочешь ты примера, надобно тебе будет прибегнуть к “Роману о Розе”, одному из величайших творений в нашей французской поэзии, какие читаем мы сегодня» [Sébillot 1548, F. 72 v^o–73 r^o].

Следует подчеркнуть еще одну особенность трактата. Если у предшественников Себилле списки авторов, заслуживающих подражания, всегда даются отдельно от описания и примеров стихотворных форм, то парижский адвокат во второй книге «Поэтического искусства», по сути, представляет читателю такой список, систематизируя его по формам: у всех приведенных им примеров указан автор. Подобная структура радикально меняет функцию перечня – критерием оценки авторов становится не «философия», не «моральный смысл», но одно лишь поэтическое мастерство. Тем самым поэты из мудрых наставников в добродетели, образцовых риториков, превращаются в создателей творений, совершенных в формальном отношении. У Себилле впервые в полной мере просматривается «выраженный сдвиг» от моралистического комментария «к чисто эстетическим рассуждениям», который отмечает в поэтиках XVI в. Ж. Лекуант [Lecoigne 2001, 60].

Сдвиг этот имел несколько важных последствий. Первым (хронологически) из них становится повышенный интерес к фигуре совершенного поэта, того «великого автора» (grand auteur), появления которого нетерпеливо ждет не только Дю Белле в «Защите и прославлении...», но и, на-



пример, Клод де Буассьер в «Кратком поэтическом искусстве», которое (без имени автора) переиздавалось вплоть до 1576 г. вместе с трактатом Себилле: «...Надобно дожидаться всевластной руки какого-либо великого поэта, что, движимый более высоким стилем, превзойдет избитые пути рифмоплетства на народном языке... и вольным голосом споет истинную поэму, каковая, будучи принята и одобрена, станет образцом, дабы отделить правила стоп, размеров и слогов» [Boissière 1554, F. 18 v^o].

Напряженный поиск «великого автора» становится «наиглавнейшей задачей, поистине замковым камнем критической парадигмы» французского Ренессанса, стремящегося «обосновать притязания современности на причастность к литературной системе ценностей» [LeCointe 2005, 22–23]. Обусловлен он ключевым значением подобной фигуры не только для словесности, но и для национальной культуры в целом. Как отмечает Ж. Серкильини-Туле, «рождение “великого автора” параллельно рождению французской нации». Отцами ее красноречия в начале века именовали Алена Шартье, Гийома Кретена, Флоримона Роберте; при этом еще «Филипп де Мезьер в прологе к “Видению старого паломника” пишет, что великий поэт есть тот писатель, для понимания которого требуется “гlossa и толкование”. Его текст подобен тексту сакральному; он нуждается в комментарии» [Serquiglini-Toulet 2001, 640]. Именно этой идеей, прямо вытекающей из понятия poetrie, руководствуется Молине, когда морализирует «Роман о Розе», извлекая «мед из твердого камня и алую розу из колючих шипов» [Molinet 1503, F. V v^o], а за ним и Маро, когда предлагает искать в творении мэтров, Гийома де Лорриса и Жана де Мёна, «мистический смысл» и его «морально толковать различным образом» [Marot 1526, Prologue, F. ii v^o]. Однако во второй половине века критерий, которому должен отвечать grand auteur, радикально меняется. Концепцию, которой следуют создатели поэтики этого периода, описывая грядущего идеального литератора, наиболее ясно формулирует гуманист Панталеон Тевенен в своем комментарии к «Гимну философии» Ронсара [Thévenin 1582]: поскольку развитие культуры подобно росту растения, явление «великого автора» означает достижение ею расцвета, высшей точки эволюции, которая всем своим ходом подготавливает этот феномен [LeCointe 2005, 34]. Топос золотого века словесности, наступившего при Франциске I и Генрихе II – топос, без которого во второй половине столетия не обходился ни один трактат или пролог, – нуждался не только в подкреплении, но и в олицетворении. «Великий автор», возвышаясь над всеми остальными, как бы вбирает их в себя, выступая символом поэзии (и культуры) как таковой. Основные его черты восходят к фигуре Вергилия из «Сатурналий» Макробия (кн. V, гл. 1), который противопоставляется Цицерону как оратор, способный выступать во всех стилях. Такой автор владеет всеми возможными поэтическими формами; он подобен океану, объединяющему в своей стихии отдельные ручьи поэзии. Именно эту метафору применяет к самому себе Ронсар:



Tu ne le puis nyer! car de ma plenitude
 Vous estes tous remplis: je suis seul vostre estude,
 Vous estes tous yssus de la grandeur de moy,
 Vous estes mes sujets, & je suis vostre loy.
 Vous estes mes ruisseaux, je suis vostre fonteine,
 Et plus vous m'espuisés, plus ma fertile veine
 Repoussant le sablon, jette une source d'eaux
 D'un surjon eternal pour vous autres ruisseaux [Ronsard 1563, F. 22 r°].

(Ты отрицать этого не можешь! Ибо моею полнотою / Наполнены вы все; я один – ваша школа / Вы все вышли из моего величия, / Вы – мои подданные, а я – ваш закон. / Вы – мои ручьи, я – ваш родник, / Чем больше вы из меня черпаете, тем сильнее мой плодоносный поток, / Разметая песок, выбрасывает струю из вечного источника для всех вас, ручьев.)

Волна славословий Ронсару, «князю девяти древних греков», по выражению Тиара [Tuard 1551, 66], достигла апогея после публикации первых четырех песней «Франсиады» (1572): Франция наконец обрела собственную эпопею, последний недостающий жанр, уравнивающий ее культуру с античным наследием, заполнила лагуну, которую Себилле не слишком удачно пытался компенсировать «Романом о Розе». Тем самым она обрела наконец и «великого автора».

Возвращаясь в заключение к двум панегирикам Этьена Пакье, следует отметить, что VII книга «Разысканий о Франции» по праву может считаться первым опытом истории национальной литературы: знаменитый гуманист не только создает объемную картину развития словесности во всех ее видах и формах, распределяя ее по периодам правления французских королей и сопровождая описания цитатами и своими оценками, но и представляет ее с той объективной дистанции, которая позволяет на деле уравнивать в правах средневековое наследие и «новую форму поэзии», созданную Плеядой. Если авторы ренессансных поэтических трактатов и иных сочинений, содержащих нормативные списки «добрых авторов», включают в них поэтов, которые так или иначе укладываются в *современное* пишущему понятие о словесности и ее законах, то у Пакье впервые возникают элементы исторического подхода, при котором автор судит о сочинителях прошлого «по законам, ими самими над собой поставленным».

ЛИТЕРАТУРА

1. Стаф И.К. Аллегория и *poetrie*: мифологические образы во французских поэтических трактатах XV в. // Аллегория в истории зарубежной литературы: от поздней античности до романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 176–204.
2. Boissière Cl. de. Art poetique reduict et abrege, en singulier ordre & souveraine methode, pour le soulas de l'aprehension & recreation des espritz. Paris: A. Briere, 1554.



3. Cerquiglini-Toulet J. A la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Age // Modern Language Notes. 2001. Vol. 116. № 4. (French Issue). P. 630–643.

4. Cornilliat F. La Complainte de Guillaume Preudhomme, ou l'adieu de Marot à la Grande rhétorique // Clément Marot, prince des poètes François / Eds. G. Défaux, M. Simonin. Paris: Classiques Garnier, 1997. P. 165–183.

5. Dahan G., Goulet R. (eds.) Allégorie des poètes, allégorie des philosophes: Etudes sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005.

6. Darmon R. La mythologie au Mont de Sophie ou les formes du savoir dans tous leurs états // Jean Thenaud voyageur, poète et cabaliste entre Moyen âge et Renaissance. Actes des journées d'étude tenues aux universités de Montpellier et de Mulhouse en février et octobre 2014 / Eds. I. Fabre, G. Polizzi. Genève: Droz, 2020. P. 89–105.

7. Des Autels G. Replique de Guillaume des Autelz, aux furieuses defenses de Louis Meigret. Avec la Suite du Repos de L'autheur. Lyon: Par Jean de Tournes et Guil. Gazeav, 1551.

8. Du Bellay J. La Deffense, et illustration de la langue Francoyse. Paris: Par I.D.B.A., 1549.

9. Duprat A. Fiction et définition du littéraire au XVI^e siècle // Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles) / Ed. F. Lavocat. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004. P. 65–86.

10. Galand-Hallyn P., Hallyn F., Lecointe J. L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVI^e siècle // Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle / Eds. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn. Genève: Droz, 2001. P. 114–136.

11. Lecointe J. La poésie parmi les arts au XVI^e siècle en France // Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle / Eds. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn. Genève: Droz, 2001. P. 53–71.

12. LeCointe J. Figures du grand auteur à la Renaissance: écriture totale et écriture singulière // L'émergence du sujet. De l'*Amant vert* au *Misanthrope* / Ed. O. Pot. Genève: Droz, 2005. P. 21–48.

13. Legrand J. Archiloge Sophie. Livre de bonnes meurs / Ed. E. Beltran. Paris: H. Champion, 1986.

14. Marot Cl. Cy est le Romant de la roze / Ou tout l'art d'amour est enclose... Paris, 1526.

15. Marot Cl. Les Oeuvres de Clement Marot, de Cahors, vallet de chambre du Roy. Lyon, 1546.

16. Marot Cl. Œuvres. T. 1 / Ed. G. Guiffrey. Genève: Slatkine Reprints, 1969.

17. Marot Cl. Le Temple de Cupido fait & compose par Maistre Clement Marot facteur de la Roynne. Paris, 1532.

18. Mathieu-Castellani G. Incidences de la rhétorique: la poétique de la Renaissance et les passions // La rhétorique des passions / Ed. G. Mathieu-Castellani. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. P. 116–147.

19. Molinet J. C'est le roman de la rose, Moralise cler et net, Translate de rime en prose, Par vostre humble Molinet. [Lyon, 1503].



20. Mortgat-Longuet E., Viala A. La quête des premiers classiques français et les origines de l'histoire littéraire nationale // *Littératures classiques*. 1993. № 19. Qu'est-ce qu'un classique? P. 201–214.

21. Pasquier E. Les Recherches de la France d'Estienne Pasquier conseiller et avocat general du Roy en la Chambre des Comptes de Paris. Augmentees en ceste derniere edition de trois Livres entiers, outre plusieurs Chapitres entrelassez en chacun des autres Livres, tirez de la Bibliotheque de l'Autheur. T. VII. Paris, 1621.

22. Peletier du Mans J. L'Art Poétique de Jaques Peletier du Mans, departi an deus Livres. Lyon, 1555.

23. Pépin J. Mythe et allégorie, les origines grecs et les contestations judéo-chrétiennes. Paris: Revue des Études Grecques, 1958.

24. Ronsard P. de. Abbregé de l'Art poétique François. Paris: Gabriel Buon, 1565.

25. Ronsard P. de. Response de Pierre de Ronsard Gentilhomme Vandomois, aux injures et calomnies, de je ne sçay quels Predicans, & Ministres de Geneve. Sur son Discours & Continuation des Miseres de ce Temps. Paris, 1563.

26. Sainte-Marthe Ch. La Poesie Françoise de Charles de Sainte Marthe, natif de Fontenvrault en Poictou. Divisée en trois Livres. Lyon, 1540.

27. Sébillet Th. Art poetique François. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancéz en la Poésie Française. Paris, 1548.

28. Sébillet Th. Art poetique Francoys, pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancez en la Poësie Francoyse. Avec le Quintil Horatian sur la defense & illustration de la langue Francoyse. Auquel est inseré à la fin un recueil de Poësie Francoyse, pour plus facilement entendre ledict art. Paris, 1555.

29. Thénaud J. La Lignée de Saturne. Ouvrage anonyme (B.N. Ms. fr. 1358) suivi de La Lignée de Saturne ou Le Traité de Science Poétique (B.N. Ms. fr. 2081) / Ed. G. Mallary Masters. Genève: Droz, 1973.

30. Thévenin P. L'Hymne de la philosophie de P. de Ronsard, commenté par Pantaléon Thévenin,... auquel... est sommairement traité de toutes les parties de philosophie... et y est rapportez à tout propos les lieux plus insignes de la divine Semaine du sieur Du Bartas, avec un traité général de la nature, origine et partition de philosophie... Paris, 1582.

31. Tyard P. de. Continuation des Erreurs amoureuses, Avec un Chant en faveur de quelques excellens Poètes de ce Tems. Lyon, 1551.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Cerquiglini-Toulet J. A la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Age. *Modern Language Notes*, 2001, vol. 116, no. 4 (French Issue), pp. 630–643. (In French).

2. Mortgat-Longuet E., Viala A. La quête des premiers classiques français et les origines de l'histoire littéraire nationale. *Littératures classiques*, 1993, no. 19, Qu'est-ce qu'un classique? pp. 201–214. (In French).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Staf I.K. Allegoriya i *poetrie*: mifologicheskiye obrazy vo frantsuzskikh poeticheskikh traktatakh XV v. [Allegory and “poetrie”: Mythological Images in the French Poetical Treatises of the 15th Century]. *Allegoriya v istorii zarubezhnoy literatury: ot pozdney antichnosti do romantizma* [An Allegory in the History of Foreign Literature: From Late Antiquity to Romanticism]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 176–204. (In Russian).

4. Cornilliat F. La Complainte de Guillaume Preudhomme, ou l'adieu de Marot à la Grande rhétorique. *Clément Marot, prince des poètes François*, eds. G. Défaux, M. Simonin. Paris, Classiques Garnier, 1997, pp. 165–183. (In French).

5. Darmon R. La mythologie au Mont de Sophie ou les formes du savoir dans tous leurs états. *Jean Thenaud voyageur, poète et cabaliste entre Moyen âge et Renaissance*. Actes des journées d'étude tenues aux universités de Montpellier et de Mulhouse en février et octobre 2014, eds. I. Fabre, G. Polizzi. Genève, Droz, 2020, pp. 89–105. (In French).

6. Duprat A. Fiction et définition du littéraire au XVI^e siècle. *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, ed. F. Lavocat. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 65–86. (In French).

7. Galand-Hallyn P., Hallyn F., Lecoite J. L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVI^e siècle. *Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, eds. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn. Genève, Droz, 2001, pp. 114–136. (In French).

8. Lecoite J. La poésie parmi les arts au XVI^e siècle en France. *Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, eds. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn. Genève, Droz, 2001, pp. 53–71. (In French).

9. LeCointe J. Figures du grand auteur à la Renaissance: écriture totale et écriture singulière. *L'émergence du sujet. De l'Amant vert au Misanthrope*, ed. O. Pot. Genève, Droz, 2005, pp. 21–48. (In French).

10. Mathieu-Castellani G. Incidences de la rhétorique: la poétique de la Renaissance et les passions. *La rhétorique des passions*, ed. G. Mathieu-Castellani. Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 116–147. (In French).

(Monographs)

11. Dahan G., Goulet R. (eds.) *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes: Etudes sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2005. (In French).

12. Legrand J. *Archiloge Sophie. Livre de bonnes meurs*, ed. E. Beltran. Paris, H. Champion, 1986. (In French).

13. Pépin J. *Mythe et allégorie, les origines grecs et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris, Revue des Études Grecques, 1958. (In French).



Стаф Ирина Карловна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения. Научные интересы: французская и итальянская литература XV–XVI вв., история книги, история чтения.

E-mail: irina.staf@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3975-6617

Irina K. Staf, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher, Department of Classical Western Literature and Comparative Literature Studies. Research interests: French and Italian literature of the 15th – 16th centuries, history of books, history of reading.

E-mail: irina.staf@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3975-6617



А.А. Косарева (Рамат-Ган, Израиль)

ЗАГАДКА СОРОК ЧЕТВЕРТОГО: АНДРОИД В РУКОПИСЯХ МАРКА ТВЕНА

Аннотация. Статья посвящена анализу одного из самых загадочных образов американской литературы XIX – XX вв. – Сорок Четвертого из двух рукописей Марка Твена (“Schoolhouse Hill”, 1898; “No. 44. The Mysterious Stranger”, 1902–1908) с целью определения его генезиса. Актуальность исследования обусловлена фактической нерешенностью вопросов, относящихся к истории создания персонажа: на протяжении последних пятидесяти лет исследователи творчества М. Твена пытались выяснить, почему в качестве имени для своего протагониста писатель выбрал номер (№ 44 серия 864, 962) и какой была функция этого номера. Особое внимание уделяется роли окружения Марка Твена в создании истории о Сорок Четвертом: его дружбе с Н. Теслой, Я. Щепаником и Т. Лещитицким. Автор статьи поддерживает гипотезу американского литературоведа Луиса Дж. Бадда о возможном влиянии Адама Мицкевича (поэмы «Дядьки») на М. Твена и выдвигает свою – о влиянии на писателя работ Николы Теслы, Огюста Вилье де Лиль-Адана (его романа «Новая Ева») и научных фантастов 1890-х, создававших приключенческие романы о Томасе Эдисоне («эдисониады»), андроидах, путешествиях во времени и инопланетянах. Марк Твен, так и не решившийся опубликовать свои рукописи о Сорок Четвертом по этическим соображениям, в свете новой гипотезы становится первопроходцем в научной фантастике, предложившим принципиально новый сюжет об инопланетянине – не враждебно настроенном, а желающим дружить с землянами и помогать им. Кроме того, Марк Твен – первый, кто написал именно об андроиде с другой планеты. Новизна исследования видится в том, что впервые предлагается комплексный подход к решению «загадки Сорок Четвертого» с опорой как на факты биографии писателя, так и на широкий историко-культурный контекст его эпохи.

Ключевые слова: американская литература; Марк Твен; Никола Тесла; Огюст Вилье де Лиль-Адан; Адам Мицкевич; Томас Эдисон; Ян Щепаник; Теодор Лещитицкий; эдисониада; гематрия; научная фантастика; путешествия во времени; андроид; инопланетянин; мессия; Сорок Четвертый; Таинственный Незнакомец; Новая Ева; зарубежное литературоведение.

А.А. Kosareva (Ramat-Gan, Israel)

The Riddle of Number Forty-Four: The Android in Mark Twain’s Manuscripts

Abstract. The article deals with the analysis of one of the most mysterious images in American literature of the 19th and 20th centuries, that is Number Forty-four from



two manuscripts by Mark Twain (“Schoolhouse Hill”, 1898; “No. 44. The Mysterious Stranger”, 1902–1908). The purpose of the article is to determine the genesis of Forty-Four. The relevance of the study is determined by the unresolved issues related to the history of the character’s creation: over the past fifty years, researchers of Mark Twain’s works have tried to find out why the writer chose a number as a name for his protagonist (No. 44 series 864, 962) and what the function of this number was. Particular attention is paid to the role of Mark Twain’s personal contacts in creating the story of Forty-four: his friendships with N. Tesla, J. Szczepanik, and T. Leschetizky. The author of the article supports American literary critic Louis J. Budd’s hypothesis of the possible influence of Adam Mickiewicz (the poem “Dziady”) on M. Twain and puts forward his own hypothesis about the influence of the works of Nikola Tesla, Matthias Villiers de L’Isle-Adam (his novel “New Eve”) and science fiction writers of the 1890s, who created adventure novels about Thomas Edison (“edisonades”), androids, time travel and aliens. Though Mark Twain did not dare to publish his manuscripts about Forty-four for ethical reasons, he became a pioneer in science fiction in the light of this new hypothesis. Twain proposed a fundamentally new story about an alien – not a hostile one, but the one who wants to be friends with the citizens of the Earth and help them. In addition, Mark Twain is the first to write about an android from another planet. The novelty of the research is seen in the fact that for the first time a comprehensive approach to solving the “riddle of Number Forty-four” is proposed: it is based on both the facts from Twain’s biography and the wide historical and cultural contexts of his era.

Key words: American Literature; Mark Twain; Nikola Tesla; Matthias Villiers de L’Isle-Adam; Mickiewicz; Edison; Szczepanik; Leschetizky; edisonade; gematria; science fiction; time travel; android; alien; messiah; Forty-Four; Mysterious Stranger; New Eve; foreign literary studies.

В 1916 г. Альберт Пейн, распорядитель литературного наследия Марка Твена, и Фредерик Дунека, редактор, опубликовали повесть «The Mysterious Stranger. A Romance» – одно из последних творений писателя, ранее не издававшееся. Критики и читатели разочарованно вздохнули: сюжет и композиция книги оставляли желать лучшего и явно свидетельствовали о том, что на закате своей карьеры Твен стал «сдавать». Никто и не подозревал, что изданное произведение – фальсификация и представляет собой не что иное, как компиляцию трех разных рукописей, над которыми писатель работал в общей сложности одиннадцать лет (1897–1908 гг.) с вкраплениями фрагментов, написанных Ф. Дунекой [Messent, Budd 2015, 537]. Полвека мир пребывал в неведении, и только в 1967 г. началась работа исследователей по восстановлению оригинальных текстов. Серьезный вклад в обнаружение истины внесли Джон С. Таки, Уильям Гибсон и Шолом Кан – литературоведы, благодаря которым у нас появилась возможность приблизиться не только к пониманию замысла истории о Сорок Четвертом, но и дополнить свое представление о мировоззрении Твена на рубеже XIX – XX вв. [Horn 1996, 108].

Первая рукопись Твена называлась «Хроника молодого Сатаны» (“The Chronicle of Young Satan”, 1897–1900), действие разворачивалось



в Австрии XVIII в. Главный герой, племянник Сатаны, носивший среди людей имя Филипп Траум, выступал с жесткой критикой человечества и подвергал сомнению необходимость его существования. Вторая рукопись, «Школьная горка» (“Schoolhouse Hill”, 1898), переносила читателя в детство Марка Твена, городок Ганнибал. Том Сойер, Гек Финн, Сид Сойер и их одноклассники в этом незаконченном рассказе встречали необыкновенного мальчика, который на вопрос о том, как его зовут, отвечал сначала на французском, а затем на английском: “Quarante Quatre, sir. Forty-four” [Twain 1989, 241] («Карант катр, сэ. Сорок Четвертый» – здесь и далее перевод наш. А.К.). Этот таинственный персонаж обладал дивной красотой, недюжинной физической силой, невероятными интеллектуальными способностями и утверждал, что вырос “partly in heaven, partly in hell” [Twain 1989, 266] («частично в раю, частично в аду»). Сам он Сатаной не являлся – «I am not a devil» [Twain 1989, 269] («я не дьявол») – но сообщал, что Сатана – его отец. Третья рукопись называлась «Номер Сорок Четвертый. Таинственный незнакомец» (“No. 44. The Mysterious Stranger”, 1902–1908), и в ней речь снова шла о средневековой Австрии (правда, уже XV в.), но на этот раз в роли протагониста выступал не племянник и не сын Сатаны, а «Сорок Четвертый, Новая Серия 864, 962» – исследователь космоса и путешественник во времени, способный читать мысли, гипнотизировать людей и животных и облекать в плоть и кровь фантазии мыслящих существ.

Литературоведов, работавших с черновиками Твена (набросками, которые писатель не закончил и не решился опубликовать), на протяжении последних пятидесяти лет мучил вопрос о том, почему номер заменял главному герою имя. Согласно версии Генри Нэша Смита (эту гипотезу литературовед выдвинул в 1958 г.), таинственный незнакомец Твена был назван Сорок Четвертым в честь бывших одноклассников писателя – двух еврейских мальчиков по фамилии «Левины». Поскольку мальчики были близнецами, то их прозвали «дважды Левины», «twice ‘leven» (игра слов: «дважды Левины» звучит как «дважды одиннадцать»). Таким образом, близнецы Левины буквально являли собой число «двадцать два». По мнению Смита, Сорок Четвертый – это близнецы Левины, умноженные на два, ведь Сорок Четвертый чувствует себя таким же непонятым и непринятым среди обычных людей, как еврейские дети в американской школе [Horn 1996, С. 156]. Еще одну догадку высказал в 1969 г. Уильям Гибсон: он допустил, что «Сорок Четвертый» – это всего лишь математическая шутка, и писатель просто умножил свой псевдоним, «Твен», на двадцать два [Horn 1996, 156]. В 1978 г. Шолом Дж. Кан предположил, что имя «Сорок Четвертый» не подлежит однозначному толкованию, т.к. призвано вызывать целый ряд религиозных ассоциаций. Кан полагал, что Твен просто умножил священное в Ветхом и Новом Завете число «двадцать два» – возможно, в шутку [Horn 1996, 157]. В 1982 г. Джон Таки, ссылаясь на интерес Твена к экстрасенсорике и мистике, связал имя «Сорок Четвертого» с особым значением числа «четыре» в парапсихологии и психоанализе [Horn



1996, 115]. В 1989 г. литературовед Луис Дж. Бадд опубликовал статью о возможном влиянии поэмы «Дядя» Адама Мицкевича на Твена. Эту гипотезу мы подробнее рассмотрим ниже. В 2006 г. Филипп Эшли Фэннинг, написавший биографию Ориона Клеменса (брата Марка Твена), с уверенностью утверждал в одной из своих статей, что Сорок Четвертый – это, собственно, Орион Клеменс, старший брат, которого Твен никогда до конца не понимал. По мысли Фэннинга, герой Твена получил имя «Сорок Четвертый» из-за событий 1844 г., когда его брат Орион безуспешно пытался перевоспитать членов семьи Блэнкеншип [Csicsila, Rohman 2009, 236]. В 2008 г. Диана Кертис предположила, что Сорок Четвертый был назван в честь пистолета сорок четвертого калибра, созданного в XIX в. В интерпретации Кертис, Сорок Четвертый замышлялся Твеном как герой, чьи невероятные способности – мощное оружие. Такое, как пистолет сорок четвертого калибра [Csicsila, Rohman 2009, 241]. Несмотря на присущую всем вышеперечисленным гипотезам оригинальность, ни одна из них не давала ответа на вопрос, почему необходимость обозначить протагониста именно номером была для автора столь насущной, и почему в своих записных книжках Марк Твен перебирал варианты «имен» для таинственного незнакомца: 45, 404, 94, 44. Не проясняют существующие версии и появления в имени главного героя серии (Номер 44 Новая Серия 864, 962). Загадка «Сорок Четвертого» так и осталась некой «вещью-в-себе», чем-то априори непознаваемым и необъяснимым.

Цель данной статьи – выдвинуть гипотезу, раскрывающую смысл созданной Твеном головоломки, и обосновать ее с опорой на факты биографии Твена и историко-культурный контекст его эпохи.

Гипотезу, которую нам предстоит аргументировать, можно сформулировать в пяти тезисах:

1) идею такого персонажа, как Сорок Четвертый, Марк Твен почерпнул из трех источников: статей своего друга, инженера-изобретателя Николы Теслы, патриотической поэмы Адама Мицкевича «Дядя» (1832) и научной фантастики своего времени, достигшей в 1890-х гг. расцвета [Roberts 2016, 124];

2) Марк Твен наделил Сорок Четвертого чертами Николы Теслы;

3) верна гипотеза Луиса Дж. Бадда о том, что Твен, замышлявший Сорок Четвертого как мессию Нового Времени, так же, как и Мицкевич, обратился к гематрии – методу каббалистической нумерологии;

4) Сорок Четвертый был задуман Твеном не просто как инопланетянин, но как инопланетный андроид (сам термин «андроид» появился в 1886 г. вскоре после публикации романа Огюста Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» (1884)) [Voskuhl 2013, 211];

5) Марк Твен – первый в истории мировой научной фантастики писатель, сделавший главным героем своих произведений инопланетного андроида.

Марк Твен и Тесла были друзьями, взаимно уважали и, несомненно, влияли друг на друга [Cheney 1999, 47]. В своих автобиографических за-



метках Тесла рассказывал, что увлекательные книги Твена в буквальном смысле спасли его в период, когда, измученный болезнями и считавший свое состояние безнадежным, он готовился к худшему: «Это были ранние произведения Марка Твена, и, возможно, им я обязан вскоре последовавшим чудесным выздоровлением. Спустя двадцать пять лет, когда я познакомился с господином Клеменсом и между нами возникла дружба, я рассказал ему о том случае и изумился, увидев, что этот великий мастер смеха залился слезами» [Тесла 2019, 40].

В июне 1900 г. Никола Тесла опубликовал в ежемесячном иллюстрированном журнале «The Century» свою статью «Проблема увеличения энергии человечества». В этой статье изобретатель размышлял о том, какие факторы тормозят развитие человечества (основными он считал невежество и глупость), и предлагал пути решения существующих проблем. Он внес ряд рекомендаций по повышению уровня гигиены, улучшению экологии, борьбе с голодом и нищетой и прекращению войн. Войны, по мнению Теслы, представляли собой худшее из зол, и остановить их можно было лишь в том случае, если вместо людей в них начали бы принимать участие машины, мыслящие автоматы.

Идея создания мыслящего автомата, по признанию Теслы, пришла к нему в тот момент, когда он, наблюдая свои мысли, эмоции и реакции, пришел к выводу, что сам является автоматом: «я доказал, и к полному своему удовлетворению продолжаю доказывать, что являюсь автоматом, наделенным способностью совершать действия, который просто отвечает на внешние раздражители, воздействующие на мои органы чувств, и мыслит, ведет себя и двигается соответственно» [Тесла 2019, 122].

По логике Теслы, если сам человек – автомат, то он может воспроизвести себя, свое сознание и способности, в неодушевленном устройстве:

«Обладая такими знаниями, я, и это естественно, уже давно задумал создать автоматическое устройство, которое стало бы моим олицетворением и реагировало бы на внешние воздействия так, как делаю это я, пусть и более примитивным образом. <...> Это устройство, как я имел основание считать, станет совершать действия подобно живому существу, поскольку будет иметь все те же основные механические характеристики и такие же составные части. <...> Будет ли автоматическое устройство состоять из плоти и костей или из дерева и стали, не столь важно, при условии, что оно может исполнять все необходимые обязанности подобно мыслящему существу. Чтобы быть таковым, автомат должен иметь компонент, соответствующий сознанию, который контролировал бы все действия автомата, понуждал бы его действовать со знанием дела, разумно, рассудительно и умело в любых непредвиденных обстоятельствах, которые могут возникнуть. И именно этот элемент устройства я мог без труда поместить в него, придав ему свойства моего видения мира» [Тесла 2019, 122–123].

Приведенная цитата вызывает в памяти библейский акт творения: Творец по своему образу и подобию создал человека, а Тесла мечтал создать



по своему образу и подобию сверхсовершенную машину.

В XXI в. робот-андроид, вершина искусственного интеллекта – это не только существующее научное достижение, но и часть массовой культуры, персонаж научно-фантастических романов, рассказов и фильмов. В 1900 г. возможность создания чего-то подобного представлялась людям совершенно невероятной, хотя фантасты того времени (Жюль Верн, Герберт Уэллс, Огюст Вилье де Лиль-Адан) описывали и сложные машины, и путешествия во времени, и войну с инопланетянами.

Тем не менее, Тесла свято верил в реализуемость задуманного проекта и воочию представлял себе технологию будущего, которая положила бы конец всем войнам на планете: «Я намерен показать, что, как бы нереально это ни казалось, возможно создать автомат, который будет иметь “собственное сознание”, и... будет способен независимо от какого бы то ни было оператора, предоставленный самому себе, производить множество разнообразных действий и операций, как если бы имел разум. Он сможет следовать проложенным курсом или повиноваться приказам, отданным задолго до времени их исполнения; он будет способен видеть различие между тем, что делать необходимо, а что нет, и приобретать опыт, или, говоря иначе, записывать впечатления, которые определенно повлияют на его последующие действия» [Тесла 2019, С. 125].

В 1898 г. (в год работы Твена над «Школьной горкой») Никола Тесла частично воплотил свой замысел: разработал и продемонстрировал небольшое радиоуправляемое судно. Наверняка, если бы он имел возможность наблюдать современные самообучающиеся образчики искусственного интеллекта, то с гордостью убедился бы в собственной правоте. Однако для нас особый интерес представляет сходство Сорок Четвертого из «Школьной горки» с описанным Теслой мыслящим автоматом.

О том, что перед нами андроид, а не живой человек, свидетельствуют несколько моментов: 1) Сорок Четвертый никогда не испытывает чувства голода и не нуждается в еде; 2) герой обладает способностью, подобно диктофону (Марк Твен, кстати, был одним из первых, кто приобрел это устройство), запоминать и со стопроцентной точностью воспроизводить все услышанные им разговоры, полностью копируя чужие голоса и интонации; 3) для того чтобы освоить какую-либо дисциплину Сорок Четвертому нужно лишь пролистать ряд посвященных ей книг: его сознание буквально сканирует и стремительно обрабатывает любую поступающую к нему информацию; 4) его именем является номер (в третьей рукописи Твена к нему прибавится серия – «Номер 44 Новая серия 864, 962»); 5) он путешествует в космосе, изучая планеты, которые находятся друг от друга на расстоянии миллионов световых лет; 6) он способен видеть в темноте и сквозь снежную бурю; 7) он никогда не испытывает страха.

Можно ли объяснить все эти особенности тем, что Сорок Четвертый во второй рукописи – сын Сатаны? И да, и нет. Библейский Сатана и Сатана Твена – персонажи диаметрально противоположные. Классический Сатана – падший ангел, завистливый, исполненный гордыни и злобы, меч-



тающий отомстить Творцу и погубить человечество. Библейский Сатана пресыщен знанием, и путешествовать во времени и пространстве ему нет нужды. Сатана Твена, напротив, совестлив, порядочен и способен к раскаянию. Сорок Четвертый рассказывает своему другу-землянину, что его «отец» (Сатана) страдал и раскаивался в грехопадении Адама и Евы. «Отец» стал искусителем по ошибке: сам вкусил от Древа Познания, и тем самым подтолкнул к аналогичному поступку других ангелов, Адама и Еву. Вместе со своими «детьми» (по всей видимости, подобными Сорок Четвертому «андроидами») «отец»-Сатана с любопытством изучает космос, и его жажде знаний нет предела.

С точки зрения христианской Церкви любой инопланетный разум (а Сорок Четвертый – посланец инопланетной цивилизации) – порождение сатанинское, лишённое души, ибо, по мнению святых отцов, все живое, что создал Бог, уже пребывает на планете Земля. Остальное (жители других галактик, похожие на человека или отличные от него) – промысел Лукавого. Таким образом, можно допустить, что Сатана из «Школьной горки» называет себя таковым не потому, что действительно им является, а потому что знает: таким видят его через призму религии земляне.

Вернемся к личности Н. Теслы. В своей книге «Мои изобретения» ученый рассказывал, что всегда обладал феноменальной памятью («знал наизусть целые книги слово в слово» [Тесла 2019, 48], а также умел и любил спасать людей от стихийных бедствий. В детстве, благодаря острому слуху, Тесла спасал соседей от пожаров [Тесла 2019, 46]; в юности, путешествуя на корабле, «сидел на корме, выжидая, не представится ли... возможность спасти кого-нибудь от гибели в волнах, при этом совершенно не думая об опасности» [Тесла 2019, 55]. По характеру Тесла был человеком добрым и справедливым, и не все ли эти качества – удивительную память, доброту, справедливость, умение и желание спасать людей – мы обнаруживаем в образе Сорок Четвертого? Герой поражает своей памятью учителя и одноклассников, спасает во время снежного бурана человека и противостоит злу, воплощенному в рассказе в лице школьного задиры-садиста. Кроме того, нетрудно заметить переключку в размышлениях Теслы и Сорок Четвертого о роде человеческом. Сорок Четвертый говорит: «I must first study this race. Its poisoned condition and prominent disposition to do evil differentiate it radically from any men whom I have known before» [Twain 1989, 273] («Сначала мне нужно изучить вашу цивилизацию. Развращенность и явная склонность творить зло радикально отличают вас от всех людей, которых я знал раньше»). А вот слова Теслы из статьи «Проблема увеличения энергии человечества»: «Все эти орудия войны для управления ими требуют участия человека; люди являются неотъемлемой частью механизма. Их целью являются убийство и разрушение. Их энергия проявляется в способности творить зло» [Тесла 2019, 120]. Следует отметить, что в рукописи “No. 44. The Mysterious Stranger” доброта Сорок Четвертого не носит всеобъемлющего характера: он проявляет сострадание и щедрость к положительным персонажам, но может быть довольно жестким



со злодеями. В этой избирательности ясно слышится голос самого автора: Твен скептически относился ко многим положениям христианской религии и полагал, что поведение, основанное на справедливости, разумнее, чем поведение, в основе которого – слепое следование догмам. Понимание писателем доброты сводилось скорее к конфуцианскому «на зло отвечают по справедливости, а на добро отвечают добром», чем к христианскому «если ударят тебя по правой щеке, подставь и левую».

Соответственно, можно допустить, что Сорок Четвертый – тот самый автомат, который Тесла мог бы создать («мое олицетворение»), вложив в андроида свое «видение мира». Сорок Четвертый – инопланетный путешественник во времени, а Тесла – человек, опередивший свое время. Само обращение Твена к контексту «андроид и великий изобретатель» не было исключительно новаторским. Писатель не мог не знать, что Томас Эдисон (изобретатель, бизнесмен, бывший работодатель и извечный недоброжелатель Н. Теслы) прославился настолько, что превратился в мифическую фигуру, легенду своего времени, которая стала фигурировать в литературных произведениях. Например, Томас Эдисон – главный герой романов «Ева будущего» (1884) и «Эдисон покоряет Марс» (1898) Гарриета П. Сервисса.

«Эдисон покоряет Марс» (1898) – история о том, как Эдисон разработал военное оружие и антигравитационное устройство, необходимое для того чтобы добраться до Марса, где жили враждебные человечеству инопланетяне. Угрозу удалось нейтрализовать: часть марсиан убита с помощью эдисоновского оружия, а часть колонизирована. В литературе рубежа XIX–XX вв. даже появился термин «эдисониада» для обозначения нового тренда – приключенческих романов с участием Эдисона [Roberts 2016, 122]. В романе «Ева будущего» (1884) Огюста Вилье де Лиль-Адана Эдисон выступает в роли своего рода Пигмалиона. Друг Эдисона, лорд Эвард, доведен до отчаяния своей любовью к очень красивой, но глупой и поверхностной Алисии Клари, и принимает решение покончить жизнь самоубийством. Эдисон принимает друга в своем нью-йоркском особняке и обещает ему помочь, создав копию мисс Клари: андроида, равного Алисии по красоте, но превосходящего ее по интеллектуальному и духовному развитию. Андроид, созданный Эдисоном, получает имя «Гадали». Гадали запрограммирована на полное подчинение и подстраивается под любые желания своего «хозяина». Кроме того, она абсолютно верна своему владельцу и готова убить любого постороннего мужчину за попытку флирта. Эвард безумно влюбляется в робота, тут же оставляет мысли о самоубийстве и вместе с новоиспеченной невестой отправляется в круиз. Во время кораблекрушения Гадали оказывается уничтожена, и безутешный Эвард горько оплакивает ее «гибель» [Roberts 2016, 122].

Возможно, Марк Твен, наслышанный о вышеупомянутых романах или даже читавший их, со свойственным ему чувством юмора задумал создать литературное произведение, которое в противовес всем «эдисониадам» и эдисоновским андроидам предьявило бы миру андроид, похожий на Теслу. У Эдисона андроид – девушка, у Твена – юноша. В конце концов, вклад,

который Тесла внес в развитие науки, был ничуть не меньше, чем вклад Эдисона.

Но почему инопланетного андроида зовут именно Сорок Четвертый?

В 1989 г. Луис Дж. Бадд выдвинул гипотезу о возможном влиянии Адама Мицкевича на Твена. В 1897 г. Твен познакомился с известным польским музыкантом и композитором Теодором Лещицким (тот учил музыку его старшую дочь) [Horn 1996, 156]. Бадд предположил, что, общаясь с польским композитором, Твен узнал о патриотической поэме Мицкевича «Дзяды» (1832). От себя добавим, что помимо Лещицкого Марк Твен пересекался в 1898 г. и с другим выдающимся поляком – прославленным польским изобретателем Яном Щепаником (1872–1926), которому посвятил две статьи. Таким образом, о поэме «Дзяды» Твен мог с одинаковым успехом узнать как от Лещицкого, так и от Щепаника. В «Дзядях» Адам Мицкевич предрекал приход мессии – героической личности, которая возродит Польшу. Мессию звали Сорок Четвертый. О причинах выбора такого имени для мессии Мицкевич говорил туманно: одному знакомому он признался, что под мессией подразумевал самого себя, другому сказал, что число «сорок четыре» было своего рода видением, мистическим озарением, объяснения которому он найти не мог. Луис Дж. Бадд предположил, что Мицкевич, выбирая имя для своего мессии, обратился к гематрии – кабалистической практике толкования текстов посредством перевода чисел в буквы и наоборот. По всей видимости, поэт допустил ошибку в своих нумерологических расчетах, потому как гематрия имени Адам – это число 45, а не 44 [Horn 1996, 156].

Число «сорок четыре» с подачи Мицкевича стало ассоциироваться у его читателей с мессианством. Твен, находившийся под впечатлением от образности польского поэта, взял себе эту ассоциацию на заметку: в своем блокноте он указал, что в перспективе Сорок Четвертый должен был создать на Земле собственную Церковь и бороться с лицемерием человечества. Диалоги и речи Сорок Четвертого Твен планировал опубликовать в приложении к основному тексту повести [Rasmussen 2007, 455]. Сорок Четвертый должен был стать новым мессией.

Версия Луиса Дж. Бадда убедительна не только сама по себе, но и в свете нашего предположения о том, что Сорок Четвертый – инопланетный андроид, наделенный чертами великого изобретателя Теслы. Задача автомата Теслы – положить конец войнам. Такова и цель Мессии, Сорок Четвертого, ведь, в понимании иудеев, предназначение мессии – положить конец войнам и восстановить Храм.

Сорок Четвертый из второй рукописи – владелец целого сонма «маленьких демонят»: существ, летающих на металлических пластинах и подозрительно напоминающих роботов. Функция каждого такого дьяволенка – выполнение поручений Сорок Четвертого: от добычи еды, напитков и книг до разгребания снега и уборки помещения. Эти демонята – такие же образчики самообучающегося интеллекта, как и сам мальчик-андроид. Принеся школьному учителю, приютившему его, в дар одного из сво-



их дьяволят, Сорок Четвертый говорит: «There. Use him night and day. He knows what he is here for. He requires no lights; take them, and go to bed; leave him to study his books. In five minutes he will be able to talk broken English in case you want him. He will read twelve or fifteen of your books in an hour and learn shorthand besides; then he will be a capable secretary. He will be visible or invisible according to your orders. Give him a name – he has one already, and so have I, but you would not be able to pronounce either of them» [Twain 1989, 274] («Вот он. Используйте его днем и ночью. Он знает, для чего он здесь. Ему не нужен свет, поэтому забирайте свечи и ложитесь спать; пусть он изучает свои книжки. Через пять минут он сможет говорить на ломаном английском на случай, если понадобится вам. За час он прочтет двенадцать или пятнадцать ваших книг и, кроме того, освоит стенографию. Он будет толковым секретарем. Он может быть и видимым, и невидимым – все будет зависеть от ваших приказов. Дайте ему имя. У него уже есть одно, как и у меня, но вы не сможете произнести ни одного из них»).

Последняя фраза Сорок Четвертого – указание на то, что и его хозяин-инопланетянин (кем бы он ни был) дал ему когда-то имя, и это имя жителю Земли трудно выговорить. Это обстоятельство – еще один аргумент в пользу нашей гипотезы: Сорок Четвертый замыслился Твеном как инопланетный андроид, у которого есть хозяин. Хозяин снабдил андроида маленькими роботами-помощниками и отправил на Землю в качестве нового мессии-просветителя.

У Сорок Четвертого из третьей рукописи появляется серия (Новая Серия 864, 962), и здесь Твен усиливает линию, которую начал еще в романе «Янки при дворе короля Артура» – путешествия во времени. Сорок Четвертый приносит своему другу Августу, живущему в XV в., еду, напитки, музыку и сувениры из XVIII, XIX и XX вв., рассуждает об устройстве Вселенной, космосе, других планетах, мирах, времени и пространстве. Этот образ становится все более мощным и мистическим, вплоть до того, что Сорок Четвертый начинает творить чудеса: превращать людей в животных, материализовывать и читать мысли, поворачивать время вспять. Можно сказать, что в этом варианте истории Сорок Четвертого Твен входит в пограничную зону между научной фантастикой своего времени (в 1895 г. Герберт Уэллс опубликовал «Машину времени», в 1897-м – «Войну миров») и фэнтези, жанром, получившим развитие только в XX в.

Почему Твен так и не опубликовал при жизни ни одну из своих рукописей? Он мог бы стать первопроходцем в научной фантастике, предложив принципиально новый сюжет об инопланетянине – не враждебном настроенном (как у Герберта Уэллса в «Войне миров» и Роберта Уильяма Коула в «Битве за империю»), а желающим дружить с землянами и помогать им. Кроме того, он стал бы первым, кто написал об инопланетном биороботе, сверхсовершенном андроиде. Фантастическая литература его времени располагала к развитию подобных тем и мотивов. Единственная догадка, которую здесь можно высказать, – страх Твена перед осуждением общественности, которая на рубеже XIX–XX вв. еще не утратила своей



истовой религиозности. Мессия в виде инопланетного андроида вполне мог оскорбить чувства верующих и вызвать негативный общественный резонанс, которого, по всей видимости, Твену хотелось избежать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тесла Н. Статьи. Самара: Агни, 2019. 579 с.
2. Cheney M., Uth R. *Tesla, Master of Lightning*. New York: Barnes & Noble Publishing, 1999. 184 p.
3. Csicsila J., Rohman C. *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, the Mysterious Stranger*. Columbia; London: University of Missouri Press, 2009. 304 p.
4. Horn J.G. *Mark Twain and William James: Crafting a Free Self*. Columbia: University of Missouri Press, 1996. 189 p.
5. Messent P., Budd L.J. *A Companion to Mark Twain*. Chichester: John Wiley & Sons, 2015. 592 p.
6. Rasmussen R. Kent. *Critical Companion to Mark Twain: A Literary Reference to His Life and Work*. S.l.: Infobase Publishing, 2007. 1159 p.
7. Roberts A. *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2016. 524 p.
8. Twain M. *Schoolhouse Hill; Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians and Other Unfinished Stories*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1989. 375 p.
9. Voskuhl A. *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2013. 296 p.

REFERENCES

(Monographs)

1. Cheney M., Uth R. *Tesla, Master of Lightning*. New York, Barnes & Noble Publishing, 1999. 184 p. (In English).
2. Csicsila J., Rohman C. *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, the Mysterious Stranger*. Columbia, London, University of Missouri Press, 2009. 304 p. (In English).
3. Horn J.G. *Mark Twain and William James: Crafting a Free Self*. Columbia, University of Missouri Press, 1996. 189 p. (In English).
4. Messent P., Budd L.J. *A Companion to Mark Twain*. Chichester, John Wiley & Sons, 2015. 592 p. (In English).
5. Rasmussen R. Kent. *Critical Companion to Mark Twain: A Literary Reference to His Life and Work*. S.l., Infobase Publishing, 2007. 1159 p. (In English).
6. Roberts A. *The History of Science Fiction*. London, Palgrave Macmillan, 2016. 524 p. (In English).
7. Voskuhl A. *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*. Chicago, London, University of Chicago Press, 2013. 296 p. (In English).



Косарева Анна Александровна, Университет Бар-Илана.

Кандидат филологических наук, докторант. Научные интересы: зарубежная литература XIX в., зарубежная литература XX в., эстетика комедии дель арте, религиозная символика в зарубежной литературе XIX–XX вв.

E-mail: elinalurye@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9712-9251

ResearcherID: M-6987-2017

Anna A. Kosareva, Bar-Ilan University.

Candidate of Philology, doctoral student. Research interests: foreign literature of the 19th and 20th centuries, esthetics of commedia dell'arte, religious symbolism in foreign literature of the 19th – 20th centuries.

E-mail: elinalurye@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9712-9251

ResearcherID: M-6987-2017

Н.П. Жилина, Т. Жилина-Элс (Калининград)

ЭВОЛЮЦИЯ КАРТИНЫ МИРА СТИВЕНА ДЕДАЛА В РОМАНЕ ДЖ. ДЖОЙСА «ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ЮНОСТИ»

Аннотация. В статье, посвященной первому роману известного ирландского писателя, показан путь формирования личности главного героя, связанный с созданием уникального индивидуального мироздания. Анализ проводится на повествовательном, сюжетно-композиционном и идейном уровнях, что позволяет выявить существенные черты художественного мира произведения. Центральным предметом исследования является специфика пространственных, мировоззренческих и религиозных структур и границ, разрушаемых героем, и его попытка сотворить некую альтернативную Вселенную. Идеальный мир, возникший в детском сознании героя, по мере взросления мальчика все более замещается враждебным пространством учебных заведений и чужих городов, которое постепенно поглощает и его родной дом. В процессе борьбы с чужеродным миром герой тщетно старается расширить границы своего локуса, отвоевать утраченное пространство. Используя Искусство как средство упорядочивания мира, он стремится из окружающего его безобразного хаоса создать новую прекрасную Вселенную, обрекая себя на одинокие скитания по бескрайним просторам своего воображения.

Ключевые слова: Джойс; Стивен Дедал; картина мира; Вселенная; дом; роман воспитания.

N.P. Zhilina, T. Zhilina-Els (Kaliningrad)

The Evolution of Stephen Dedalus' Worldview in James Joyce's "A Portrait of the Artist as a Young Man"

Abstract. The article presents a view on the evolution of the protagonist's individuality in the first novel of the famous Irish writer interwoven with the creation of a unique personal world. The analysis conducted on the levels of narration, plot and composition, and ideas reveals the essential features of the artistic world. The main focus is on the specific structures and boundaries the central character destroys and his attempt to design an alternative Creation. As the hero growing up, the hostile environment of alien schools and cities is taking over the ideal macrocosm that appeared in his infantile consciousness, in the end swallowing his very home. Fighting the uncongenial world, the protagonist is trying vainly to expand the boundaries of his space and recapture the lost territory. He implements Art as a means of assembling, he strives to create a new beautiful Universe out of the surrounding hideous chaos, thus, foredoomed to wander lonely in the boundless vast of his imagination.

Key words: Joyce; Stephen Dedalus; world view; Universe; house / home; Bildungsroman.



Роман Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» появился на переломе двух столетий и стал своеобразным отражением границы, пролегшей не только между двумя веками, но и между совершенно различными картинами мира. Многочисленные открытия в области естествознания, коренным образом повлиявшие на сознание человека, на его отношения с миром и обществом, трансформировали саму европейскую культуру. Высокие скорости и устремившиеся вверх небоскребы, массовое изготовление товаров и массовое же уничтожение людей стали реалиями XX в.: сметая традиционные идеи и системы, они кардинальным образом изменили жизнь представителей европейской цивилизации. Такой «взрыв» в европейском и мировом сознании поставил всех писателей этого периода перед вопросом о значимости аксиологических доминант предыдущей эпохи в новое время.

Дж. Голсуорси, У.С. Моэм, Г. Уэллс, Джером К. Джером, Р. Киплинг, Дж. Конрад, Г.К. Честертон, талантливо трансформируя формы романа, считали необходимым постулировать вечные ценности. В то же время глубокая уверенность в обреченности старых форм жизни побуждает таких писателей, как В. Вульф, Д.Г. Лоуренс, Т. Манн, формулировать новые законы этики и искусства, порывая с эстетикой и традициями реализма, приведшего, по их мнению, существующую культуру к глубокому кризису. Авторитетными учеными «модернизм описывается как одно из глубочайших изменений и потрясений, какое случилось за всю историю литературы, <...> когда ценности и системы, стабильно существовавшие веками, ставились под сомнение и часто низвергались» [Routledge 1997, 400; все переводы приведенных научных исследований выполнены мной. – Т. Жилина-Элс]. Всестороннее обновление становится ключом к пониманию этого художественного течения, отразившего общий взгляд на действительность. «У людей, живших в то переходное время, было ощущение, что они действительно вступают в новую эпоху, где будет иная мораль, иная философия, иная религия», – справедливо считали известные отечественные ученые [Гениева, Кагарлицкий 1994, 374].

К числу наиболее масштабных фигур относится и Джеймс Джойс, также представивший свое видение нового человека в новом мире, которое повлияло на весь литературный процесс. Сборник рассказов «Дублинцы», опубликованный в 1914 г. и ставший его литературным дебютом, является еще продолжением традиции XIX в., хотя и с некоторыми элементами новых литературных форм. Однако первый роман писателя «Портрет художника в юности», в то же самое время появившийся в журнале «Эгоист» и вышедший в форме книги лишь двумя годами позднее, представляет собой уже качественно новое произведение. В нем на равных правах присутствуют реалистическое, символистское и модернистское начала [Johnson 2004, 199], его можно назвать «романом на границе», романом эпохи великих перемен. Изменение картины мира, характерное для всей Европы, представлено в произведении через восприятие конкретного человека, процесс формирования личности кото-

рого происходит в это время. Активное неприятие реальности и поиски путей ухода от нее, провозглашение изолированности индивидуума в качестве основного закона современной жизни обуславливает стремление к проникновению во внутренний мир героя. По словам Дж. Г. Бакли, одного из авторитетных исследователей-джойсоведов, «... в XX веке “Портрет художника в юности” продолжил традиции романа воспитания (Bildungsroman), а точнее, романа воспитания художника (Künstlerroman), став одним из его воплощений» [Buckley 1974, 226].

Сразу после своего появления первый роман Джойса получил множество благожелательных отзывов современников, среди которых были Э. Паунд, В. Вульф, Г. Уэллс. Однако вышедший в 1922 г. «Улисс» полностью завладел вниманием читателей и критиков, отодвинув «Портрет» на второй план. Смерть писателя в 1940 г. заставила по-иному взглянуть на его раннее творчество и заняться его исследованием.

Событийной канвой романа Джойса является, как известно, жизнь его главного героя, Стивена Дедала, с рождения и до момента его личностного становления как художника. Повороты жизни мальчика, представленные в «Портрете», неоднократно сопоставлялись с биографией самого Джеймса Джойса в исследованиях Р. Эллманна [Ellmann 1959], Р. Кейна [Kain 1962; Kain, Scholes 1965], У.И. Тиндалла [Tindall 1959], М. Биба [Beebe 1964] и др., видевших в Стивене прежде всего alter ego автора. Х. Кеннер [Kenner 1956] и Р. Риф в «Новом подходе к Джойсу» [Ryf 1962] одними из первых рассмотрели «Портрет» как центральный пункт в творчестве писателя, содержащий в себе «отмычку» к остальным работам Джойса. Связь «Портрета» с европейской литературной традицией романа воспитания особо подчеркивают Г. Левин [Levin 1960] и Дж. Бакли [Buckley 1974], исследовавшие роман в контексте всего творчества Джойса и видевшие развитие Стивена Дедала как художника в качестве основного сюжетобразующего фактора.

В советском, а затем в российском литературоведении до 1980-х гг. «Портрет» освещался обычно либо в контексте общеевропейского литературного процесса и английской литературы XX в., либо при описании творчества Джойса в целом. На новом этапе большой вклад в изучение творчества Джойса внесли работы И.А. Влодавской [Влодавская 1987], Е.Ю. Гениевой [Гениева 1982], С.С. Хоружего [Хоружий 1993], которые стали отправной точкой для дальнейших изысканий, появившихся в последние десятилетия. Художественное своеобразие первого романа писателя исследовалось не только в статьях, но и в диссертационных работах [Татару 1993; Акимов 1996; Антонова 1999; Курилов 2004; Жилина 2008]. Хотя творчеству Джойса и, в частности, его первому роману посвящено немалое количество работ, до сих пор остается не рассмотренной одна из важных проблем этого произведения, связанная со спецификой картины мира главного героя в ее эволюции, – этот пробел и должна восполнить предлагаемая статья.

Термин «картина мира», который, как известно, был введен в науч-



ный оборот учеными-физиками, в XX в. стал одним из важнейших в понятийном аппарате гуманитарных наук. По определению философского словаря, «картина мира – это совокупность представлений о мире, существующая как научные и философские концепции в общественном или индивидуальном сознании. Философская картина мира имеет мировоззренческое основание и выражается как: мифологическая, религиозная, идеалистическая, материалистическая, космоцентрическая и т.д. картина мира» [Удовиченко 2004, 102]. Определяя особый способ восприятия и истолкования событий и явлений, картина мира имеет исторически обусловленный характер и представляет собой основу мировосприятия как человеческих общностей, так и отдельных людей. Известный исследователь культуры XX в. В.П. Руднев, определяя картину мира как систему «интуитивных представлений о реальности» [Руднев 1997, 127], с полным основанием утверждает, что картина мира среднего человека в XX в. резко изменилась в сравнении с предшествующим столетием, поскольку «три кита культуры начала XX в. – кино, психоанализ и теория относительности – резко сдвинули картину мира XX в. в сторону первичности, большей фундаментальности сознания, вымысла, иллюзии» [Руднев 1997, 129]. Таким образом, раскрытие внутреннего мира отдельного человека (основной предмет изображения европейской литературы в Новое время) и анализ его картины мира приобрели в XX в. исключительную актуальность. Сложная душевная динамика главного героя первого романа Джойса в пристальной и тонкой ее передаче сразу привлекла внимание и до сих пор вызывает несомненный интерес, чем и объясняется центральная проблема данной статьи.

На первых страницах произведения перед читателем предстает тот период в жизни героя (как и в жизни почти каждого человека), когда реальный мир еще неотделим от мира воображаемого. Ребенок живет на границе двух миров: реального и сказочного (идиллического): Стивен ощущает себя сыном своих родителей – и одновременно героем сказки, которую ему рассказывает отец. Все пространство дома, которое разворачивается вокруг него, имеет определенную направленность, и ее центром является он, малыш Стивен. Песенка, которая поется, – это его песенка, матросский танец – его танец, и только для него мама играет на рояле, а дядя Чарльз и тетя Дэнти хлопают в ладоши. Приятно в этом доме все, что могут уловить пять человеческих чувств: и сказки, и стишки, которые ласкают слух, и даже мокрая пеленка (ведь ее подойдет менять мама, от которой приятно пахнет), и вид всех домашних (мама красивая, но, когда она плачет, она не такая красивая; а папа смотрит через стекло, и у него волосатое лицо), и вкус леденцов, которые, как Бетти Берн в сказке, дает ему тетя Дэнти. С полным основанием можно согласиться с утверждением Дж. Лэнгема о том, что «чистое восприятие мальчика Бубу на первых страницах совершенно идиллично» [Lanham 1977, 82].

В первой эпифании [законченный этюд, содержащий в себе внезапное



эмоциональное «озарение», элемент структуры текста, который является составной частью каждой из глав романа] локусы плавно сменяются, переходя один в другой, представляя различные виды и формы единого мира, а люди разного возраста и пола лишь дополняют друг друга. Стивена окружают не только живые, но и давно почившие люди – предки, портреты которых висят в доме. В сознании маленького ребенка нет никаких границ: ни пространственных (дверей, окон, стен и т.д.), ни временных (день / ночь; иное столетие), ни в отношениях с окружающими. Пространство, представленное в первой эпифании, – это квинтэссенция идеальной Вселенной, которая мала (только его дом и ближайшие соседи) – и велика одновременно (корова Муму идет по нескончаемой дороге); сильно сконцентрирована (она вмещает в себя все, что необходимо для жизни), но и просторна (он танцует, играет, прячется, видит другие дома и иных людей, которые гармонично вписываются в эту Вселенную); и самое главное – она принадлежит ему, Стивену. Он является ее центром, ее смыслом, ее властелином.

Если рассмотреть организацию художественного пространства, представленную в первой эпифании, с точки зрения современных теорий возникновения мира, то можно сказать, что это – Вселенная до «Большого Взрыва» [Большой Взрыв – общепринятая космологическая модель, описывающая начало расширения Вселенной, перед которым Вселенная находилась в сингулярном состоянии]. Первым своеобразным «взрывом» этого вселенского пространства героя становится отъезд в иезуитский колледж. Это событие запускает процесс качественной трансформации его мировосприятия, изменяя и его собственное положение. Герой внезапно осознает, что в этой новой Вселенной существуют и иные миры, многие из которых ему враждебны, и в них он уже не властелин и даже не счастливый мальчик, а лишь маленький человек, окруженный вплотную подступившим чужеродным пространством. Для того чтобы освоиться в этом неожиданно возникшем перед ним мире, Стивен пытается разграничить и структурировать его, противопоставляя определенные элементы друг другу.

Будучи в своем прежнем (изображенном в первой эпифании) мирке, он также сравнивал, но это был процесс не противопоставления, а добавления: «Мама красивая, а у папы борода» – папа не хуже и не лучше, он просто есть и теперь их двое, а еще есть Дэнти и дядя Чарльз, а еще Вэнсы. Теперь, в новом для него мире все элементы пространства представляются откровенно враждебными, а все, что ласкало его чувства дома, здесь отсутствует: сам колледж ассоциируется с туннелем, еда кажется отвратительной, главным ощущением его тела является холод (слово «холодный» повторяется более 30 раз во второй эпифании этой главы), полностью отсутствуют яркие цвета, зато героя преследуют неприятные запахи. Как отмечает Крисси Кинг, «запахи открывают возможности не только для его самоуглубления, но и для более точного восприятия всего окружающего» [King 2010–2011, 16]. В учебном заведении большинство



запахов вызывают у Стивена тошноту, будь то запах еды, напитков или помещений. В то же время за стенами колледжа даже самые обычные запахи становятся привлекательными: «В воздухе чувствовался запах сумерек, запах полей в деревне, где они выкапывали репу и сразу же ее чистили и ели, когда шли на прогулку к усадьбе майора Бартона; запах маленький рошцы за беседкой, где растут чернильные орешки» [Жоусе 1992, 61; перевод мой. – Т. Жилина-Элс]. Враждебный мир колледжа разворачивается вокруг мальчика и держит его в своих цепких объятиях, заставляя чувствовать себя маленьким и слабым. Единственным просветом в конце этого «туннеля» является поездка домой на каникулы. Родной дом – с золочеными канделябрами и старинными портретами на стенах, с трюмо в прихожей и зеркалом над жарко горящим камином – оказывается в центре его Вселенной как своеобразный источник света, нерушимый элемент былой идиллии, и весь остальной мир теперь противопоставлен дому.

Атмосфера родного, близкого и дружелюбного для Стивена пространства распространяется на весь городок, создавая ощущение «домашности» Блэкрока. Все находящиеся здесь строения: и его собственный дом, куда он неизменно возвращается, и магазины на главной улице, и «домик Мерседес» на проселочной дороге, и те незнакомые здания, которые он видит во время поездок с молочником и в процессе своих блужданий, – представляют собой часть некой гармоничной общности, пронизанной неуловимыми внутренними связями. Здесь стремление Стивена «встретить в этом мире тот неуловимый образ, который все время чудился его душе» [Жоусе 1992, 67], не кажется чем-то невероятным, это реальное пространство может, как ни странно, вместить в себя отражение той идиллической сказки, которая сопровождала его в детстве.

Расширение мира в сознании героя происходит не только горизонтально, подобно все увеличивающимся орбитам, как подметила Д. Ван Гент [Van Ghent 1964], но и вертикально:

Стивен Дедал
 Приготовительный класс
 Клонгоуз Вуд Колледж
 Сэллинз
 Графство Килдер
 Ирландия
 Европа
 Земля
 Вселенная [Джойс 1993, 13].

В этой системе имя Стивена Дедала располагается на самой вершине в полном соответствии с установленным им собственным статусом – властелина мира. Однако в реальной жизни эта громоздкая структура оказывается перевернутой и угрожает раздавить собой мальчика. К тому



же дробление этой Вселенной еще не закончилось, и набирающее силу негативное пространство, как черная дыра, все увеличивается, засасывая и уничтожая все вокруг героя.

В этом случае не становится исключением и дом, казавшийся прежде нерушимым: его разбирают при переезде, и эти составные части уже никогда не смогут сложиться в нечто целое, но будут все больше и больше дисгармонизировать друг с другом, пока не станут кучей осколков, сваленных вместе. Будильник, в конце романа лежащий на боку на полке над вечно холодным камином, становится той выразительной деталью, которая подчеркивает общее состояние этого домашнего мирка. По точному замечанию Б. Митчелл, ни денежные вливания (стипендия Стивена), ни развлечения, ни ремонт, ни введенные им «республиканские» законы общежития не смогут вернуть ту идиллию, которую он знал и любил всем своим существом [Mitchell 1976, 67].

Граница между прежней моделью Вселенной (где и герой, и дом занимали центральное положение) и новой (в которой они отброшены далеко на периферию) имеет не только пространственные признаки, но и временные, т.к. Стивен оказывается в пустом и неудобном новом жилище накануне Рождества. Предрождественская атмосфера не проникает ни в дом, ни в сердце героя, а «веселые наряды магазинов, залитых светом и украшенных огоньками к Рождеству» [Жоусе 1992, 69] лишь сильнее акцентируют различия между прежним Рождеством и теперешним, между украшенным тогда домом и наряженными теперь улицами. Это пустое, унылое, поддельное в глазах мальчика торжество лишь подчеркивает отсутствие настоящего праздника в новом пространстве и усиливает разрыв между книжным идеалом солнечного Марселя, который лелеет его воображение, и реальностью серых улиц туманного Дублина, которые его окружают.

Родной дом уже мало чем выделяется из чужеродного пространства. Он перестает быть защитой для своих обитателей, будучи не в силах оградить их от нападков враждебного мира, постепенно мимикрируя и сливаясь с окружением. Портреты предков, сиротливо стоящие на полу у стены, перестают поддерживать дух Стивена, легенды, с ними связанные, тускнеют, а сами предки превращаются из его соратников в молчаливых безучастных свидетелей, подобно портретам святых, висящим в темных коридорах колледжа. Ощущая свою чужеродность, герой все более внутренне отдалается от серого пространства полного фальшивых людей.

Единственным, что еще остается во власти героя, является его собственная душа, которую он пытается оградить от враждебного мира, укутывая в кокон воображения. Сознание убожества его дома и его разума побуждает Стивена написать о душе, затянутой в болото убогой жизни и оставленной «...без возможности когда-нибудь хоть чуточку приблизиться...» [Джойс 1993, 83] к Творцу, к высокому и идеальному миру. Замечание учителя, что это утверждение является ересью, заставляет Сти-



вена изменить мысль: в угоду учителю он написал, что душа не имеет «... возможности когда-нибудь достигнуть...» [Джойс 1993, 83] Творца, но эта уступка не способна по-настоящему изменить его отношение к положению души, униженной пребыванием в этом недостойном и враждебном ее стремлениям мире. Только чтение литературы, в особенности романтических писателей-бунтарей (Байрон, Шелли), укрепляет его душевные силы и помогает подняться над обыденной реальностью.

Укореняясь в своей гордости и обретая силы для борьбы с враждебным ему пространством, герой старается расширить границы своей Вселенной и отвоевать утраченное. Главным его стремлением становится жажда возвратиться в то блаженное состояние, которое он испытывал в детстве. Каждый из тех миров, границы которых, как ему кажется, он преодолевает, оказывается «подделкой», пустышкой, «звездной пылью», неким переходом в следующую форму того же мира, по-прежнему далекого от идиллии, к которой он так стремится. Все его «завоевания»: место первого ученика в классе, походы к проституткам, религиозное рвение, место в университете, – не восстанавливают былую идиллию.

Одним из таких «облаков звездной пыли» стала поездка героя с отцом в Корк. На короткое время город предков предстает воплощением идеального пространства, так похожего на Блэкрок. Все компоненты этого локуса: тепло, свет, яркие цвета, звуки и лето, – создают атмосферу легкой светлой радости, противопоставляя его угрюмому и грязному Дублину. Но не случайно здесь пролегает как временная, так и пространственная граница, отделяющая Вселенную, в которой господствовала патриархальная иерархическая система, от мира, в котором ее больше не существует. Для того маленького мальчика все было разделено по принципу простой бинарной системы, ясно и четко: люди жили простыми радостями, как дядя Чарльз, дом представлял собой твердыню, а отец был незыблемым авторитетом, связывавшим его с прошлым. Теперь же, после унижительной распродажи остатков родового имущества, во всей Вселенной не отыщется места, овеянного легендами их семьи, где горделивое имя Дедалов не будет забыто.

Границы в отношениях с людьми, особенно с теми, кто ему дорог, становятся для Стивена все более непреодолимыми. Не в силах превозмочь свои разногласия ни с возлюбленной, ни с семьей, ни с друзьями, он вытесняет их за границы своего локуса. Ни одна из выбранных им дорог не может привести, как бывало в его детском воображении, вслед за коровушкой Му-му к маленькому белому домику, увитому розами. Каждый раз, когда герой оказывается на перепутье, он делает выбор и преодолевает некую границу лишь для того, чтобы увидеть, что этот выбор был неверным и он вновь обманулся и уперся в следующую преграду.

На открывающих роман страницах, по точному замечанию Р. Рифа, «представлены все пять чувств: вид коровы Му-му и волосатого лица отца, звук рассказываемой истории, вкус лимонной конфеты, запах кле-



енки и ощущение мокроты» [Ryf 1962, 14–15]. В начале последней, пятой главы описание также содержит эти характеристики: вкус и запах («Он осушил третью чашку водянистого чая до самой заварки и стал грызть корки поджаренного хлеба, валявшиеся на столе рядом с ним, уставившись в темную лужу на дне банки» [Joyce 1992, 188]), вид («Застывший желтый жир, оставшийся после жарки мяса, был выбран ложками, как впадина на болоте, а жидкость, скопившаяся на ее дне, оживила воспоминания о темной, торфяного цвета воде в ванной Клонгоуза» [Joyce 1992, 188]), осязание (волглая рубашка, которую мать кидает ему, являет собой полную противоположность мокрой клеенке, которую она когда-то ласково меняла), слух (свист отца и его вопрос о Стивене: «Эта ленивая сука, твой братец, убрался наконец?») [Joyce 1992, 189]), и подытоживающая общая атмосфера: в начале – Стивен является центром домашнего мира, в конце – все члены семьи пытаются избавиться от него. Возникающий в сознании героя темный образ колледжа Клонгоуз становится символом фальшивости всего окружающего его мира, отождествляя локусы дома и колледжа, которые теперь одинаково чужды и неприятны ему.

Брожения по Дублину выливаются в блуждания в пространстве собственной души, которая, то расширяясь, то сжимаясь, принимает различные образы необитаемого темного царства: сметающего все своими волнами океана, пустыни ночной Вселенной или выжженных безжизненных песков. Поездки, прогулки и другие перемещения создают впечатление достижимости некоего иного мира, который сможет стать лекарством для его души, заменив собой дом-идиллию.

Тема дороги в рай, на небо берет свое начало от четверостишия, написанного Стивеном во время пребывания в Клонгоузе:

«Стивен Дедал меня зовут,
Ирландия – мой народ,
Сегодня Клонгоуз мой приют,
На небо дорога меня ведет» [Joyce 1992, 13].

Каждая строка проявляет свою многозначность на протяжении всего повествования, но особенно изменчивым оказывается значение последней строчки. В начале романа дорога на небо пролегла мимо домика Бетти Берн и по ней уходила в бесконечность коровушка Му-му, потом путь на небо, к истине представлялся мальчику как исполнение религиозных обрядов и совершенствование в христианских добродетелях. В конце повествования Искусство становится для Стивена не только царством красоты, но и средством упорядочивания мира. Соперничая с высшим Творцом, он стремится создать новую прекрасную Вселенную из безобразного хаоса, окружающего его. Воображаемая «дорога из роз ... вверх, до небес, вся усыпанная алыми цветами» [Joyce 1992, 241] медленно материализуется в первом поэтического произведении –



вилланелле [(фр. Villanelle) – деревенская песня любовного характера, культивировавшаяся во Франции и Италии; характеризуется трехстрочной строфой, однообразной рифмовкой и рядом повторов]. Это ощущение прекрасного становится для него неким плащом, окутывающим его и защищающим от убожества физического пространства, через которое он прокладывает свой каждодневный путь. По мнению Д. Фортуны, «диалектическое путешествие-хождение Стивена является поиском в лабиринте мира – рая сердца (paradise of the heart)» [Fortuna 1972, 144], хотя точнее было бы сказать – рая искусства (paradise of the art). Размышления Джерома Бакли и Грегори Касла о неспособности персонажей модернистского романа воспитания достичь целей, традиционных для героев прежних времен, и обрести гармоничную целостность [Buckley 1974; Castle 2006], с полным основанием можно отнести к герою Джойса.

В сознании Стивена Дедала единственной возможностью приблизиться к заветному первоначальному пространству стало создание своей альтернативной Вселенной, мифической Тары, которая не будет наследовать былую идиллию, но позволит ему своей властью соединить мир реальный с воображаемым. По дороге в университет он накладывает стихи и прозу своих излюбленных произведений, как трафарет, на окружающий мир. Он проходит по Дублину, как по своему царству, ассоциируя его реальные улицы с фрагментами песен, поэзии и прозы: «Отягощенные дождем деревья, как всегда, вызвали воспоминания о девушках и женщинах из пьес Герхарда Гауптмана, и воспоминания об их туманных горестях и аромат, льющийся с влажных веток, слились в одно ощущение тихой радости. Утренняя прогулка через весь город началась, и он заранее знал, что, шагая по илистой грязи квартала Фэрвью, он будет думать о суровой сребротканой прозе Ньюмена, а на Стрэнд-роуд, рассеянно поглядывая в окна съестных лавок, припомнит мрачный юмор Гвидо Кавальканти и улыбнется; что у каменотесной мастерской Берда на Толбот-плейс его пронзит, как свежий ветер, дух Ибсена – дух своенравной юношеской красоты; а поравнявшись с грязной портовой лавкой по ту сторону Лиффи, он повторит про себя песню Бена Джонсона, начинающуюся словами: “Я отдохнуть прилег, хотя и не устал...”» [Джойс 1993, 366]. Не в силах восстановить родной дом как центр этого безграничного пространства, он разрушает последние границы, нивелируя в своем сознании прежний идиллический образ дома. Теперь, оставаясь центром в самом себе и стоя в полном одиночестве на вершине своих владений, которые он может строить или разрушать одною мыслью, герой волен вдоволь скитаться по их бескрайним просторам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов Э.Б. Поэтика раннего Джойса: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.05. М., 1996. 14 с.
2. Антонова Е.Я. Пространство и время в ранней прозе Джеймса Джойса



(«Дублинцы» и «Портрет художника в юности»): автореф. дис... к. филол. н.: 10.01.05. СПб., 1999. 22 с.

3. Влодавская И.А. Два портрета художников в юности. (Опыт сопоставительного анализа «Сыновей и любовников» Д.Г. Лоуренса и «Портрета художника в юности» Д. Джойса) // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь: Пермский государственный университет, 1987. С. 33–55.

4. Гениева Е.Ю. Джеймс Джойс (Предисловие) // Джойс Д. Дублинцы. М.: Известия, 1982. С. 7–38.

5. Гениева Е.Ю., Кагарлицкий Ю.И. Литературная ситуация на рубеже веков: [Английская литература на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 8. М.: Наука, 1994. С. 368–374.

6. Джойс Дж. Портрет художника в юности // Джойс Дж. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Знаменитая книга, 1993. С. 203–445.

7. Жилина Т.С. Семантика художественного пространства в романе Джеймса Джойса «Портрет художника в юности»: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03 Калининград, 2008. 20 с.

8. Курилов Д.О. Слово в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»: автореф. дис... к. филол. н.: 10.01.03. Воронеж, 2004. 22 с.

9. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. 384 с.

10. Татару Л.В. Композиционный ритм художественного текста (на материале ранней прозы Джеймса Джойса): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.04. М., 1993. 16 с.

11. Удовиченко Е.М. Философия: конспект лекций и словарь терминов (элементарный курс). Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет, 2004. 200 с.

12. Хоружий С.С. Поэтика Джойса: русские связи и соответствия // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 1. С. 164–183.

13. Beebe M. Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. New York: New York University Press, 1964. 323 p.

14. Buckley J.H. Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974. 336 p.

15. Castle G. Reading The Modernist Bildungsroman. Gainesville: University Press of Florida, 2006. 340 p.

16. Ellmann R. James Joyce. New York: Oxford University Press, 1959. 842 p.

17. Fortuna D. The Labyrinth as a Controlling Image in Joyce's Portrait // Bulletin of the NY Public Library. 1972. № 76. P. 120–180.

18. Ghent D.V. On A Portrait of the Artist as a Young Man // Portraits of an Artist. A Casebook on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man. New York: The Odyssey Press inc., 1962. P. 65–77.

19. Johnson J. Joyce and feminism. The Cambridge Companion to James Joyce. Cambridge: CUP, 2004. 314 p.

20. Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man. London: Penguin Books, 1992. 329 p.

21. Kain R. Dublin in the Age of William Butler Yeats and James Joyce. Norman, Okla.; University of Oklahoma Press, 1962. 216 p.

22. Kain R., Scholes R. The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for “A Portrait of the Artist as a Young Man”. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1965. 287 p.



23. King K. A Key to His Consciousness: Smell in “A Portrait of the Artist as Young Man” // WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program. 2010–2011. Issue 3. URL: <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-3/king/> (accessed 08.10.2021).

24. Lanham J. The Genre of A Portrait of the Artist as a Young Man and “the rhythm of its structure” // Genre. 1977. Vol. 10. № 1. P. 77–102.

25. Levin H. James Joyce: A Critical Introduction. Norfolk, Conn.: New Directions, 1960. 256 p.

26. Mitchell B. A Portrait and the Bildungsroman tradition // Approaches to Joyce. Ten Essays / Staley T.F., Benstock B. (Eds). Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1976. P. 61–76.

27. Ryf R.S. A New Approach to Joyce: The Portrait of the Artist as a Guidebook. Berkeley: University of California Press, 1962. 211 p.

28. The Routledge history of literature in English. Britain and Ireland. London, New York: Routledge, 1997. 584 p.

29. Tindall W.Y. A Reader’s Guide to James Joyce. New York: Noonday Press, 1959. 304 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Fortuna D. The Labyrinth as a Controlling Image in Joyce’s Portrait. *Bulletin of the NY Public Library*, 1972, no. 76, pp. 120–180. (In English).

2. Khoruzhiy S.S. Poetika Dzhoyasa: russkiye svyazi i sootvetstviya [The Poetics of Joyce: Russian Liaisons and Analogies]. *Rossiyskiy literaturovedcheskiy zhurnal*, 1993, no. 1, pp. 164–183. (In Russian).

3. King K. A Key to His Consciousness: Smell in “A Portrait of the Artist as Young Man”. *WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program*, 2010–2011, issue 3. Available at: <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-3/king/> (accessed 08.10.2021). (In English).

4. Lanham J. The Genre of A Portrait of the Artist as a Young Man and “the rhythm of its structure”. *Genre*, 1977, vol. 10, no. 1, pp. 77–102. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Genieva E.Yu. Dzheyms Dzhoyas (Predisloviye) [James Joyce. (Foreword)]. *Joyce J. Dublintsy* [Dubliners]. Moscow, Izvestiya Publ., 1982, pp. 7–38. (In Russian).

6. Genieva E.Yu., Kagarlitskiy Yu.I. Literaturnaya situatsiya na rubezhe vekov: [Angliyskaya literatura na rubezhe 19 i 20 vekov] [The Situation in Literature at the Turn of the Century: The English Literature at the End of 19 – Beginning of 20 cc.]. *Istoriya vseмирnoy literatury* [The History of the world Literature]: in 9 vols. Vol. 8. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 368–374. (In Russian).

7. Ghent D.V. On A Portrait of the Artist as a Young Man // Portraits of an Artist. A Casebook on James Joyce’s *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: The Odyssey Press inc., 1962, pp. 65–77 (In English).

8. Mitchell B. A Portrait and the Bildungsroman tradition. Staley T.F., Benstock B. (eds). *Approaches to Joyce. Ten Essays*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1976, pp. 61–76. (In English).

9. Vladavskaya I.A. Dva portreta khudozhnikov v yunosti. (Opyt sopostavitel’nogo



analiza “Synovey i lyubovnikov” D.G. Lourensa i “Portreta khudozhnika v yunosti” D. Dzhoyasa [Two Portraits of Artists as Young Men (A Comparative Analysis of D.G. Lawrence’s “Sons and Lovers” and J. Joyce’s “A Portrait of the Artist as a Young Man”)]. *Problemy metoda i poetiki v zarubezhnoy literature 19–20 vekov* [Problems of Methods and Poetics in the Foreign Literature in 19–20 cc.]. Perm, Perm State University Publ., 1987, pp. 33–55. (In Russian).

(Monographs)

10. Beebe M. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York, New York University Press, 1964. 323 p. (In English).

11. Buckley J.H. *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Harvard University Press, 1974. 336 p. (In English).

12. Castle G. *Reading The Modernist Bildungsroman*. Gainesville, University Press of Florida, 2006. 340 p. (In English).

13. Ellmann R. *James Joyce*. New York, Oxford University Press, 1959. 842 p. (In English).

14. Johnson J. *Joyce and feminism*. The Cambridge Companion to James Joyce. Cambridge, CUP, 2004. 314 p. (In English).

15. Kain R. *Dublin in the Age of William Butler Yeats and James Joyce*. Norman, Okla., University of Oklahoma Press, 1962. 216 p. (In English).

16. Kain R., Scholes R. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for “A Portrait of the Artist as a Young Man”*. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1965. 287 p. (In English).

17. Levin H. *James Joyce: A Critical Introduction*. Norfolk, Conn., New Directions, 1960. 256 p. (In English).

18. Rudnev V.P. Slovar’ kul’tury 20 veka: klyuchevye ponyatiya i teksty [Dictionary of Culture of the 20th Century: Basic Concepts and Terms]. Moscow, Agraf Publ., 1997. 384 p. (In Russian).

19. Ryf R.S. *A New Approach to Joyce: The Portrait of the Artist as a Guidebook*. Berkeley, University of California Press, 1962. 211 p. (In English).

20. *The Routledge history of literature in English. Britain and Ireland*. London, New York: Routledge, 1997. 584 p. (In English).

21. Tindall W.Y. *A Reader’s Guide to James Joyce*. New York, Noonday Press, 1959. 304 p. (In English).

22. Udovichenko E.M. *Filosofiya: konspekt lektsiy i slovar’ terminov (elementarnyy kurs)* [Philosophy: Lecture Notes and Glossary of Terms (Elementary Course)]. Magnitogorsk, Magnitogorsk State Technical University, 2004. 200 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

23. Akimov E.B. *Poetika rannego Dzhoyasa* [The Poetics of James Joyce’s Early Works]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 1996. 14 p. (In Russian).

24. Antonova E.Ya. *Prostranstvo i vremya v ranney proze Dzheymsa Dzhoyasa (“Dublintsy” i “Portret khudozhnika v yunosti”)* [Space and Time in James Joyce’s Early Prose (“Dubliners” and “A Portrait of the Artist as a Young Man”)]]: PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 1999. 22 p. (In Russian).

25. Kurilov D.O. *Slovo v romane Dzh. Dzhoyasa “Portret khudozhnika v yunosti”* [The Word in James Joyce’s “A Portrait of the Artist as a Young Man”]: PhD Thesis



Abstract. Voronezh, 2004. 22 p. (In Russian).

26. Tataru L.V. *Kompozitsionnyy ritm khudozhestvennogo teksta (na materiale ranney prozy Dzheyma Dzhoysa)* [The Compositional Rhythm of a Literary Text (on James Joyce's early prose)]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 1993. 16 p. (In Russian).

27. Zhilina T.S. *Semantika khudozhestvennogo prostranstva v romane Dzheyma Dzhoysa "Portret khudozhnika v yunosti"* [The Semantics of Artistic Space in the Novel by James Joyce "Portrait of the Artist as a Young Man"]: PhD Thesis Abstract. Kaliningrad, 2008. 20 p. (In Russian).

Жилина Наталья Павловна, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта.

Доктор филологических наук, профессор Института гуманитарных наук. Научные интересы: история русской и зарубежной литературы, литература и христианство.

E-mail: nzhilina@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-2114-0451

Жилина-Элс Татьяна, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта.

Кандидат филологических наук, доцент Института гуманитарных наук. Научные интересы: история западноевропейской литературы, литература и христианство

E-mail: tzematerials@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9691-635X

Natalia P. Zhilina, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Professor at the Institute of Humanities. Research interests: history of the Russian and foreign literature, literature and Christianity.

E-mail: nzhilina@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-2114-0451

Tatiana Zhilina-Els, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Institute of Humanities. Research interests: history of the Western European literature, literature and Christianity

E-mail: tzematerials@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9691-635X

Е.В. Сомова, И.С. Удальцов (Москва)

«Я СЧИТАЮ ЕГО ОДНИМ ИЗ САМЫХ ХОРОШИХ МОИХ ДРУЗЕЙ»: О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ ДЖ. Р.Р. ТОЛКИНА И У.Х. ОДЕНА

Аннотация. В статье предпринимается первая в российском литературоведении попытка представить целостную картину многолетних взаимоотношений двух выдающихся англоязычных литераторов XX в. – Дж.Р.Р. Толкина (1892–1973) и У.Х. Одена (1907–1973). Последовательно рассматриваются основные этапы этих отношений – обучение Одена в Оксфордском университете, где Толкин выступил в качестве одного из лекторов и экзаменаторов поэта, и дружба, возникшая несколько десятилетий спустя на почве общего для бывшего студента и профессора увлечения древнеанглийской поэзией, а также глубокого интереса Одена к роману-эпосе «Властелин Колец» и творчеству Толкина в целом. Особое внимание уделяется анализу адресованных Одену писем его бывшего преподавателя, для которых характерна доверительная дружеская интонация. Отмечается, что эти письма являются важным источником информации о причинах, истории и путях написания произведений Толкина. Стоящие за отдельными письмами ситуации раскрываются с привлечением дополнительных источников. Также в статье рассматриваются взаимные оды У.Х. Одена и Дж.Р.Р. Толкина, являющиеся яркими свидетельствами существовавших между ними дружеских отношений. Констатируется, что эта специфическая, временами непростая дружба сыграла определенную – для Одена, несомненно, большую, для Толкина меньшую – роль в творческих судьбах двух этих блестящих представителей англоязычной литературы XX в. Имея в своей основе сходство литературных интересов и предпочтений, эта дружба окончательно сформировалась вокруг такого масштабного явления мировой культуры, каким является толкиновский Легендариум.

Ключевые слова: Дж.Р.Р. Толкин; У.Х. Оден; «Властелин Колец»; дружба; письма; творчество; университет.

E.V. Somova, I.S. Udaltsov (Moscow)

“I regard him as one of my great friends”: On the Relationship between J.R.R. Tolkien and W.H. Auden

Abstract. The article makes the first attempt in Russian literary studies to present a holistic picture of the long-term relationship between two prominent English-speaking authors of the 20th century, J.R.R. Tolkien (1892–1973) and W.H. Auden (1907–1973). The article consistently examines the main stages of these relationship: Auden's studies at Oxford University, where Tolkien was one of the lecturers and examiners of the poet, and the friendship that arose several decades later on the basis of a common interest of the former student and the professor in Old English poetry, as well as Auden's deep



interest in the epic novel “The Lord of the Rings” and Tolkien’s works in general. A particular attention is paid to the analysis of Tolkien’s letters to Auden, which are characterized by a confidential, friendly intonation. It is noted that these letters are an important source of information about the reasons, history and ways of writing of Tolkien’s works. The situations behind specific letters are revealed with the engagement of additional sources. The article also examines the mutual odes of W.H. Auden and J.R.R. Tolkien, which are vivid evidence of the friendly relations that existed between them. It is stated that this specific, at times uneasy friendship played a specific – for Auden, undoubtedly more, for Tolkien less – role in the biographies of these two brilliant English authors of the twentieth century. Based on the similarity of literary interests and preferences, this friendship was finally formed around such a large-scale phenomenon of world culture as Tolkien’s *Legendarium*.

Key words: J.R.R. Tolkien; W.H. Auden; “The Lord of the Rings”; friendship; letters; creativity; university.

История знает немало примеров дружбы между двумя по-настоящему выдающимися – или даже великими – писателями. Пушкин и Гоголь, Бунин и Куприн, Фитцджеральд и Хемингуэй. В этом же ряду стоят имена двух профессоров (оксфордского и кембриджского): Джона Рональда Руэла Толкина (1892–1973) и Клайва Стейплза Льюиса (1898–1963). Историю их дружбы, длившейся почти четыре десятилетия, можно назвать поистине классической. Однако были среди друзей и приятелей Толкина и носители других громких (пусть и в разной степени) имен, оставившие след в мировой литературе: Чарльз Уильямс (1886–1945), Оуэн Барфилд (1898–1997) и Уистен Хью Оден (1907–1973), кумир и покровитель Иосифа Бродского (1940–1996), «трансатлантический Гораций», служивший, по выражению русского поэта, «бесконечности большей, чем та, с которой мы обычно считаемся» [Бродский 2006, 108], а кроме того – тоже оксфордский профессор.

Взаимоотношения Толкина и Одена, столь непохожих друг на друга авторов, объединенных, однако, общими интересами и литературными пристрастиями, прошли в своем развитии несколько стадий: если в начале это были отношения молодого профессора и не слишком усердного студента, то позднее, в 1950–1960 гг., они трансформировались в прочную, пусть и в основном «заочную» дружбу двух признанных художников слова. По словам известного толкиноведа К. Фелпстеда, «двое мужчин наслаждались сочинениями друг друга; они также разделяли любовь к аллитерационной поэзии на древне- и среднеанглийском языках. Они оба писали стихи на современном английском языке, вдохновленные старинной поэзией» [Phelpstead 2004, 46] (все цитаты, кроме цитат из «Писем Дж.Р.Р. Толкина» и его биографии, написанной Х. Карпентером, даются в переводе И.С. Удальцова).

Несмотря на свою колоритность и значимость в контексте жизнеописаний этих авторов, литературно-биографический сюжет «Дж.Р.Р. Толкин и У.Х. Оден» до сих пор не получил достаточно подробного



освещения ни в зарубежном, ни в российском литературоведении (хотя краткому его рассмотрению или отдельным его аспектам уделено внимание в работах Х. Карпентера, К. Фелпстеда, Р. Джеллемы, У. Хэммонда и К. Скалла). В настоящей статье в качестве источников вводятся в научный оборот не переведенные ранее на русский язык письма Дж.Р.Р. Толкина, адресованные Одну.

Весной 1925 г. восемнадцатилетний У.Х. Оден окончил последний класс знаменитой школы Грэшема в Норфолке и стал студентом оксфордского колледжа Крайст-Чёрч. Изначально он планировал заняться биологией, но, как пишет Х. Карпентер, довольно быстро понял, что «не создан быть ученым» [Carpenter 1981, 52]. Впрочем, далее биограф отмечает: Оден «не утратил интереса к науке полностью» (имея в виду естественные науки) и что «всю оставшуюся жизнь читал научные книги для удовольствия и из интереса, и часто обращался к ним за идеями и образами» [Carpenter 1981, 52], демонстрируя тем самым «впечатляющее для поэта понимание науки» [Carpenter 1981, 53]. Характерно, что и Толкин с ранних лет увлекался некоторыми естественными науками (ботаникой, астрономией) и использовал познания в этих областях при написании своих художественных произведений.

На втором году обучения, после некоторых колебаний и попытки взяться за курс философии, политики и экономики, Оден избрал в качестве основного предмета английский язык и литературу. Однако в Крайст-Чёрче не оказалось преподавателя этих дисциплин, и Оден был отправлен на обучение в Эксетер-колледж, где его наставником стал Невилл Когхилл (1899–1980), в будущем – переводчик «Кентерберийских рассказов» и товарищ Толкина по группе «Инклинги».

В процессе обучения Оден, сам уже давно пишущий стихи, уделял поэзии больше внимания, чем прозе (хотя и «наслаждался романами Треллопа и Диккенса», а также «любил русских романистов XIX в.» [Carpenter 1981, 54]). При этом любопытно, что энтузиазм у него вызывали не только Джордж Герберт, Джон Донн и Александр Поуп, но и гораздо менее популярные среди студентов древнеанглийские тексты («Беовульф», «Странник», «Морской Скиталец», «Видение Петра Пахаря» Уильяма Ленгленда). По словам Х. Карпентера, однокурники были удивлены, обнаружив, что Оден действительно восхищается «скучными древнеанглийскими поэтами» [Carpenter 1981, 55]. Впоследствии Оден писал: «Это было мое первое знакомство с “варварской” поэзией Севера, и я сразу был очарован и ее метрикой, и ее риторическими приемами, столь отличными от знакомой мне постчосерианской поэзии» [Carpenter 1981, 55]. Полученные в студенческие годы яркие впечатления не раз отозвались в собственных стихах Одена – не только юношеских, но и зрелых, таких как удостоенная Пулитцеровской премии эклога «Век тревог» (подробнее проблема англосаксонских влияний в творчестве «трансатлантического Горация» рассмотрена в работах К. Джонса [Jones 2002, 167–170]) и К. Фелпстеда [Phelpstead 2004]).



Древнеанглийский Одену преподавал не Когхилл, а отличавшийся «механистическим» подходом к языку Чарльз Ренн (1895–1969), еще один будущий член «Инклингов». Но в наибольшей степени своей страстью к мертвому языку молодой поэт был все же обязан другому человеку – профессору англосаксонского языка Дж.Р.Р. Толкину, чьи лекции он посещал с большим удовольствием. Впрочем, лично знаком с Толкином Оден тогда не был, что подтверждается в толкиновском письме к Р.Х. Бойеру (р. 1937) от 25 августа 1971 г.: «Юношей я Одена лично не знал» [Толкин 2019, 602].

Даже три десятилетия спустя, в 1956 г., Оден, вступая в должность оксфордского профессора поэзии, не забыл в своей инаугурационной речи упомянуть о влиянии толкиновских выступлений. Он сказал: «Я помню одну лекцию профессора Толкина, которую я посетил. Не помню ни единого слова из того, что он говорил, но в какой-то момент он великолепно продекламировал длинный отрывок из “Беовульфа”. Я был заворожен. Я знал, что эта поэзия станет моей любимой. Поэтому я захотел изучать древнеанглийский – ведь если бы я этого не сделал, то никогда не смог бы читать эти стихи. Я выучил достаточно, чтобы читать их, хотя и небрежно, и древне- и среднеанглийская поэзия оказали на меня одно из самых сильных и устойчивых влияний» [Auden 1963, 41–42]. В личном же письме Толкину он выразился еще ярче: «Я вам, кажется, никогда не говорил, какое незабываемое впечатление произвело на меня, студента, ваше чтение “Беовульфа”. Ваш голос был голосом Гэндальфа» [Карпентер 2020, 57].

Несмотря на подобный энтузиазм, Оден завершил свое обучение в Оксфордском университете не с самыми блестящими результатами: в 1928 г. он получил степень бакалавра искусств (Bachelor of Arts), причем экзамен по древнеанглийскому языку сдал с отличием лишь третьего класса (Third Class). Такой мало соответствовавший характеру и способностям Одена результат, как пишет Х. Карпентер, «удивил и продолжал удивлять» [Carpenter 1981, 80] друзей поэта. Возможно, что одно из объяснений такой неожиданной развязки академической биографии искренне увлеченного предметом и очевидно талантливого студента заключается в личностях экзаменаторов – А. Мауэра (1879–1942), Э. де Селинкура (1870–1943), Д.Н. Смита (1875–1962), ранее отказавшегося стать наставником Одена, и Дж.Р.Р. Толкина. Все эти ученые, в особенности Смит, охарактеризованный Карпентером как «суровый преподаватель» [Carpenter 1981, 81], не склонны были сочувственно относиться к поэтическим полетам фантазии, которые, очевидно, допустил в своем ответе Оден. Кроме того, могло сказаться на результате и то депрессивное состояние, в которое впал экзаменуемый накануне сессии: еще до окончания летнего семестра он пребывал в унынии, сомневался в своих способностях, на самих экзаменах сильно волновался и даже, согласно воспоминаниям его друга и соученика У. Макэлви, плакал после сдачи работы по древнеанглийскому языку.



Самого Одена неудача на экзамене шокировала, хотя он признал (и признавал впоследствии) такую оценку заслуженной, объясняя ее и собственной ленью, и «поэтической», а не «академической» спецификой своего сознания («Нет ничего удивительного в том, что молодой поэт редко успешно сдает экзамены. <...> Он находится во власти сиюминутного момента... Он не делает различия между книгой, загородной прогулкой и поцелуем. Все это переживания, которые он в равной степени может сохранить в своей памяти» [Carpenter 1981, 81]). Этот эпизод никак не отразился на его восторженном отношении к Толкину и не помешал профессору и бывшему студенту стать в будущем друзьями.

После окончания университета Оден долгие годы не поддерживал прямой связи с Толкином, хотя и оставался в поле зрения своего бывшего преподавателя, а также ознакомился с опубликованным им в 1937 г. «Хоббитом» (в книге Х. Карпентера приведена датированная 1940 г. фотография, на которой запечатлен поэт, сидящий на садовой скамейке в окружении нескольких чайных чашек и сосредоточенно дочитывающий первое американское издание первого романа Толкина). Для «трансатлантического Горация» (еще, впрочем, не пересекшего Атлантику – переезд в Америку произошел только в 1939 г.) это было время окончательного становления как поэта, время путешествий по Европе (в числе которых важнейшее место занимают семь недель, проведенные в охваченной гражданской войной Испании), время преподавательской и драматургической работы и сложных личных переживаний. Толкин же все это время оставался в Оксфорде, занимая до 1945 г. должность профессора древнеанглийского языка в Пембрук-колледже, а после – профессора английского языка и литературы в Мертон-колледже, продолжая, параллельно с академической карьерой, напряженную творческую работу над своим Легендариумом, начатую еще до Первой мировой войны и прерванную лишь со смертью писателя. Среди плодов этой работы, явленных широкой публике, были и «Хоббит», и «Властелин Колец» (под Легендариумом в настоящей работе понимается совокупность произведений Дж.Р.Р. Толкина (как оконченных, так и не завершенных) о вымышленном мире Арда).

Единственное упоминание Одена в опубликованных письмах Толкина периода 1928–1954 гг. носит краткий и неодобрительный характер: в датированном 6 октября 1944 г. послании сыну Кристоферу, служившему во время Второй мировой войны в ВВС Великобритании, профессор описывает свою встречу с южноафриканским поэтом Роем Кэмпбеллом (1901–1957), также сражавшимся в рядах британской армии, причем Кэмпбелл – «и солдат, и поэт, и новообращенный христианин» [Толкин 2019, 145] – противопоставляется Одену как одному из «левых» – «этих вояк в вельветовых штанах» [Толкин 2019, 145]. Тем не менее, такую едкую (и весьма характерную в контексте толкиновского эпистолярного наследия) характеристику Одена не стоит считать признаком личной неприязни к нему со стороны бывшего преподавателя – в ней дают о себе знать весьма



специфические политические предпочтения Толкина, которые он никогда публично не декларировал и которым не позволял становиться решающим фактором в отношениях с людьми.

В 1930–1940 гг. У.Х. Оден восхищался «Хоббитом», однако это не побудило его ни к печатным отзывам, ни к установлению письменной связи с автором впечатлившей книги. Ситуация изменилась после выхода в свет в 1954 г. «Братства Кольца» – первого тома «Властелина Колец». Оден восторженно принял новый толкиновский роман и сразу же стал одним из его первых поклонников – причем, надо отметить, творец Легендариума не всегда одобрял его безудержный энтузиазм. Как пишет Р. Джеллема, Оден увидел в книгах Толкина «возрождение глубокого и универсального мифического бессознательного, восстановление и возрождение альтернативного взгляда на сущность человека и истории. Оден видел во “Властелине колец” славное торжество человеческого воображения» [Jellema URL]. Поэт в ноябре 1954 г. приветствовал начало публикации выдающегося произведения своего бывшего преподавателя двумя в высшей степени комплиментарными рецензиями, вышедшими в «The New York Times» и в журнале «Encounter» (Толкин ознакомился с обеими рецензиями и оценил их положительно: «О[ден]. как критик куда лучше [другого рецензента, Э. Мьюира (1887–1959) – прим. Е.С., И.У.]» – писал он в письме от 27 ноября 1954 г. [Толкин 2019, 306]).

Несколькими месяцами позже, в апреле 1955 г., получив для подготовки очередной рецензии корректуру «Возвращения Короля», Оден обратился напрямую к автору романа-эпопеи с рядом вопросов по ее содержанию. Так началась многолетняя переписка бывших студента и профессора, ставших теперь одними из самых выдающихся литераторов своего времени. К сожалению, эта любопытнейшая переписка доступна не полностью – широкой публике известны лишь ответные письма Дж.Р.Р. Толкина, опубликованные в составе подготовленного Х. Карпентером и К.Дж.Р. Толкином сборника. Письма же Одена, правами на которые располагает «Наследие У.Х. Одена», до сего дня нигде не публиковались, хотя их основное содержание кратко изложено в редакторских комментариях к толкиновским ответам.

Всего опубликовано шесть адресованных Оденому писем Толкина, в том числе два – подвергнутых редакторскому сокращению. Известно также, что еще одно (самое первое) письмо не сохранилось, поскольку не было отпечатано отправителем под копирку, а получатель не имел привычки беречь прочитанную корреспонденцию. Очевидно, что общий объем переписки был больше, однако не вызывает сомнений – для публикации были отобраны самые яркие и значимые толкиновские письма, в которых наиболее зримо раскрывается природа дружеских взаимоотношений автора «Властелина Колец» с одним из своих самых преданных и одаренных поклонников. Ведь лично Толкин встречался с Оденом довольно редко (хотя тот и бывал, по крайней мере один раз, у него дома) – в 1966 г. он вспоминал о «полудюжине» [Lot of correspondence... URL] встреч за

предыдущие четыре десятилетия.

Первое опубликованное письмо Толкина к Оденому (и второе по счету в их переписке), датированное 7 июня 1955 г. [Толкин 2019, 309–319], представляет собой пространное эссе о причинах, путях и истории написания «Властелина Колец» и «Хоббита» с отступлениями в биографию автора и включением романов в контекст всего (на тот момент неопубликованного) Легендариума. Причиной столь развернутого экскурса стало предстоящее выступление Одена о «Властелине Колец» по третьей программе Би-би-си, которое состоялось осенью того же года и вызвало неудовольствие Толкина, выраженное в письме к издателю Р. Анвину. В частности, он не одобрил следующую оденовскую фразу: «Если книга [«Властелин Колец»] кому-то не нравится, суждениям этого человека о литературе я в жизни больше доверять не стану» [Толкин 2019, 336]. Сам Толкин считал, что его роман не следует превращать в «тест на литературный вкус» [Толкин 2019, 337].

В рассмотренном ранее письме, где сформулировано несколько важных для толкиновской концепции литературного творчества положений, можно заметить дружескую и доверительную интонацию, характерную в дальнейшем (и даже в большей степени) для других писем к Оденому. Очевидно, что Толкину был приятен интерес к своему роману (и Легендариуму в целом) со стороны человека, способного оценить по достоинству не только повествовательный, но и филологический лингвистический аспект книги, а к тому же и не понаслышке знакомого с источниками ее вдохновения. Кроме того, в том же году Оден отправил Толкину подписанный экземпляр своего нового, отмеченного впоследствии Национальной книжной премией, сборника стихов «Щит Ахилла», о чем известно из толкиновского письма к поэтессе Элизабет Дженнингс (1926–2001) [Hammond, Scull 2006, 328].

Значительной ценностью с точки зрения толкиноведения обладает и черновик письма [Толкин 2019, 350–358] по поводу опубликованной Оденом в «The New York Times» рецензии на «Властелина Колец», написанный, вероятно, в начале 1956 г., но так и не отправленный. В этом объемистом тексте эссеистического характера Толкин, отталкиваясь от некоторых спорных положений Одена, рассуждает о недопустимости поисков во «Властелине Колец» автобиографических аллегорий; о пространственно-временной локализации действия своих произведений. Для верного восприятия толкиновского наследия важно понимать, что судьбы его героев разворачиваются в вымышленном времени реального пространства, т.е. на Земле, а не в абстрактной «Волшебной стране» – этот факт не только резче подчеркивает философскую и нравственную проблематику Легендариума, но и затрудняет широко распространенные обвинения его автора в «эскапизме». Толкин пишет: «Мыслью я исторически. Средиземье – это не воображаемый мир. Само название – это современная форма (возникшая в XIII в. и сохранившаяся до сих пор) слова *midden-erd* > *middel-erd*, древнее название *oikoumenē*, обиталища



людей, объективно существующего реального мира, употребляющееся именно в противопоставление мирам воображаемым. <...> У меня представлен вовсе не “воображаемый” мир, но воображаемый исторический момент “Средиземья”, где живем и мы с вами» [Толкин 2019, 351–358].

В письме Толкина важное место занимают рассуждения о соотношении в человеческой судьбе «врожденного» характера (которому большое значение придает Оден) и его собственных волевых усилий, а также комментарий к «политической» (понимаемой в общем, а не в сиюминутно-конъюнктурном смысле) проблематике своего романа.

Толкин отмечает этическую сложность и неоднородность художественного мира «Властелина Колец», на страницах которого, как и в реальной жизни, существуют «правая» и «неправая» сторона, не являющиеся, однако, воплощениями Абсолютного Добра и Абсолютного Зла (последнего, с точки зрения автора, и вовсе не существует), поскольку на обеих сторонах действуют живые, склонные к ошибкам и заблуждениям люди. «Правота дела вовсе не оправдывает поступков его приверженцев как личностей, – пишет Толкин, – если поступки эти дурны с этической точки зрения. <...> Точно так же добрые поступки тех, кто находится на неправой стороне, дела их не оправдывают. И на неправой стороне могут встречаться героические и доблестные деяния, или даже в ряде случаев поступки более высокого морального уровня: деяния милосердия и терпимости» [Толкин 2019, 356–357]. Автор «Властелина Колец настаивает, что в его романе, при некоторых допущениях (таких, как, например, введение в повествование Саурана, воплощающего «максимально возможное приближение к абсолютно злой воле» [Толкин 2019, 357]), народы «правой» стороны изображены «ничуть не в лучшем свете, нежели люди были, и есть, или могут быть» [Толкин 2019, 358].

Рецензия Одена вызвала у Толкина живой, неформальный отклик, а затронутые в ней проблемы были для него вполне актуальны. Не менее важно и то вступление, с которого начинается анализируемый черновик: «За эту рецензию я крайне признателен. Очень воодушевляет, тем более что вышла она из-под пера поэта и известного критика. Который, однако (как мне кажется), в мастерстве рассказчика не то чтобы поднаторел. В любом случае я отчасти удивлен, ведь, невзирая на все похвалы, в рецензии отчётливо звучит скорее голос критика, нежели автора» [Толкин 2019, 350]. Толкин искренне польщен рецензией своего бывшего студента и благодарен за нее, но в то же время и не воздерживается от проявления своей характерной раздражительности, вызванной расхождением своего собственного взгляда на роман со взглядом Одена.

В 1956 г. Оден был избран на должность оксфордского профессора поэзии, став таким образом коллегой Толкина не только по перу, но и в более узком профессиональном смысле. В инаугурационной речи он не забыл отметить влияние толкиновских лекций на свое становление как поэта и ценителя изящной словесности. Новые обязанности Одена были необременительны, и во время своих визитов в Оксфорд он находил



время для личных встреч и общения с Толкином, в ходе которых их взаиморасположение окрепло и превратилось во вполне искреннюю дружбу – ее свидетельствами являются последующие опубликованные толкиновские письма, отправленные в период с 1965 по 1968 гг.

Центральной темой этих писем оставались «Властелин Колец» и творчество Толкина в целом. Так, весной 1965 г. Оден писал о возникшем у него вопросе теологического характера – не являются ли еретическими представления о народе орков как о воплощении беспримесного зла, лишенного шанса на спасение? Нужно отметить, что этот вопрос (о нравственной природе орков), даже безотносительно христианского богословия, является весьма болезненным в среде и поклонников, и критиков Легендариума, и в этом контексте ответ Толкина представляет большой интерес: «Фродо подтверждает, что изначально орки не были злом. Мы, как я понимаю, верим в то, что это относится к любым разновидностям, и классам, и племенам людей, хотя кажется, что некоторых <...> вернуть на путь истинный невозможно» [Толкин 2019, 520]. В том же письме Толкин жалуется на проблемы с авторскими правами, возникшие при публикации «Хоббита» и «Властелина Колец» в США, а также сообщает о продолжении своей работы над переводом среднеанглийских поэм «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» и «Перл».

Интерес Одена к творчеству и личности Толкина продолжал в дальнейшем только расти. В 1966 г. он даже собирался (совместно с исследователем П.Х. Салюсом (р. 1938) написать о своем кумире небольшую книгу для серии «Христианские перспективы», однако это начинание было прекращено после заявленного главным героем предполагаемой книги решительного протеста, выраженного в письмах к Оденому (23 февраля 1966 г.) и издателю серии Р. Ферхюльсту (9 марта 1966 г.): «Я и в самом деле возражаю, и притом очень сильно. Подобные вещи я воспринимаю как преждевременную дерзость; и поверить не могу, что их полезность способна оправдать неудовольствие и раздражение жертвы, – разве что за дело возьмется близкий друг, либо автор проконсультируется с героем (а для таких консультаций у меня в данный момент нет времени» [Толкин 2019, 537]. Очевидно, что сама идея такого издания Толкину, всегда тяготившемуся пристальным интересом прессы и поклонников к своей частной жизни, была неприятна. Кроме того, он действительно считал (и, вероятно, был прав), что Оден знает его недостаточно для воплощения этой идеи в жизнь (хотя в письме Ферхюльсту Толкин, видимо, преуменьшал степень своего знакомства с поэтом). Однако у столь решительного отказа была и еще одна причина – неудачное высказывание Одена, растиражированное и американскими, и британскими газетами.

Дело в том, что в январе 1966 г. поэт вместе с П.Х. Салюсом посетил собрание Толкиновского общества Америки, где выступил с кратким сообщением «Толкин как Человек». На том же собрании присутствовал и корреспондент «The New Yorker» Джеральд Джонас. В опубликованном



им репортаже были приведены следующие слова, якобы произнесенные Оденом: «Он [Толкин] живет в омерзительном доме, – я вам просто передать не могу, насколько этот дом кошмарен, – и картины на стенах тоже омерзительны» [Толкин 2019, 536]. В остальном выступление поэта, насколько можно судить по опубликованным фрагментам, было в общем и целом содержательно корректным, хотя и не без доли домыслов и преувеличений (так, среди прочего, Оден утверждал, что, в то время как людей «привлекает либо Север, либо Юг, либо Скандинавия, либо Средиземноморье», «для Толкина север – это священное направление» [Jonas 1966, 24]). Позднее в письме бравшим у него интервью журналистам Толкин открыто опровергал это высказывание: «Оден утверждал, что для меня “Север – это священное направление”. Это неправда. <...> Ничего “священного” в этой области нет, и ею мои привязанности не исчерпываются» [Толкин 2019, 550].

Именно эта неудачная реплика, наряду с прозвучавшими на той же встрече высказываниями Салюса (так, последний почему-то считал, что Средиземье «несомненно имело форму блюда» [Jonas 1966, 24]), вызвала сильное неудовольствие Толкина, который поспешил сразу же пресечь начинание с книгой и сухо выразил Одена раздражение в том же письме. Более подробно описанная ситуация рассматривается в исследовании Р. Джеллемы [Jellema 2002, 39–45].

Хотя это недоразумение и стало главным «кризисом» в отношениях Толкина и Одена, преувеличивать его значение не стоит – в ссору оно не переросло, и уже через несколько недель после первого письма Толкин написал второе, примирительное, где пояснил причины своего недовольства и предположил, что «фантастически неуместные» [Толкин 2019, 538] слова Одена были вырваны журналистами из контекста и, вероятно, искажены. Да и в первом, по его собственному определению – местами «колком» письме Толкин в целом сохранял характерную благорасположенную интонацию и сообщал о своем глубоком интересе к новой книге Одена «О доме», которую «читал и перечитывал» [Толкин 2019, 538] в поздний час, не обращая внимания на холод зимней ночи. Так или иначе, дружеская переписка не прекратилась, и последнее из опубликованных писем Толкина к своему бывшему студенту, датированное 29 марта 1967 г., носит исключительно доброжелательный и доверительный характер («Твое письмо меня порадовало не меньше. Пришло оно очень скоро <...> и здорово подняло мне настроение» [Толкин 2019, 554]).

Центральное место в этом кратком послании занимает то искусство, которое всегда объединяло Толкина и Одена, любовь к которому на протяжении многих лет цементировала, вопреки разности характеров и судеб, их дружбу – искусство поэзии. Так, создатель Легендариума благодарил Одена за выполненный им совместно с П.Б. Тейлором перевод «Прорицания Вэльвы» (вышел в свет в 1969 г. под названием «Старшая Эдда: Избранное», был посвящен Дж.Р.Р. Толкину) и обещал прислать



«одну вещицу», созданную написанную «много лет назад», попытку «свести воедино все песни о Вэльсунгах, <...> написанные древними восьмистрочными строфами» [Толкин 2019, 554]. Кроме того, Толкин выражал радость по поводу высокой оценки, данной Оденом двум его, Толкина, стихотворениям: длинной мрачной балладе «Колокол моря» («Сон Фродо») и написанному на древнеанглийском тексте «Для У.Х.О.» (оригинальное название – «For W.H.A.»), опубликованному на страницах специального, подготовленного в честь шестидесятилетия Одена номера журнала «Shenandoah». Эта никогда не переводившаяся на русский язык ода стала ответом на «Краткую оду филологу» – стихотворение Одена, помещенное в вышедшем в 1962 г. по случаю толкиновского юбилея сборнике.

Эту ответную реплику в растянувшемся на годы поэтическом «диалоге» нельзя считать простой любезностью – в юбилейных поздравлениях взаимное уважение и дружеские симпатии бывших студента и профессора проявились с особой силой:

...многие из нас благодарны за то,

Что Дж.Р.Р. Толкин сделал

Как бард англосаксонского языка [Auden 1962, 12].

Не вызывает сомнений, что в числе этих «многих» себя Оден полагал одним из первых, за что Толкин был ему искренне благодарен:

Эти строки о тебе связал я вместе,

Хотя и лег на плечи груз прожитых лет, мой друг Уистан:

Вот запоздалая дань уважения и знак благодарности [Tolkien 1967, 97].

Однако с наибольшей прямоотой автор «Властелина Колец» выразился в прозе, в письме от 25 августа 1971 г., адресованном Р.Х. Бойеру: «В последние годы я Одена очень многим обязан. Его поддержка и его интерес к моим произведениям стали для меня одним из основных источников воодушевления. Он писал на меня весьма лестные рецензии и заметки, не говоря уже о письмах, причем с самого начала, когда это еще не вошло в моду. Собственно говоря, над ним за это насмеялись. Я считаю его одним из самых хороших моих друзей, при том, что встречаемся мы так редко, вот разве что письмами обмениваемся» [Толкин 2019, 603]. А об особом, сохранявшемся многие годы отношении Одена к Толкину и толкиновскому творчеству ярко свидетельствует следующий фрагмент из воспоминаний писателя К.Г. Уилсона: «В Одене было что-то сухое и холодное <...> И в какой-то момент Оден спросил меня, что я думаю о Толкине. Я сказал, что считаю “Властелина Колец” одним из величайших романов двадцатого века и что я прочитал его дважды. Оден мгновенно оттаял, и мы говорили о Толкине, которого он знал, до конца ланча. Мне было ясно, что человек, любящий Толкина, в душе должен быть романтиком» [Wilson 2004, 245].



Общим для двух друзей оказался и месяц смерти: Толкин и Оден, несмотря на пятнадцатилетнюю разницу в возрасте, умерли в сентябре 1973 г., 2 и 29 числа соответственно.

Итак, своеобразная, временами, непростая дружба, на протяжении многих лет существовавшая между Дж.Р.Р. Толкином и У.Х. Оденом, сыграла определенную – для Одена, несомненно, большую, для Толкина меньшую – роль в творческих судьбах двух выдающихся представителей англоязычной литературы XX в. Имея в своей основе сходство литературных интересов и предпочтений, обусловленных, в том числе, и общим для Толкина и Одена оксфордским образованием, эта дружба окончательно сформировалась вокруг такого масштабного явления мировой культуры, каким является толкиновский Легендариум. За рамками настоящей статьи осталась важная тема – отражение Легендариума (прежде всего «Властелина Колец») в публицистике Одена, который посвятил роману своего друга и преподавателя три рецензии и два эссе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И.А. Поклониться тени: эссе. СПб.: Азбука-классика, 2006. 256 с.
2. Карпенгер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография / пер. с англ. А.С. Хромовой. М.: АСТ, 2020. 426 с.
3. Толкин Дж.Р.Р. Письма / пер. с англ. С.Б. Лихачёвой. М.: АСТ, 2019. 752 с.
4. Auden W.H. A Short Ode to a Philologist // *English and Medieval Studies Presented to J.R.R. Tolkien on the Occasion of his Seventieth Birthday*. London: Allen & Unwin, 1962. P. 11–12.
5. Auden W.H. Making, Knowing and Judging // *The Dyer's Hand and Other Essays*. London: Faber and Faber, 1963. P. 31–61.
6. Carpenter H. W.H. Auden, a biography. Boston: Houghton Mifflin, 1981. 495 p.
7. Jellema R. Professor Tolkien Talking in W.H. Auden's Sleep. URL: <http://author-mark.com/artman2/publish/ProfessorTolkien.pdf> (accessed 12.08.2021).
8. Jellema R. Auden on Tolkien: The Book That Isn't, and the House That Brought it Down // *W.H. Auden: A Legacy*. West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 2002. P. 39–45.
9. Jonas G. The Elvish Mode // *The New Yorker*. 1966. January 15. P. 24–25.
10. Jones C. W.H. Auden and «the “barbaric” poetry of the North»: Unchaining one's daimon (Anglo-Saxon epic poetry) // *The Review of English Studies*. 2002. Vol. 53. № 210. P. 16–185.
11. Lot of correspondence between J.R.R. Tolkien and Roger Verhulst. URL: <http://www.tolkienlibrary.com/tolkien-book-store/CLP0125.htm> (accessed 12.08.2021).
12. Phelpstead C. Auden and the Inklings: An Alliterative Revival // *The Journal of English and Germanic Philology*. 2004. Vol. 103. № 4. P. 433–457.
13. Hammond W.G., Scull C. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide*. Vol. 1: Chronology. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2006. 996 p.
14. Tolkien J.R.R. For W.H.A. // *Shenandoah: The Washington and Lee University Review*. XVIII. № 2. Lexington, VA. 1967. P. 96–97.
15. Wilson C. *Dreaming to Some Purpose: The Autobiography of Colin Wilson*. London: Century, 2004. 402 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Phelpstead C. Auden and the Inklings: An Alliterative Revival. *The Journal of English and Germanic Philology*, 2004, vol. 103, no. 4, pp. 433–457. (In English).
2. Jones C. W.H. Auden and “the “barbaric” poetry of the North”: Unchaining one's daimon (Anglo-Saxon epic poetry). *The Review of English Studies*, 2002. vol. 53, no. 210, pp. 16–185. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Auden W.H. A Short Ode to a Philologist. *English and Medieval Studies Presented to J. R. R. Tolkien on the Occasion of his Seventieth Birthday*. London, Allen & Unwin, 1962, pp. 11–12. (In English).

(Monographs)

4. Hammond W.G., Scull C. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2006. 996 p. (In English).

Сомова Елена Викторовна, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры всемирной литературы. Научные интересы: английский исторический роман, современная английская литература.

E-mail: shalot1@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0001-5134-2922

Удальцов Иван Сергеевич, Московский государственный институт международных отношений (университет).

Студент факультета Международной журналистики. Научные интересы: английская фантастическая литература, творчество Дж.Р.Р. Толкина.

E-mail: udaltsov2002@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4748-3719

Elena V. Somova, Moscow Pedagogical State University.
Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of World Literature. Research interests: English historical novel, contemporary English literature.

E-mail: shalot1@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0001-5134-2922

Ivan S. Udaltsov, Moscow State Institute of International Relations (University).
Student of the School of International Journalism. Research interests: English fantasy literature, J.R.R. Tolkien's works.

E-mail: udaltsov2002@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4748-3719

М.В. Цветкова (Нижний Новгород)

ОБРАЗ РОССИИ В СБОРНИКЕ СТИХОВ ИРЛАНДСКОГО ПОЭТА ПОЛА ДЁРКАНА «ВОЗВРАЩАЯСЬ ДОМОЙ В РОССИЮ»

Аннотация. Статья посвящена рецепции России в поэтическом сборнике современного ирландского поэта Пола Дёркана «Возвращаясь домой в Россию». Интерес к русской культуре и литературе в Ирландии неуклонно рос, начиная с первых десятилетий XX в., и проявился в творчестве многих ирландских писателей и поэтов. Это обусловлено серией факторов, важнейшим из которых можно считать то, что в сознании ирландских авторов на сравнении «своего» и «чужого», как на негативном снимке, четче проступало понимание «своего». В статье на основе методики «пристального чтения» выявляются специфические особенности, на которых у Дёркана строится образ России. Главной чертой оказывается то, что этот образ «работает» на антитезе со сложившимися о России стереотипами. Сборник опубликован в 1987 г., когда наша страна еще видится миру тоталитарной державой, где люди лишены прав и свобод. Однако в стихах Дёркана местом, где отсутствуют права и свободы, представлена Ирландия. Россия в ту пору была страной воинствующего атеизма, но Дёркан показывает ее местом, где бог жив в сердцах людей, в то время как в Ирландии, со всей ее армией священников, он давно умер. Параллели, проводимые между Ирландией и Россией, становятся важнейшим лейтмотивом книги. В ряде стихотворений Россия рисуется в идиллическом ключе страной, где люди открыты, чисты и близки к природе. В то же время видение автора амбивалентно. Он постоянно держит в поле зрения и Россию сталинских чисток и «партийных йети», трагические судьбы русских деятелей культуры.

Ключевые слова: Пол Дёркан; образ России; ирландская поэзия; «Возвращаясь домой в Россию»; рецепция; Россия глазами Запада; ирландско-русские литературные связи.

M. V. Tsvetkova (Nizhny Novgorod)

The Image of Russia in Paul Durcan' Book of Poetry “Going Home to Russia”

Abstract. The article is devoted to the reception of Russia in the poetry book “Going Home to Russia” written by an Irish poet Paul Durcan. Interest in the Russian culture and literature has been increasingly growing since the first decades of the 20th century. This phenomenon is a result of a series of factors, the major of which possibly being that by comparing “their own” and “the other’s” Irish authors can more easily pin down “their own” as reflected in a kind of “negative mirror”. On the bases of “close reading”, the author singles out and describes the specific features of representing Russia in Durcan’s “Russian Poems”. The major specificity is that in Durcan’s poetry the

image of Russia is represented antithetically to the existing stereotypes of this country. The book of poetry was published in 1987 when Russia was regarded by the world as a totalitarian state, where people are deprived of rights and freedoms. In the book under analyses, it is Ireland which is shown as the country with no rights and freedoms. Russia was the country of militant atheism but Durcan shows that God lives in the hearts of people there, while in Ireland, with all its army of priests, God has long been dead. The parallels between Ireland and Russia become the key motif of the book. In a number of poems, Russia is depicted in an idyllic way as a place where people are open, pure, and close to nature. At the same time, the author’s vision is ambivalent. He constantly keeps an eye on the Russia of Stalin’s purges and “the party yeti”, as well as the tragic destinies of the Russian artists.

Keywords: Paul Durcan; image of Russia; Irish poetry; “Going Home to Russia”; reception; Russia in Western outlook; Irish-Russian literary relations.

Среди современных поэтов, и в Ирландской Республике, и в Северной Ирландии, Пол Дёркан – не единственный, кого манит к себе Россия. Русская тема отчетливо звучит и в творчестве таких поэтов, как нобелевский лауреат Шеймас Хини, Том Полин, Майкл О’Лафлин, Шеймас Дин, Пола Михан, Мейв Макгакьян, Мэри О’Мэлли, Фрэнк Ормсби. Причем этот список далеко не исчерпывающий, а если брать в расчет писателей и драматургов последних десятилетий прошлого века и начала нынешнего, то широта интереса ирландских деятелей культуры к России просто поражает своими масштабами. Так, драматург Брайан Фриал переводит Чехова («Три сестры») и Тургенева («Месяц в деревне») и пишет собственные адаптации чеховских рассказов и пьес: «Ялтинская игра» (The Yalta Game) – драматургическая адаптация «Дамы с собачкой», «Медведь» (Bear), основанную на шутке-комедии «Медведь» [Friel 2014]. Том Мёрфи выпускает свою адаптацию «Вишневого сада» и вариации на тему Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» – «Последние дни тирана поневоле» (The Last Days of the Reluctant Tyrant) [Murphy 2010], а Томас Килрой публикует авторскую обработку «Чайки» [Kilroy 1993].

В то же время в отечественном литературоведении вопрос рецепции России, ее культуры и литературы в творчестве ирландских авторов, не говоря уже об ирландских поэтах (поэзия в силу своей специфики всегда оказывается менее изучена, чем проза), по-прежнему остается чрезвычайно мало исследованным. Среди наиболее существенных работ, посвященных русской теме в ирландской поэзии, нельзя не упомянуть совсем недавно вышедшую книгу Г.М. Кружкова «Ветер с океана: Йейтс и Россия» [Кружков 2019]. Но в ней идет речь о первой волне такой рецепции, развернувшейся в начале XX в. Вторая волна, которая охватила Ирландию во второй половине прошлого столетия и не заканчивается по сей день, отчасти стала темой кандидатской диссертации А.В. Кононовой «Современная ирландская поэзия: диалог с русской литературой», тоже защищенной в 2019 г. [Кононова 2019]. Правда, несмотря на широту, заявленную названием, работа пристально прослеживает русскую тему в творчестве лишь



трех авторов: Шеймаса Хини, Полы Михан и Мэри О'Мэлли.

Не более разработанной остается тема ирландско-русских связей на современном этапе и в англоязычном литературоведении. Наиболее весомый вклад в развитие исследований на этом поле сделала профессор Ш. Швертер в книге «Поэзия Северной Ирландии и русский поворот: Интертекстуальность в работах Шеймаса Хини, Тома Полина и Мейв Макгакьян» [Schwerter 2013], которая выросла из ее докторской диссертации, защищенной в Сорбонне. Однако в монографии интерес автора сосредоточен почти исключительно на Северной Ирландии.

Во всех упомянутых исследованиях русская тема в творчестве Пола Дёркана оказалась за рамками пристального изучения. Зато к ней обращается Ким Ченг Бозэй [Kim 2006], посвятивший развернутую и глубокую статью рецепции России и ее культуры в ирландской поэзии, где есть раздел и о Дёркане.

Таким образом, очевидно, что перед нами колоссальный культурный и литературный пласт, который только в первом приближении в последние годы был пунктиром намечен исследователями. Данная статья – тоже один из первых шагов в глубь этой обширной и мало изученной пока территории.

Пол Дёркан – автор, чье творчество отмечено пятью престижными в Ирландии наградами, родился в 1944 г. в Дублине. В англоязычном мире он имеет славу поэта, «чьи сборники украшали собой списки бестселлеров, билеты на чьи публичные чтения стихов неизменно бывали полностью распроданы» [Durcan, Kelly 2003, 297], а также одного из немногих современных ирландских стихотворцев, кто снискал огромное число почитателей, как у себя на родине, так и за рубежом [Durcan, Kelly 2003, 297]. Однако именно в своей стране Дёркан имеет особый статус. Не случайно Дэвид Уитли окрестил поэта «национальным шаманом Ирландской Республики» [Wheatley 1996, 311], имея в виду гипнотический эффект, который он производит на публику во время чтения своих остроумных сатирических стихов, неизменно связанных с самыми насболевшими вопросами ирландской действительности. Достается в них и «затрепанным епископам», и «затасканным политикам», и местному обывателю [Hannan 1989, 104]. О значимости фигуры Дёркана для своей страны лучше всего свидетельствует тот факт, что президент Ирландской республики Мэри Робинсон, находившаяся у власти с 1990 по 1997 г., включила в свою инаугурационную речь строки его стихотворения «Задом к ветру» [Wheatley 1996, 311].

Сборник под названием «Возвращаясь домой в Россию», четвертая часть которого, состоящая из девятнадцати стихотворений, «посвящена его [Дёркана] знанию России и любви к ней» [Hannan 1989, 101], поэт опубликовал в 1987 г. Причины обращения автора к русской теме множественны.

Западноевропейские исследователи наблюдают явный рост интереса к России и ее культуре вообще, как и к восточноевропейским авторам в



целом, в последние шестьдесят лет. Руфь Пэйдл, влиятельный в англоязычном мире литературный критик, полагает, что это связано с обилием появившихся в это время переводов на английский язык [Padel 2004, 25].

Крис Миллер отмечает, что западных авторов притягивает к русским поэтам и писателям то, что те жили и творили «в гуще истории» («in the thick of history») [Miller 2005, 18]. Его идею развивает и уточняет Джон Гудби, утверждая, что Ирландия во второй половине XX в. стала одним из тех мест, где политическая жизнь сделалась настолько «разведенной по полюсам, так чревата насилием» [Goodby 2013, vi], что слово писателя приобрело особую весомость и ценность. «Неожиданно Россия с ее *самиздатом*, Солженицыным и Сахаровым сделалась тем легальным увеличительным стеклом, через которое можно было смотреть на Ирландию. <...> На протяжении 20 лет этот “русский настрой”, как мы его можем называть, использовался для исследования перипетий и поворотов положения в Ирландии» [Goodby 2013, vi].

Ким Ченг Бозэй, объясняя общий интерес ирландских поэтов к России, чрезвычайно уместно использует образ итальянского писателя Итало Кальвино, утверждая, что Россия выступает у них в качестве «зеркала, имеющего эффект фотографического негатива (“negative mirror”）」 [Kim 2006, 353], которое позволяет через обращение к «чужому» лучше и точнее понять «свое».

Из Ирландии Россия видится далекой и обширной страной. Такой далекой и такой обширной, с такой сложной исторической судьбой и литературой, богатой на трагические сюжеты, что она кажется чужой, загадочной и одновременно в чем-то очень близкой и понятной, но более всего манящей. Подобное отношение естественным образом породило мифологизированное видение России, складывающееся под пером ирландских авторов.

Во многих своих чертах этот мифологизированный образ противоположен тому образу, который сформировался в Великобритании. Подобное отталкивание закономерно, учитывая сложное отношение ирландцев к британскому наследию, в том числе и культурному.

С.Б. Королева, одна из ведущих современных исследователей британского мифа о России в британской литературе, создатель ресурса «Национальные мифы о России» [Национальные мифы о России], выделяет шесть ключевых стереотипных образов России и русских, которые сформировались на разных этапах взаимодействия наших двух стран: «образ “запредельного” мощного, отчасти чудовищного пространства (XII–XV вв.); образ псевдохристианской примитивно-гуземной страны (XVI–XVII вв.); образ сильного деспотичного, варварского государства-агрессора (XVIII–XIX вв.); принципиально новый образ (начало XX в.) религиозного, душевно и духовно богатого народа; образ СССР как страны механистического труда и тотального контроля (с 1940-х по 1980-е гг.) и, наконец, образ современный, перестроечный и постперестроечный, обремененный ассоциациями со всеми другими слоями мифа и верой в Россию как в мир



непредсказуемых событий и неограниченных возможностей самопознания» [Миф о России в Британской культуре].

Специфика видения России Полом Дёрканом во многом обусловлена тем, что его, как и Шеймаса Хини, помимо притяжения к великой культуре, созданной русским народом, связывает с Россией биографический элемент: во-первых, у него была русская возлюбленная Светка, которая явилась героиней сразу нескольких стихотворений сборника «Возвращаясь домой в Россию»; во-вторых, прабабушка поэта Маргарет Уилсон волею судеб оказалась сначала в России, а затем в Эстонии, где и провела последние пятьдесят шесть лет своей жизни [Kim 2006, 366].

Другой немаловажный фактор, обусловивший своеобразие трактовки образа России Полом Дёрканом, – творческая манера ирландского поэта, программной чертой которой является тотальный эпатаж. Нередко даже сами заглавия его стихотворений звучат как «пощечина общественному вкусу»: «Священник, обвиненный в том, что не пользовался презервативом», «Кардинал умирает от сердечного приступа в дублинском борделе», «Занятие любовью рядом с Арас ан Ухторайн», где половой акт совершается рядом с резиденцией Президента Ирландской республики, «Лидер и автор передовиц, приступ диареи в партийном штабе в Ленинграде». Правда, эпатаж, характерный для поэзии Дёркана, не модернистского, а постмодернистского свойства с его установкой на ироническую десакрализацию традиционных ценностей.

Поэтическую манеру Пола Дёркана в целом отличает «шутовская непочтительность, живость языка», установка на «ниспровержение идолов» (Hannan 1989, 101). Его поэтика строится на парадоксе, оксюмороне и всепроникающей иронии, нередко переходящей в горький сарказм. Исключением не становится и трактовка в его творчестве образа нашей страны. Название сборника «Возвращаясь домой в Россию» – яркое тому доказательство. Дёркан, уроженец Ирландии, называет своим домом Россию.

Название сборника созвучно более раннему стихотворению Дёркана «Возвращаясь домой в Мэйо, 1949», опубликованному в 1978 г. Речь идет о местечке в графстве Мэйо, где проживала бабушка поэта по отцу и куда его в детстве иногда привозили в гости. Это были места, которых в 1940-е еще практически не коснулась цивилизация: здесь не было даже электричества, а на дороге можно было стоять часами и так и не дожидаться ни одной машины. В этом стихотворении речь идет о стремлении домой в некую патриархальную идиллию, которая фактически домом лирического героя не является, но воспринимается им как дом. Напротив, возвращение в Дублин, где мальчик родился и жил, трактуется как отдаление от истинного дома. По мнению Кристины Хант Мэхони, здесь, как и в большинстве своих стихов, Дёркан озабочен поиском истинного, «аутентичного» [Mahony 2009, 274]. Похожие мотивы будут звучать и в «русских» стихотворениях сборника «Возвращаясь домой в Россию».

Один из слоев британского мифа о России (как было показано выше) рисует ее «сильным деспотичным, варварским государством-агрессором»,



населенным примитивными туземцами [Миф о России в британской культуре]. Потому в давшем название сборнику стихотворении «Возвращаясь домой в Россию» эмиграционный офицер, ставящий штамп в паспорте лирического героя, смотрит на него «траурным взглядом» (mournfully) и бормочет «Удачи»:

‘Good luck’, he mutters as if to a hostage or convict,
Not knowing that he is speaking to an Irish dissident
Who knows that in Ireland scarcely anybody is free
To work or to have a home or to read or to write [Durcan 1987, 65]

[«Удачи», – бормочет он, как будто заложнику или осужденному,
Не зная, что он говорит с ирландским диссидентом
Который знает, что в Ирландии едва ли кто-то свободен
Работать, иметь жилье, читать и писать
(подстрочный перевод здесь и далее мой. – М.Ц.).]

Россия, в особенности Советский Союз, виделись Западному миру как «Империя зла», как тоталитарное государство, граждане которого лишены элементарных прав и свобод. Дёркан полемически заявляет, что это в Ирландии «едва ли кто-то свободен» (в книге речь идет об Ирландии до «оттепели» поздних 80-х), и потому он покидает эту страну и направляется в Россию, чтобы вдохнуть воздух свободы:

We Irish had our bellyful of *blat*
and *blarney*, more than our share
Of the *nomenklatura* of Church and Party,
The *nachalstvo* of the legal and medical mafia.
Going down the airbridge, I slow my step,
Savouring the moment of liberation [Durcan 1987, 65].

[У нас, ирландцев, было полно своего *блата*
И *пустопорожней болтовни*, и своя доза
Церковной и партийной *номенклатуры*,
И *начальство* мафии законников и медработников.
Спускаясь по рукаву в самолет, я замедляю шаг,
Смакуя момент освобождения.]

Дёркан комментирует эту мысль в радиопередаче Рэта Кенни «Дневник Пола Дёркана», материалы которой позже были опубликованы отдельной книгой: «Расти в Ирландии в пятидесятые было чем-то похоже на жизнь за железным занавесом, с Католической элитой, вместо Кремлевской, просто другой группкой стариков, которые контролировали страну. Это была атмосфера жесточайшего контроля, ортодоксальности и конформизма любой ценой [Durcan, Kelly 2003, 297].



Используя разговорные словечки, обозначающие наиболее типичные «слабые места» советской системы, такие как *nachalstvo*, *nomenklatura*, *blat* для описания ситуации в Ирландии, и соединяя их с ирландскими разговорными словечками того же плана, поэт прибегает к шокирующему парадоксу, выворачивая привычное для его читателей видение вещей наизнанку: Советская Россия – символ тоталитаризма и тирании в сознании западного мира – оказывается страной свободы в сравнении с Ирландией.

Советский Союз был страной атеистической, в то время как Ирландия – страна с мощной католической традицией, и тем не менее лирический герой стихотворения утверждает, что не Ирландия, а Россия является прибежищем истинной веры:

As soon as I step aboard the Aeroflot airliner
I will have stepped from godlessness into faith [Durcan 1987, 65].

[Ступив на борт самолета Аэрофлота
Я перешагиваю из безбожия в веру.]

Эта мысль повторяется и в ряде других стихотворений. Так, в стихотворении «Переделкино: на могиле Пастернака» лирический герой утверждает, что «В самом сердце атеизма Бог у себя дома» (“At the heart of atheism God is at home” [Durcan 1987, 86]); а в стихотворении «Тбилисское кабаре (Оргачальская красавица с веером)» настаивает, что «Хотя Бог родился в России, Это хранится в большом секрете» (“Although God was born in Russia / It is well-kept secret” [Durcan 1987, 87]).

В подобной трактовке слышны отголоски видения русских как религиозного, душевно и духовно богатого народа, вошедшего в англоязычную традицию в начале XX в.

Россия предстает у Дёркана не только страной, где, несмотря на атеистические времена, можно по-прежнему ощутить незримое присутствие Бога, который обитает не в храмах, а в душах людей, но и местом, где человек все еще близок к природе и живет в гармонии с природными ритмами. Лирический герой заглавного стихотворения с волнением предвкушает свое возвращение в этот мир бытовой неустроенности и простых человеческих радостей:

Into a winter of shoe-swapping;
Into a springtime of prams;
Into a summer of riverbanks and mountain huts;
Into the autumn of mushroom-hunting [Durcan 1987, 65].

[В зиму со сменной обувью;
В весну с детскими колясками;
В лето с речными берегами и маленькими домиками в горах;
В осень с походами за грибами.]



Образ Ирландии, в противопоставление этому, связан в том же стихотворении преимущественно с политикой и политиками, с католическим духовенством, представленными в сатирическом ключе, потому у читателя не остается сомнений, отчего лирический герой так рад сказать своей стране «Прощай»:

Good bye to the penniless, homeless, trouserless politicians;
Goodbye to the pastoral liberals and the chic gombeens; <...>
Goodbye to the wide boys and their wider wives.
Goodbye to the squires and the squireses
And their clerical leg-man in the bishops' palaces
Whose function it is to keep the masses in their places [Durcan 1987, 66–67].

[Прощайте, нищие, бездомные, бесштаные политики;
Прощайте, местечковые нравоучители либералы и модные идиоты; <...>
Прощайте, прохиндеи и их еще более прохиндеистые жены;
Прощайте, сквайры и сквайрессы
И их клерикальные мальчики на побегушках и епископских резиденций
Чья функция – держать народ в узде.]

Вместе с тем представляется, что связанная с Россией тема возвращения домой продиктована не только эпатажем. В сборнике отчетливо звучит мотив возвращения через поездку в Россию к былой, не тронутой еще коррозией исторических процессов Ирландии [Kim 2006, 369]:

I have come home <...>
To live again with nature as before I lived
In Ireland before all the trees were cut down' [Durcan 1987, 69].

[Я вернулся домой <...>
Чтобы вновь жить в единстве с природой, как я жил прежде.
В Ирландии, до того, как все ее деревья были вырублены.]

Кроме того, для лирического героя Россия оказывается домом, потому что здесь происходит его духовное воссоединение с родными. Именно тут он мысленно примиряется с отцом, отношения с которым у автора были очень непростыми («Гимн моему отцу»), тут он видит свою мать, чей силуэт, теряясь и вновь появляясь меж деревьями, пытается поспеть за его поездом, отправившимся с Таллинского вокзала, крича ему вслед: «Мой сын, мой сын, отчего ты покинул меня?» («Эстонское прощание»), на ее же неотступный взгляд он натывается в московском метро (стихотворение «Переделкино: на могиле Пастернака») и т.д.

Весь сборник построен на постоянных параллелях России и Ирландии. Визит на могилу Пастернака заставляет лирического героя вернуться в мыслях к посещению могилы национального ирландского героя Арт



О'Лири, стихотворение «Женщина с ключами от дома Сталина» самим своим названием отсылает читателя к более раннему стихотворению Дёркана «Девушка с ключами от домика Пирса» [Durcan 1987, 88–89] (Патрик Пирс был ирландским поэтом и политическим деятелем, исповедовавшим республиканские взгляды. Расстрелян британцами в 1916 г. за участие в Пасхальном восстании).

В стихотворении «Гимн моему отцу» лирический герой называет себя «человеком, ищущим свою Россию» и сравнивает себя с витязем из русской сказки, оказавшимся на перепутье трех дорог, каждая из которых сулит ему лишь потери. Спасением из этой тупиковой ситуации становится для героя приезд в Россию, которая представлена в ряде стихотворений сборника как некое волшебное пространство, в котором лирический герой сказочным образом освобождается от мучивших его проблем.

Именно в России, точнее, на Красной площади, которая видится ему «сердцем бессердечного мира» (“the heart of the heartless world” [Durcan 1987, 96]), лирический герой Дёркана осознает, что Бог жив (стихотворение «Красная площадь – часы») и он не мужского, а женского пола:

God lives in Red Square.
It is the first thing that strikes you
On a February morning
Standing on the corner of October The Twenty-Fifth Street
And Red Square;
And that the world is round
And that, at the heart of the heartless world, God –
She is not dead [Durcan 1987, 96].

[Бог живет на Красной площади.
Это первая мысль, которая потрясает тебя
На углу улицы Двадцать пятого октября
И Красной площади;
И что Земля круглая;
И что в сердце бессердечного мира, Бог –
Она не умерла.]

В этом стихотворении Россия предстает некой патриархальной утопией, где еще можно встретить людей, прекрасных в своей простоте и открытости друг другу: блюстители порядка на Красной площади жуют мороженое, пожилая женщина с Украины, стоящая в очередь в Мавзолей, через барьер жмет руку мальчишке-милиционеру, другая старушка мирно беседует с водителем «Чайки», молодожены фотографируются под елями, продавщицы лотерейных билетиков зазывают покупателей в маленькие микрофоны.

Это зрелище вызывает у лирического героя острое ощущение идиллического, почти первобытного единства, которое надежно защищает от



вселенских бурь:

The People of Red Square
Have the nerve to look upon cosmos
As a Primitive Family... [Durcan 1987, 97]

[У Людей Красной площади
Достает смелости воспринимать вселенную,
Как одну большую первобытную семью...]

Лирического героя завораживает это место, поскольку вера здесь все еще жива, а гармония возможна, и потому еще есть шанс «вернуть нас самим себе» (“give ourselves back to ourselves” [Durcan 1987, 90] («Сказка 1937»). Это точка абсолютной свободы человеческого духа, над которой не властны самые могущественные политики:

Neither the Kremlin Mountaineer
Nor the White House Cowboy
Can finger either of us
Among the Beatitudes and the Cobblestones [Durcan 1987, 98].

[Ни Кремлевский Скалолаз
Ни Ковбой из Белого Дома
Не смогут достать нас
Среди этих Блаженных и этой Брусчатки.]

В то же время образ Советской России носит в поэзии Дёркана амбивалентный характер. Ее сказка в любой момент может стать пугающе страшной, как это происходит в стихотворении «Сказка о 1937», в котором автор обращается к теме 37 года. Даже в стихотворении «Красная площадь – Часы» с его экстатическим переживанием общечеловеческого единства возникает образ характерных для советских времен «ужасов», которые за этим экстатическим моментом могут последовать: «Звонок от партийного йети / Собачий столовский ужин» (“A phone call from a party yeti; / A dog's dinner in the canteen” [Durcan 1987, 98].)

Такой подход позволяет автору избавить создаваемый им образ страны от однобокости. Сообщая ему дополнительные измерения, он выстраивает его по принципу парадокса. Рождающийся под пером Дёркана образ России оказывается, таким образом, и идеален, и устрашающ, и утопичен, и реалистичен в одно и то же время.

Обращает на себя внимание обилие мелких бытовых подробностей, которые помогают Полу Дёркану создать чрезвычайно точные зарисовки российской действительности советских времен и типичных для нее характеров.

Ярким примером может служить стихотворение «Зина в Мурманске»,



которое повествует о судьбе представительницы советской интеллигенции. Несколькими штрихами Дёркан рисует хорошо узнаваемый для всех живших в 70–80-е годы в СССР типаж: талантливая девочка, отличница, гордость папы с мамой – обычных советских людей, членов добровольной народной дружины и заядлых грибников, после школы вместо того, чтобы поступить, как от нее ожидали, в Московский литинститут или в Художественный институт в Ленинграде, завербовывается на работу в Мурманск, на Крайний Север. Этот поступок, который кажется ее окружению абсурдным, на самом деле имел в своей основе наивно романтический и одновременно весьма прагматический импульс («Зина <...> всегда была мечтательницей / Но от земли не отрывалась», “Zina <...> Had always been a dreamer / With her feet on the ground” [Durcan 1987, 84]): девушка убеждена, что в Мурманске она встретит мужчину своей мечты:

... a man of her dreams,
A specimen of manhood whose ancestors
Had been living the same sort of life
For thousands and thousands and thousands of –
A Mesolithic Man of the twentieth century... [Durcan 1987, 84]

[...мужчину своей мечты,
Такой породы мужчину, чьи предки
Жили одной и той же жизнью
Тысячи, тысячи и тысячи лет –
Мужчину эпохи Мезолита в двадцатом столетии...]

Это очень любопытное и меткое наблюдение. Действительно, в конце 50-х – начале 60-х (а судя по всему, Зина принадлежит именно к поколению, чья юность пришлась на эти годы) своеобразным секс-символом в Советском Союзе стал Эрнест Хэмингуэй, чей знаменитый портрет в свитере грубой вязки, распечатанный на первых электронно-вычислительных машинах, а потому состоящий из ноликов и единиц, украшал рабочие места представителей советской интеллигенции. Этот портрет олицетворял архетип мужчины одновременно brutального и духовно богатого, сочетающего в себе черты воина и философа: «утонченного дикаря» (“sophisticated primitive” [Durcan 1987, 86]), как определяет этот тип Дёркан в стихотворении «Тбилисское кабаре (Ортачальская красавица с веером)», посвященном памяти Пиросмани.

Естественно, Зина так и не нашла себе пару (потому что в Мурманске, как с печальной иронией замечает Дёркан, таких мужчин оказалось не больше, чем в Москве) и проживает теперь в полном одиночестве в своей маленькой квартирке в Мурманске.

Хотя автор посмеивается над Зиной и ее мечтами о том, как ее суженый днем охотится на акул в Белом море или белых медведей в тундре, а вечерам читает ей вслух романы Толстого, Распутина и Айтматова, в то



время как она штопает его гигантские носки, очевидно, что он относится к своей героине с глубокой симпатией. Для него она «последняя женщина, оставшаяся в живых в этом мире», “the last woman left alive in the world” [Durcan 1987, 85].

Образу русской женщины отводится в сборнике особое место. Он многолик, но неизменно вызывает в памяти образ загадочной славянки из романа Вирджинии Вульф «Орландо», главный герой которого совершенно околдован русской княжной Сашей, потому что она во всем противоположна его блеклым, невыразительным и скучным соотечественницам. Саша очень естественна и в проявлении своих чувств, и в своем поведении, непредсказуема в своих реакциях и не заботится об общественном мнении. Она – интересная и остроумная собеседница, обладает невероятным сексуальным магнетизмом и легко вступает в интимные отношения. Этот образ вобрал в себя и соединил воедино берущие истоки из книг средневековых английских путешественников представления о раскрепощенности нравов русских женщин, и романтический миф о загадочности русской души и красоте славянок. Впрочем, подобная трактовка русской женщины встречалась не только у английских авторов (ср., например, мадам Шаша в «Волшебной горе» Т. Манна) и, по-видимому, может считаться общим западноевропейским стереотипом.

Отголоски этого стереотипа можно заметить и в «полногрудой, остроумной, печальной» Гале – героине стихотворения «Женщина с ключами от дома Сталина», которая, показав лирическому герою дом, где Сталин появился на свет и поужинав с ним, самозабвенно занимается с ним любовью, а при прощании говорит полушутя-полусерьезно: «Ты мне немного нравишься, потому что ты чувствуешь амбивалентность жизни Мэри» (“I like you a little because you have mixed feelings” [Durcan 1987, 89]); и Светка, героиня сразу нескольких стихотворений сборника. История знакомства лирического героя с ней рассказывается в стихотворении «Красная стрела»:

We sat up half the night chinwagging, colloquing,
And when awkwardly I began to undress, and she said:
‘Ah yes, it is alright – would you like to?’ <...>
When I fell out of her bunk on to the floor
And the wagon-lady put her head in the door
To check what was the matter
And Svetka said in Russian; ‘These foreigners –
They cannot even keep from falling out of bed –
Always needing to be treated like babies [Durcan 1987, 70]’.

[Мы полночи сидели, болтая с глазу на глаз
И когда я начал неловко раздеваться, и она сказала:
«Да, кстати, я не против – ты хочешь?» <...>
Когда я упал с ее полки на пол



И проводница просунула голову в дверь
 Проверить, что случилось,
 И Светка по-русски сказала: «Эти иностранцы –
 Даже не могут не упасть с постели
 Все время с ними надо как с малыми детьми».]

Когда поезд прибывает в Москву, Светка сама предлагает лирическому герою встретиться и назначает ему свидание в магазине «Мелодия» на Калининском в отделе классической музыки под Рахманиновым, что свидетельствует о ее искушенности в музыке.

«Пристальное» прочтение стихотворений сборника Пола Дёркана «Возвращаясь домой в Россию» показывает, что образ России в сборнике выстроен полемически – на постоянном сравнении ее с Ирландией. Таким образом миф о «чужом» оказывается теснейшим образом сцеплен у Дёркана с мифом о «своем». Сопоставление и противопоставление «своего» и «чужого» становится центральным лейтмотивом четвертой части сборника, посвященной поездке в Россию. Однако сам факт, что предшествующие три части, связанные исключительно с Ирландией, Дёркан тоже включил в сборник под общим названием «Возвращаясь домой в Россию», причем часть, посвященную России, поставил в сильную позицию финала, свидетельствует о том, что поэт рассматривает их во взаимосвязи и хочет того же от своего читателя.

Кроме того, изображение Советской России нередко построено по принципу парадокса (атеистическая страна изображается оплотом истинной веры, тоталитарная держава – местом, где лирический герой переживает экстатическое ощущение подлинной свободы человеческого духа) и может рассматриваться как проявление эпатажа, отличающего творческую манеру Дёркана в целом. Во многих своих проявлениях образ России в сборнике звучит как спор с британскими стереотипами о России, что выглядит вполне закономерным, учитывая отношение ирландцев к культуре бывшей метрополии.

В целом ряде стихотворений образ России приобретает черты утопического идиллического пространства, становясь как бы другим измерением, в виртуальном пространстве которого снимаются многие конфликты, мучившие лирического героя на родине.

Одновременно образ России амбивалентен. В нем слиты воедино идиллическое и трагическое начало, разговор о которых часто ведется в рамках одного и того же стихотворения. Однако автор не довольствуется черно-белым изображением, рисуя предперестроечную Россию многомерной со всеми мельчайшими подробностями ее быта и с реалистически достоверно прорисованными характерами, суть которых ирландский поэт понял очень точно и глубоко.

Особое место отведено в посвященных России стихотворениях сборника русским женщинам, изображение которых в целом, если абстрагироваться от деталей, остается в рамках типажа, характерного для английской



(и шире – западноевропейской) литературы начала XX в., как манящих своей загадочностью, действующих под влиянием минутного порыва, привлекательных физически и вместе с тем обладающих сложной душевной организацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кононова А. В. Современная ирландская поэзия: диалог с русской литературой: дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. М., 2019. 184 с.
2. Кружков Г. Ветер с океана: Йейтс и Россия. М.: Прогресс-традиция, 2019. 496 с.
3. Национальные мифы о России. URL: <http://myth-of-russia.lunn.ru/natsionalnyie-mifyi-o-rossii/> (дата обращения: 30.07.2020).
4. Миф о России в британской культуре // Национальные мифы о России. URL: <http://myth-of-russia.lunn.ru/mif-o-rossii-v-britanskoj-kulture-2/> (дата обращения: 30.07.2020).
5. Durcan P. Poems. Going Home to Russia. Belfast; Wolfeboro, New Hampshire: The Blacksaff Press, 1987. 102 p.
6. Durcan P., Kelly, Sh. Being a Poet Is Not a Viable Proposition // Books Ireland. 2003. № 263. P. 297–298.
7. Friel B. Plays 3: Three Sisters; A Month in the Country; Uncle Vanya; The Yalta Game; The Bear; Afterplay; Performances; The Home Place; Hedda Gabler. London: Faber & Faber, 2014. 547 p.
8. Goodby J. Foreward // Schwerter S. Northern Irish Poetry and the Russian Turn: Intertextuality in the Work of Seamus Heaney, Tom Paulin and Medbh McGuckian. London: Palgrave Macmillan, 2013. P. vi–ix.
9. Hannan D.J. A Note on Paul Durcan's «The Wreck of the Deutschland» // The Canadian Journal of Irish Studies. 1989. Jul. Vol. 15. № 1. P. 101–105.
10. Kilroy T. The Seagull: After Chekov. Oldcastle: Gallery Press, 1993. 87 p.
11. Kim Ch.B. The Dublin-Moscow Line: Russia and the Poetics of Home in Contemporary Irish Poetry // Irish University Review. 2006. Autumn – Winter. Vol. 36. № 2. P. 353–373.
12. Mahony Ch. H. «Going Home to Mayo, Winter 1949», Paul Durcan // Irish University Review. 2009. Autumn – Winter. Vol. 39. № 2. P. 273–279.
13. Miller C. The Mandelstam Syndrome and the «Old Heroic Bang» // PN Review. 2005. Vol. 31. № 4. P. 14–22.
14. Murphy T. Plays: 6: The Cherry Orchard; She Stoops to Folly; The Drunkard; The Last Days of a Reluctant Tyrant (Contemporary Dramatists). London: Methuen Drama, 2010. 384 p.
15. Padel R. 25 Ways of Looking at a Poem. London: Vintage Books, 2004. 288 p.
16. Schwerter S. Northern Irish Poetry and the Russian Turn: Intertextuality in the Work of Seamus Heaney, Tom Paulin and Medbh McGuckian. London: Palgrave Macmillan, 2013. 261 p.
17. Wheatley D. Homage and Judgment // Books Ireland. 1996. № 199. Nov. P. 311.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Hannan D.J. A Note on Paul Durcan's «The Wreck of the Deutschland». *The Ca-*



nadian Journal of Irish Studies, 1989, vol. 15, no. 1, pp. 101–105. (In English).

2. Kim Ch.B. The Dublin-Moscow Line: Russia and the Poetics of Home in Contemporary Irish Poetry. *Irish University Review*, 2006, Autumn – Winter, vol. 36, no. 2, pp. 353–373. (In English).

3. Mahony Ch.H. “Going Home to Mayo, Winter 1949”, Paul Durcan. *Irish University Review*, 2009, Autumn – Winter, vol. 39, no. 2, pp. 273–279. (In English).

4. Miller C. The Mandelstam Syndrome and the “Old Heroic Bang”. *PN Review*, 2005, vol. 31, no. 4, pp. 14–22. (In English).

(Monographs)

5. Kruzhkov G. *Veter s okeana: Yyeys i Rossiya* [The Wind from the Ocean: Yeats and Russia]. Moscow, Progress-traditsiya Publ., 2019. 496 p. (In Russian).

6. Goodby J. Foreward. Schwerter S. *Northern Irish Poetry and the Russian Turn: Intertextuality in the Work of Seamus Heaney, Tom Paulin and Medbh McGuckian*. London, Palgrave Macmillan, 2013. P. vi–ix. (In English).

7. Padel R. *25 Ways of Looking at a Poem*. London, Vintage Books, 2004. (In English).

8. Schwerter S. *Northern Irish Poetry and the Russian Turn: Intertextuality in the Work of Seamus Heaney, Tom Paulin and Medbh McGuckian*. London, Palgrave Macmillan, 2013. 261 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Kononova A.V. *Sovremennaya irlandskaya poeziya: dialog s russkoy literaturoy* [Contemporary Irish Poetry: Dialogue with the Russian Literature]: PhD Thesis. Moscow, 2019. 184 p. (In Russian).

Цветкова Марина Владимировна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород.

Доктор филологических наук, профессор департамента литературы и межкультурной коммуникации. Научные интересы: британская, ирландская поэзия, литературная компаративистика, рецепция русской литературы в англоязычном мире, перевод поэзии, перевод литературы на язык других медиа.

ORCID: 0000-0002-1836-6751

Email: mtsvetkova@hse.ru

Marina V. Tsvetkova, National Research University “Higher School of Economics” – Nizhny Novgorod.

Doctor of Philology, professor of the Department of Literature and Intercultural Communication. Research interests: British poetry, Irish poetry, comparative literary studies, reception of Russian Literature in the English-speaking world, poetry translation, “translation” of literature into the language of other media.

ORCID: 0000-0002-1836-6751

Email: mtsvetkova@hse.ru

Н.С. Шуринова (Ростов-на-Дону)

ДВОЙНИЧЕСТВО В РОМАНЕ С. УОТЕРС «ТОНКАЯ РАБОТА»

Аннотация. В статье рассматривается проблема двойничества в романе С. Уотерс «Тонкая работа». Мы приходим к выводу о многоплановости романа и несводимости его содержания исключительно к феминистской проблематике. Специфические проявления двойничества главных героинь романа объединяют элементы различных жанровых конфигураций, присутствующих в нем (детектива, исторического романа, интеллектуального романа), обеспечивают цельность текста и возможность его связной интерпретации. Двойничество проявляет себя как последовательная смена точек зрения, деконструирующая различные жанровые модели и идеологические представления: посредством двойничества деконструируется модель реалистического романа, понимание характера как детерминированного средой, а также идея о доминирующем положении окультуренного сознания, провоцируется недоверие к тексту культуры. Героини романа репрезентируют наивное сознание и сознание культуры, но при этом обе остаются ограниченными собственными точками зрения и не обладают полнотой видения. Двойничество персонажей прописывает также постмодернистское представление о невозможности разграничения между вымыслом и реальностью, что закрепляется неразличимостью персонажей-двойников. Между тем, любовная линия персонажей связывает различные аспекты текста, становясь его сюжетной и идейной доминантой. Прописывание при помощи двойничества интимных переживаний героинь говорит о возможности коммуникации с другим через игровое восприятие его идентичности, преодоления разнообразных дискурсивных границ.

Ключевые слова: викторианский роман; постмодернизм; двойничество; дискурс; деконструкция; субъект; трансгрессия.

N.S. Shurinova (Rostov-on-Don)

Duality in the Novel “Fingersmith” by S. Waters

Abstract. The article considers the problem of duality in the novel “Fingersmith” by S. Waters. We come to the conclusion that this novel needs a multidimensional analysis, and cannot be interpreted only through feminist concepts. In the novel, different manifestations of the duality of two female protagonists combine elements of various genre configurations presented in the text (a detective novel, a historical novel, an intellectual novel), thus providing the integrity of the text and the possibility of its coherent interpretation. Duality is manifested as a sequential change of points of view, which deconstructs various genre models and ideological concepts: in particular, the model of a realistic novel, the understanding of character as determined by the environment, as well as the idea of the domination of the cultured consciousness are deconstructed through duality, this provokes the effect of distrust of the cultural text. The protagonists



represent both the naive consciousness and the consciousness of culture, at the same time remaining limited by their own points of view and do not have a broad vision. The duality of characters also prescribes the postmodern idea of the impossibility of distinguishing between fiction and reality, this impression is reinforced by the indistinguishability of the dual characters. Meanwhile, their love line links various aspects of the text, becoming its ideological dominant. Employing duality for depicting the protagonists' intimate experiences emphasizes the possibility of communication with the other through the game perception of their identity, as well as crossing various discursive borders.

Key words: Victorian novel; postmodernism; duality; discourse; deconstruction; subject; transgression.

Роман С. Уотерс «Тонкая работа» («Fingersmith», 2002) чаще всего обсуждается критиками как феминистский текст, бросающий вызов патриархальным нормам и викторианской культуре. Об этом свидетельствуют работы С. Онега, М. Хьюз-Эдвардс, К. О'Каллаган, С. Чосия и др. Данный аспект действительно важен: «Тонкая работа» – это феминистский роман о лесбийской любви, где сама любовь становится в итоге главной тайной.

Исследователи обращают внимание на то, что посредством деконструкции повествовательных структур викторианского романа Уотерс удастся поставить под сомнение патриархальные ценности. Так, центральными фигурами оказываются не мужские, а женские персонажи [Ciocia 2007]. По словам С. Онега, текст Уотерс представляет собой «альтернативную репрезентацию викторианского общества, где невидимые и маргинализованные гомосексуальные женщины занимают центральное место» [Onega 2015].

При этом текст Уотерс отличается соблюдением топографической точности: она воспроизводит Лондон и его окрестности с детальностью викторианского романа. Однако М. Константины назвал роман «ложно-викторианской мелодрамой» («faux-victorian melodrama») [Constantini], а сама Уотерс в интервью утверждала: несмотря на то, что Лондон хорошо ей знаком, она сознает, что создает всего лишь «версию»: «Я отдаю себе отчет в том, что мы все используем город, создавая свои собственные его варианты» [Dennis 2008, 49].

Таким образом, цель Уотерс состоит не в воспроизведении викторианского кода, а в его деконструкции и выведении читателя в иное поле значений. Как мы считаем, текст может быть истолкован и в более широком контексте: особенности образной системы дают возможность видеть в романе иллюстрации постструктуралистских теорий. В таком ракурсе вопрос о маргинализованной викторианской культурой женщине прочитывается не только в контексте феминизма, но связывается с общечеловеческим опытом взаимодействия субъекта с любой исторической реальностью. Изображение лесбийской любви в романе не только заостряет вопрос о невидимости гомосексуальных женщин, но и позволяет вести разговор о возможности экзистенциальной коммуникации с «другим».



Примечательно что роман сочетает в себе разнообразные жанровые оптики. Это одновременно и исторический роман, и постмодернистский интеллектуальный роман – роман о тексте, восприятии и истолковании знаков. Кроме того, «Тонкую работу» можно прочитывать и как специфический детективный роман, описывающий сложные махинации.

В статье мы обратимся к одному из ключевых приемов, которые использует автор, – двойничеству главных героинь. Как видится, именно двойничество делает возможной связную интерпретацию текста Уотерс, соединяет различные жанровые регистры, переводя детективный сюжет, дискуссию об историческом дискурсе и интерпретации знаков в субъективное поле.

Симптоматично, что изначально героини подаются читателю как представители различных социальных классов, однако классовая принадлежность в итоге оказывается фикцией. Сьюзен – внебрачная дочь аристократки Марианны Лилли, воспитанная среди воров, Мод – дочь воровки Грейс Саксби, попавшая в мир аристократов и воспитанная дядей, коллекционирующим порнографию. По сюжету романа девочек подменили в младенчестве, а их матери заключили между собой договор – с тем, чтобы в будущем наследство Марианны было поровну поделено между дочерьми.

Однако миссис Саксби, желая вернуть родную дочь назад и забрать всю сумму целиком, начинает сложную игру с подменой, в результате которой Мод возвращается домой, а Сьюзен оказывается в доме для умалишенных.

Таким образом, ни одна из девушек не знает всей правды о самой себе и о своем положении, не владеет полной информацией о разворачивающихся махинациях. Поэтому каждая из них является ненадежным рассказчиком, интерпретирующим реальность через определенные фильтры.

Заметим, что структура романа схожа с принципом *mise-en-abyme*, она отвечает сложной, многоступенчатой детективной истории. Перед нами предстает некая «неправда в правде», и «правда» опровергается на новом витке: читателю каждый раз предлагается иной взгляд на происходящие события, подчеркивается неполнота и ошибочность предыдущей версии, деконструируется сама идея «истины».

Немаловажную роль в выстраивании подобного нарратива играет прием смены точек зрения. Начинается рассказ от лица Сьюзен, безродной (как она считает) дочери безликой преступницы, которая попадает в поместье «Терновник» как служанка благородной девушки Мод Лилли. Сьюзен должна убедить Мод выйти замуж за мошенника Ричарда Риверса, который собирается поместить молодую жену в сумасшедший дом и сбежать с ее наследством, часть которого достанется «служанке». Однако в финале первой части романа Сьюзен оказывается обманутой сама. Вторая часть повествует о тех же событиях от лица Мод, ведущей совместно с Риверсом собственную игру.

Разные версии событий можно прочитывать как воплощение различных литературных жанров. Мы начинаем воспринимать текст от лица



Сьюзен, и в этой части он представляет собой классический викторианский роман, написанный в духе Ч. Диккенса и У.У. Коллинза, о близости к которым рассказывала сама Уотерс [Constantini 2006, 18]. Здесь роман изобилует бытовыми деталями, реконструирующими культуру и общество XIX в.

Ключевая тема, заявленная уже в первой части романа, – судьба женщины как маргинального элемента викторианского общества. История Сьюзен начинается с рассказа о происшествии в театре, когда девушка Нэнси умирает от руки Билла Сайкса. Эта первая смерть, символизирующая несвободу женщины, становится лейтмотивом «Тонкой работы». Можно согласиться с М. Хьюз-Эдвардс в том, что «каждая женщина в текстах Уотерс так или иначе находится в ловушке» [Hughes-Edwards 2016, 133].

Однако здесь женская тема интерпретируется реалистически. Образы Сьюзен и Мод рассказывают о судьбах женщин из разных социальных классов, героини оказываются бесправными в силу различных факторов, прежде всего – экономических.

Сьюзен введена Риверсом и не имеет возможности выйти из игры. Даже если она выдаст правду Мод, то все равно останется воровкой и будет вынуждена вернуться к миссис Саксби ни с чем.

Мод же видится здесь невинной девушкой, запертой в поместье дядей-тираном, для которой единственным путем на свободу становится свадьба с внушающим ей отвращение мошенником: «И не глупо ли надеяться, что здесь появится еще кто-то, кому я буду так же нужна, как ему? Разве у меня есть выбор?» [Уотерс 2018, 151]. Героиня видится невинной и хрупкой, не представляющей о заговоре, плетущемся вокруг ее денег. Сьюзен подчеркивает хрупкость Мод, ее незащищенность перед внешним миром, где она так или иначе будет кем-то использована и сломлена: «Но ее судьба была предопределена давным-давно. Она – былинка, уносимая бурным течением» [Уотерс 2018, 164].

Но неожиданный финал данной версии акцентирует неполноту видения рассказчицы: в итоге «невинная» Мод притворяется служанкой, а Сьюзен выставляет сошедшей с ума миссис Риверс; так двойники первый раз меняются местами. Этот прием не только акцентирует ограниченность точки зрения Сьюзен, но и выступает в романе в качестве саморефлексивного средства. Такой финал деконструирует сам жанр реалистического романа, разрушает веру читателя в подлинность истории, заставляя воспринимать ее лишь как модель. Прием смены точек зрения используется в романе несколько раз, и на каждом новом этапе нам предлагается увидеть более сложную картину реальности, провоцируется релятивистское отношение ко всему, что описывается в тексте.

Вторая версия событий передана с точки зрения Мод. И теперь мы видим ее как искусственную и умную женщину, выстраивающую хитроумную интригу, а невинной в этой версии становится сама Сьюзен.

И эта версия прочитывается уже не столько как исторический, но как



интеллектуальный роман: автор практически сразу вводит нас в философский дискурс XX в., давая понять, что мы читаем роман о тексте, знаках и сознании, воспринимающем и воспроизводящем знаки. Как справедливо утверждает А. Деннис, текст Уотерс представляет собой «искусную адаптацию викторианского сюжета и стилистических техник, дополненную ссылками на литературу XX века, теорию культуры и квир-теорию» [Dennis 2008, 41].

Нам рассказывается о том, как в детстве Мод попадает в дом дяди, Кристофера Лилли, который превращает ее в личного секретаря: в доме дяди героиня занимается исключительно тем, что читает вслух и переписывает порнографическую литературу, которой увлечен хозяин дома. Мод выступает здесь как идеальный скриптор в понимании Р. Барта – тот, кто «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее останова» [Барт 1994, 389]. «Для него я что-то вроде машины для чтения и переписывания текстов», – говорит Мод Риверсу [Уотерс 2018, 318].

С одной стороны, если смотреть на образ порнографической литературы в феминистской оптике, бросается в глаза, что скриптор, которым становится Мод, вынужден транслировать маскулинный дискурс: обращение в скриптора означает стирание женской идентичности Мод. Неслучайно дядя видит Мод как обезличенного ребенка: «окультуренным» сознание женщины может стать только посредством подавления мужской культуры, любой текст – это прежде всего текст мужчин.

Но, с другой стороны, данный образ можно истолковать и шире – как универсальную метафору «развращенности книжным словом»: мы перестаем быть невинными, когда сталкиваемся с языком, текстом культуры, сознание становится обусловленным знаковыми системами.

Примечательно, что невинность Сьюзен здесь связывается не столько с ее наивными воззрениями, сколько с тем, что она просто не умеет читать. Дядя устанавливает в библиотеке медный перст, «границу невинности» – на расстоянии, которое не позволяет вошедшему прочесть печатный текст и за которую запрещается заходить слугам. Мод думает о том, что Сьюзен в любом случае не смогла бы узнать тайну дяди: «Она может смотреть здесь на все – на все, что угодно, – для нее это будут просто чернильные знаки на бумаге» [Уотерс 2018, 290]. Таким образом, две версии событий, рассказанные Сьюзен и Мод, можно прочесть как точки зрения «наивного сознания» и «сознания культуры».

Во второй версии «сознание культуры» видится более опытным, способным выстроить объемную картину действительности, Мод кажется, что она интеллектуально доминирует над Сьюзен. Однако и точка зрения «сознания культуры» в итоге оказывается ошибочной. Поместив Сьюзен в сумасшедший дом, Мод и Риверс приезжают в Лондон к миссис Саксби, которая держит Мод взаперти, надеясь с ее помощью получить наследство. Мод понимает, что обманутыми оказались и она, и Сьюзен: их двой-



ничество в этой части романа подчеркивается фактически одинаковым положением заключенных, в котором они оказываются несмотря на всю разницу в воспитании и опыте.

Обманутыми вновь оказываются и читательские ожидания: интеллектуальный персонаж тоже оказывается ненадежным рассказчиком. Книжный опыт не спасает Мод от неведения, обе девушки по-своему ограничены и заперты в границах реальностей, которые знают. Примечательно и то, что и Мод, и Сьюзен в определенный момент сбегают из своих «тюрем», однако именно практичной воровке Сьюзен, свободной от текстовой культуры, в итоге удается добраться до Лондона. Начитанная Мод дезориентирована внешним миром и возвращается обратно к миссис Саксби.

Вместе с тем, посредством неразличимости между главными героинями романа в тексте обыгрывается невозможность разграничения между текстовой и внетекстовой реальностью: принятие возможности такого разделения порождается идеологиями и приводит к сегрегации.

В этом смысле важен образ сумасшедшего дома, куда попадает Сьюзен под видом сошедшей с ума Мод Риверс. Данный образ часто прочитывается критиками как «метафорическое заточение» женщины в викторианском обществе [Hughes-Edwards 2016, 133]. Однако обратим внимание на диагноз, поставленный Сьюзен, пытающейся правдиво рассказать о событиях в «Терновнике», – «эстетический шок». Доктор Кристи предполагает, что расстройство «миссис Риверс» связано с тем, что она читала слишком много романов, настолько неправдоподобным выглядит все, что она говорит: «Украденные сокровища и девицы, которых выдают за безумных? Только в дешевых книжках такое бывает» [Уотерс 2018, 496]. Героиня говорит правду, но доктор, принимая неграмотную Сьюзен за образованную миссис Мод Риверс, считает, что она фабулирует реальность, оказавшись не в состоянии провести границу между вымышленным и реальным.

На наш взгляд, образ сумасшедшего дома также может быть интерпретирован гораздо шире – как символ подавления личности дискурсом власти, пространство, в котором «исправляется» неправильное мышление. Сумасшедший дом в романе Уотерс – это место, куда общество отправляет всех, кто неспособен воспроизводить то, что условно считается «истиной».

Симптоматично, что, пытаясь сделать из Сьюзен Мод, доктор Кристи пытается заставить Сьюзен писать на доске, т.е. воспроизводить текст культуры, чего она сделать никак не может. Мотив безумия здесь во многом созвучен идеям М. Фуко: «Ограниченному пониманию [человека] недоступна даже неполная, преходящая истина видимой стороны вещей; для его безумия открыта лишь их изнанка, теневая сторона, прямо противоположная их истине» [Фуко 1997, 49].

Кроме того, двойничество Мод и Сьюзен деконструирует реалистическое представление о детерминированности характера средой: Сьюзен и Мод, изображенные как типичные представители социального «верха» и социального «низа», оказываются в итоге на противоположных ступенях



социальной иерархии. Взаимозаменяемость персонажей подчеркивает, что характер также обусловлен дискурсивными практиками. Характер – это всего лишь навязанная роль, в то время как на самом деле таких ролей может быть бесконечное множество.

Двойничество Мод и Сьюзен отображает в романе Уотерс постмодернистское представление о множественном субъекте: личность не замыкается в самой себе и собственной индивидуальной вселенной, но оказывается открытой для самых различных игровых опытов. В результате Мод может не просто заменить Сьюзен, но быть ей, как и Сьюзен может быть Мод.

Примечательно, что и название романа предлагает нам размышлять скорее о роли, чем о конкретной личности. На русский язык Н. Усова перевела название как «Тонкая работа», акцентируя процесс игровых махинаций. Оригинальное название, «Fingersmith» [Waters 2002], должно указывать на личность умелого и ловкого мошенника, однако в роли такого мошенника может выступать здесь и Ричард Риверс, и Мод, и Сьюзен, и миссис Саксби.

Но главным образом, как представляется, роман «Тонкая работа» – это роман о любви и об эмпатии, интерпретации «другого». Двойничество прописывает здесь возможность экзистенциальной коммуникации персонажей, опровергает непроницаемость личности и предлагает увидеть возможность подлинного общения как особой игры.

Подчеркнем, что это игра, направленная скорее не на воспроизведение черт другого, но на его сотворение в процессе взаимодействия. Уотерс показывает, что подлинное «Я» не познается, но создается, взгляд здесь приравнен к акту творения. Сьюзен ничего не знает о Мод, она выдумывает ее, и выдумка становится реальностью, давая Мод новую идентичность: «Как будто своим касанием я вызывала из темноты ее тепло, ее гладкость и создавала, лепила заново – словно тьма, ступившись, мгновенно застыла под моей ладонью» [Уотерс 2018, 171]. Новое «Я» противопоставляется ролям, которые Мод вынуждена играть в рамках традиционной культуры, «имитациям имитаций, дискурсивным конструкциям, которые никак не связаны с естественной <...> идентичностью» [Yurttaş 2018, 111].

Важно, что в сюжетном отношении любовная история героинь тесно переплетена и с исторической, и с детективной, и с интеллектуальной линиями, она проходит через весь роман. Однако возникновение взаимного интереса героинь друг к другу показано как не зависящее ни от каких внешних детерминант. С одной стороны, двойничество обеспечивает цельность текста, связывая различные регистры, с другой – говорит о возможности преодоления самых разных дискурсивных границ на интимном уровне.

Если в рамках детективного сюжета девушек насильно заставляют меняться ролями, то в личной истории это прочитывается как экзистенциальный опыт, в котором стираются границы между двумя индивидуальностями. В сцене близости Мод и Сьюзен, присутствующей в романе в двух



вариантах, героини меняются местами, становясь практически неразличимыми: «Когда ее лицо стало мокрым от слез, я поцеловала ее слезы. <...> Она плачет. Слезы каплют мне на лицо. Она прикикает к ним губами» [Уотерс 2018, 172, 335].

Любовный нарратив постепенно контаминирует иные жанровые конфигурации в составе романа, переводит их на личностный уровень. В результате ключевой детективной интригой становится не столько вопрос о том, кто и как совершил подмену младенцев, сколько то, узнает ли Мод о чувствах Сьюзен, а Сьюзен – о чувствах Мод. Вместе с тем подлинность любовных переживаний героинь – это то, в чем не сомневается сам читатель, владеющий всеми точками зрения.

Примечательно, что ключевая для романа сцена узнавания, когда Сьюзен находит в кармане платья казненной миссис Саксби документ, где рассказывается о происхождении Сьюзен и Мод, выступает как финальное разоблачение истины, однако ценность оно имеет именно в рамках любовного нарратива. Сьюзен узнает тайну своего происхождения, историю о наследстве, но документ свидетельствует и о том, что Мод – не предательница. На передний план выводится именно субъективное, а все, что имеет монетарную ценность, которая была бы значимой в контексте реалистического романа, отодвигается.

Кроме того, чтение и интерпретация также представлены у Уотерс как способ коммуникации. Понимание «другого», недоступное при первом взгляде, становится возможным в процессе чтения текста, само «Я» представляет собой текст. Неслучайно Сьюзен удается простить Мод после того, как ей прочли договор, изначально недоступный для ее понимания: «Я <...> увидела чернильные строчки – узенькие, плотные и загадочные. Чем дальше я вглядывалась, тем более загадочными они становились» [Уотерс 2018, 624]. Способность любить зависит от способности понимать, видеть и трактовать некие знаки, рассказывающие об идентичности «другого».

Заканчивается роман тем, что Мод учит Сьюзен читать, и через чтение делает сопричастной самой себе: «Она поставила лампу на пол, расправила на коленях листок. И стала показывать мне слова, которые на нем написала, – одно за другим» [Уотерс 2018, 637]. Финал романа показывает, как знаковая система, поработившая героиню, символически приручается ею, становится средством трансляции интимных переживаний.

Таким образом, двойничество в романе С. Уотерс «Тонкая работа», выраженное через пару персонажей Мод и Сьюзен, связано с различными жанровыми конфигурациями (исторического, детективного, интеллектуального романов). При помощи приема двойничества деконструируются жанровые модели и идеологические представления: текст построен как последовательная смена точек зрения, ни одна из которых не является истинной, что провоцирует недоверие читателя к реалистическому повествованию и к тексту культуры в целом.

Кроме того, пара Сьюзен и Мод воплощают наивное сознание и со-



знание окультуренное, причем близость к культуре становится символом подавления дискурсом власти. Образ сумасшедшего дома предстает в романе пространством, реализующим насильственное вовлечение личности в дискурсивное пространство эпохи.

Воплощение двойничества в рамках любовного нарратива заставляет воспринимать границы личности как проницаемые, говорит о возможности экзистенциальной коммуникации с другим.

Двойничество персонажей связывает между собой различные аспекты романа, и, с одной стороны, обеспечивает смысловое единство текста, с другой – побуждает прочитывать элементы разных жанровых конфигураций в субъективно-личностной оптике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. О смерти автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.
2. Уотерс С. Тонкая работа. М.: Иностранка; Азбука-Аттикус, 2018. 640 с.
3. Фуко М. Безумие и неразумие. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. 445 с.
4. Ciocia S. «Queer and verdant»: the textual politics of Sarah Waters's neo-Victorian Novels // *Literary London: interdisciplinary studies in the representation of London*. 2007. № 5 (2). URL: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2007/ciocia.html> (дата обращения: 21.08.2020).
5. Constantini M. «Faux-Victorian Melodrama» in the new millennium: the case of Sarah Waters // *Critical Survey*. 2006. № 18 (1). P. 17–19.
6. Dennis A. «Ladies in peril»: Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era // *Neo-Victorian studies*. 2008. № 1 (1). P. 41–52.
7. Hughes-Edwards M. «Better a prison ... than a madhouse!»: incarceration and the neo-Victorian fictions of Sarah Waters // Jones A., O'Callaghan C. *Sarah Waters and contemporary feminisms*. London: Palgrave Macmillan, 2016. P. 133–151.
8. O'Callaghan C. «The grossest rakes of fiction»: reassessing gender, sex, and pornography in Sarah Waters's *Fingersmith* // *Critique: studies in contemporary fiction*. 2015. № 56 (5). P. 560–575.
9. Onega S. Pornography and the crossing of class, gender and moral boundaries in Sarah Waters' «Fingersmith» // *Études britanniques contemporaines*. 2015. № 48. DOI: <https://doi.org/10.4000/ebc.2053>
10. Waters S. *Fingersmith*. New York: Riverhead Books, 2002. 511 p.
11. Yurttaş H. Masquerade in *Fingersmith* // *Journal of narrative theory*. 2018. № 48 (1). P. 109–134.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ciocia S. «Queer and verdant»: the textual politics of Sarah Waters's neo-Victorian Novels. *Literary London: interdisciplinary studies in the representation of London*, 2007, no. 5 (2). Available at: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2007/ciocia.html> (accessed: 21.08.2020). (In English).



2. Constantini M. "Faux-Victorian Melodrama" in the new millennium: the case of Sarah Waters. *Critical Survey*, 2006, no. 18 (1), pp. 17–19. (In English).

3. Dennis A. "Ladies in peril": Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era. *Neo-Victorian studies*, 2008, no. 1 (1), pp. 41–52. (In English).

4. Onega S. Pornography and the crossing of class, gender and moral boundaries in Sarah Waters' "Fingersmith". *Études britanniques contemporaines*, 2015, no. 48. DOI: <https://doi.org/10.4000/ebc.2053>. (In English).

5. O'Callaghan C. "The grossest rakes of fiction": reassessing gender, sex, and pornography in Sarah Waters's *Fingersmith*. *Critique: studies in contemporary fiction*, 2015, no. 56 (5), pp. 560–575. (In English).

6. Yurttaş H. Masquerade in *Fingersmith*. *Journal of narrative theory*, 2018, no. 48 (1), pp. 109–134. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Barthes R. O smerti avtora [The Death of the Author]. Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics Studies. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1994, pp. 384–391. (Translated from French into Russian).

8. Hughes-Edwards M. "Better a prison ... than a madhouse!": incarceration and the neo-Victorian fictions of Sarah Waters. Jones A., O'Callaghan C. *Sarah Waters and contemporary feminisms*. London, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 133–151. (In English)

(Monographs)

9. Foucault M. *Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epokhu* [Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1997. 445 p. (Translated from French into Russian).

Шуринова Наталья Сергеевна, Южный федеральный университет.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории и истории мировой литературы, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации. Научные интересы: экзистенциализм, исповедальная литература, автобиография

E-mail: interjectio@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6704-2868

Natalya S. Shurinova, Southern Federal University.

Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Department of Theory and History of World Literature, Institute of Philology, Journalism and Cross-Cultural Communication. Research interests: existentialism, confessional literature, autobiography

E-mail: interjectio@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6704-2868



Компаративистика Comparative Studies

Е.И. Самородницкая (Москва)

ПОЭТИКА А.Я. ПАНАЕВОЙ В КОМПАРАТИВНОМ АСПЕКТЕ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. Поэтика А.Я. Панаевой, рассматриваемая в последние годы преимущественно в рамках гендерных исследований, анализируется в предлагаемой статье в компаративном аспекте. В фокусе внимания исследователя – поэтика романа «Женская доля» (1862) в сравнении с его западноевропейскими образцами, творчеством Жорж Санд и Джордж Элиот. А.Я. Панаева и Дж. Элиот рассматриваются в статье как последователи Ж. Санд, по-своему воспринимающие и перерабатывающие ее творческий метод. Поэтика Дж. Элиот развивается в направлении реализма и дистанцирования от любой идеологии; отталкивание от Ж. Санд проявляется в преодолении идеологизированного письма. Панаева спорит с Ж. Санд, демонстрируя в романе, что женщину воспринимают как предмет домашнего обихода, как необходимое удобство, только не как самостоятельного человека; и это касается как людей отсталых, так и людей идейных, читателей Ж. Санд. При этом Панаева не выходит за рамки манеры письма и стилистики французской писательницы. Автор приходит к выводу, что рецепция творчества Ж. Санд английской и русской писательницами происходит как будто в сходном направлении, в движении в сторону реалистического осмысления и отражения действительности. Однако если Элиот становится признанным классиком реализма, освоив наследие французской писательницы в контексте викторианской литературы, то Панаева, несмотря на близость к реализму, осталась частью жоржсандовской традиции. Если не ограничиваться объяснениями гендерного характера, объяснение можно найти в масштабе влияния французской романной традиции, настолько весомом, что, даже полемизируя со своей литературной моделью в сфере идеологии, Панаева не уходит от нее в сфере поэтики.

Ключевые слова: А.Я. Панаева; Жорж Санд; Джордж Элиот; «Женская доля»; женская проза; поэтика романа.

Е.И. Samorodnitskaya (Moscow)

A.Ya. Panaeva's Poetics in a Comparative Aspect: A Problem Statement

Abstract. A.Ya. Panaeva's poetics, considered in recent years mainly in the framework of gender studies, is analyzed in this article in a comparative aspect. The focus of the researcher's interest is the poetics of the novel "Zhenskaya dolya" ("The Woman's



Lot”, 1862) in comparison with its Western European samples, the works of George Sand and George Eliot. Panaeva and Eliot are considered in the article as followers of G. Sand, having perceived and processed her creative method in their own way. Eliot’s poetics is developing in the direction of realism and distance from any ideology, her movement from Sand being manifested in overcoming ideologized writing. Panaeva argues with Sand, demonstrating in her novel that a woman is perceived as a household item, as a necessary convenience, but not as an independent person; and this applies to both old-fashioned and progressive characters, the readers of G. Sand. At the same time, Panaeva does not drift away from the French writer’s narrative or stylistics. The author comes to the conclusion that the reception of G. Sand’s work by English and Russian writers seems to be going in a similar direction, moving towards realistic comprehension and reflection of reality. However, if Eliot becomes a recognized classic of realism, having mastered the heritage of the French writer in the context of Victorian literature, Panaeva, despite her closeness to realism, remains a part of the George-Sandian tradition. If not limited to a gender framework, the explanation can be found in the scale of the influence of the French novel tradition, so weighty that even polemizing with her literary model in the sphere of ideology, Panaeva does not leave it in the realm of poetics.

Key words: A.Ya. Panaeva; George Sand; George Eliot; “Zhenskaya dolya” (the woman’s lot); female prose; poetics of the novel.

Творчество А.Я. Панаевой в последние годы привлекает к себе внимание ученых, преимущественно в рамках гендерных исследований [Gheith 2002, Татаркина 2006, Бурмистрова 2012, Бурмистрова 2013, Строганова 2019 а, Vausman 2021]. При всей естественности и очевидности подобной оптики, на наш взгляд, стоит обратить внимание на собственно литературный контекст панаевской прозы. Выявление актуальных для писательницы жанровых моделей позволит точнее определить ее место в истории русской литературы XIX в.

Рассматривая поэтику романа Н. Станицкого (псевдоним А.Я. Панаевой) «Женская доля» (1862) в компаративном аспекте, прежде всего мы задумываемся о влиянии Жорж Санд как наиболее известной писательницы XIX в. Нет нужды говорить, что ее рецепция в России не является неисследованной темой [Кафанова 1998, Кафанова 2004, Кафанова 2005, Кафанова 2006, Строганова 2019 б]. И что можно рассматривать как биографический аспект рецепции (т.н. бытовой «жорж-сандизм»), так и непосредственно поэтический: тема неравного / несчастного брака, специфическая, эмоционально окрашенная стилистика, сосредоточенность на женском персонаже. Собственно говоря, именно Жорж Санд «научила женщин говорить», в том числе и о себе. С этой точки зрения любой текст XIX в., относящийся к женской прозе, можно рассматривать сквозь призму поэтики французской писательницы, в особенности текст, посвященный тяготам несчастного брака. Речь в данном случае идет не столько о каком-то конкретном произведении, сколько о прозе Жорж Санд как о литературной модели. Истории обеих героинь романа «Женская доля» говорят об их авторе как о «последовательной стороннице Жорж Санд» [Строганова



2019 а, 305], которая, кстати, упоминается в романе отрицательным персонажем и в негативном контексте: «Я до сих пор не имела понятия, что могут существовать подобные эмансипированные женщины – эти Жорж Занды!» [Станицкий 1862 с, 223]. Подобные примеры можно множить.

Однако Жорж Санд не только образец, но и точка отталкивания, как для Панаевой, так и, к примеру, для Джордж Элиот. Сопоставление французской и английской писательниц было впервые предпринято П. Томсон. По мнению исследовательницы, для Джордж Элиот актуальны две литературные модели – Жорж Санд и Джейн Остен: в первом случае значимыми оказываются «сочувствие к персонажу, идеализм, желание расширить сферу деятельности женщины», во втором – ирония и комизм (“a sense of the ridiculous”), а также стремление к экономии художественных средств [Thomson 1963, 143–144]. Однако, несмотря на различия в стилистике и манере письма, Элиот и Жорж Санд объединяют сходные мотивы и интерес к одной и той же тематике, к «анатомии брака» [Thomson 1963, 147] (что, заметим, особенно существенно в контексте значения для английского романа XVIII–XIX вв. так называемого «брачного сюжета» (“marriage plot” [Parrinder 2006, 202])). Н. Шор сравнивает писательниц в аспекте оппозиции: идеализм – реализм (где Элиот, естественно, реалист); финальное преодоление наследия Санд и победа реализма, по мнению ученого, обусловлены «взаимопроникновением этических и эстетических причин» [Schor 1988, 62–63].

Сходство и различие двух авторов наиболее очевидны при компаративном взгляде на их поэтику. Не ориентироваться на Жорж Санд невозможно; причем, имея в виду необыкновенно сдержанное отношение Дж. Элиот к так называемому «женскому вопросу», можно предположить, что поэтику французской писательницы она рассматривает так же, как и Тургенев – как социально-сентиментальную прозу [Манн 2008, 119–120]. Однако собственно художественный метод Дж. Элиот в большей степени традиционно реалистический [Leavis 1948, 28–125]: менее эмоционально окрашенная стилистика, внимание к социально-политическому контексту, психологизм и философия, акцент на мелочах (“Paint us an angel, if you can, with a floating violet robe, and a face paled by the celestial light; paint us yet oftener a Madonna, turning her mild face upward and opening her arms to welcome the divine glory; but do not impose on us any aesthetic rules which shall banish from the region of Art those old women scraping carrots with their work-worn hands” [Eliot 2015, 289]). И, наконец, максимальное дистанцирование от любой идеологии: всякий герой Элиот, существующий в рамках какой-либо идеологической, заранее данной схемы, либо перерастает ее (Феликс Гольц, Доротея Брук, Даниэль Деронда), либо не обретает счастья (Лидгейт, Гвендолин, наиболее яркий и трагический пример – Мэгги Талливер). «Женский вопрос» в данном случае – тоже заданная схема. Поэтому, продолжая мысль Н. Шор, дело скорее не в преодолении идеализма, а в преодолении идеологизированного письма.

В русской традиции к 1860-м гг. представление о Жорж Санд уже



сложилось в определенную литературно-идеологическую модель. Жоржсандовское представление о «святости любви» и ее приоритете над социальными условностями можно считать своеобразной идеологической платформой писательницы; в целом, ее творчество оказывает наиболее существенное влияние на тех писателей, которые разрабатывают те или иные актуальные для эпохи идеологические сюжеты.

Роман «Женская доля» вряд ли воспринимался современниками как произведение, конгениальное Жорж Санд. В двух известных нам рецензиях, Д. Писарева и В. Поречникова (псевдоним Н. Хвоцинской), художественные достоинства романа оценены невысоко, хотя о полном совпадении позиции критиков говорить все же не приходится. По мнению Писарева, «Женская доля» – плохой роман, с плоскими, картонными персонажами и надуманными идеями, максимально далекий от адекватного отображения русской жизни, сам факт публикации которого бесспорно позорен для «Современника».

«никто не может сравниться с г. Н. Станицким, по милости которого почтенный “Современник” так часто нагружается раздирательными романами. <...> Изучение г. Станицкого особенно интересно для нас потому, что этот писатель постоянно работает для “Современника” и постоянно уродует своим фразерством светлые и широкие идеи, которые развивали в этом журнале действительно мыслящие и дельные люди» [Писарев 1864, 2].

«Г. Станицкий усиливается доказать, что виновниками ее [Софьи Григорьевны, героини романа – Е.С.] несчастья были ее отец и ее муж, и весь роман пригоняется, таким образом, к тому заключению, что женщины терпят горькую муку от безнравственности грязных эгоистов, не вразумленных железными кольцами. <...> Что женщины терпят часто горькую муку – это правда; но главная и почти единственная причина их страданий заключается в их собственной неразвитости» [Писарев 1864, 18–19].

Взгляд Хвоцинской, при полном, казалось бы, совпадении оценок с Писаревым, все же отличается: «Ни один из них [романов Станицкого – Е.С.], скажем прямо, не удовлетворяет в художественном отношении; их содержание многосложно, запутано, и автор справляется с ним с большим трудом. <...> Но под этой грубой работой – всегда убеждение; это набрасыванье – неизбежное последствие жаркого желанья сказать скорее, сказать *все*; в этих резкостях всегда много житейской правды, поднятой <...> с болезненным чувством участия и негодования» [Поречников 1862, 37–38].

Итак, по мнению Хвоцинской, Станицкий пишет дурно, его сюжетные ходы натянуты и неправдоподобны, характеры узнаваемы и карикатурны, но пишет искренне: «все эти падшие виноваты только в том, что доверились и любили... И тема даже не новая. Но г. Станицкий и не выдает ее за новость: он говорит от чувства правды и сострадания» [Поречников 1862, 38].

Сходно с Хвоцинской мыслит и современная исследовательница



Дж. Гит, которая в своем сравнительно недавно опубликованном исследовании “Women of the 1830s and 1850s: alternative periodizations” называет романы Панаевой, наряду с прочими текстами (Е.А. Ган, Е. Тур и др.) «диагностическими», т.е. привлекающими внимание читательской аудитории к проблемам, насущным с авторской точки зрения [Gheith 2002, 88]. Неважно, что роман плох с эстетической точки зрения, утверждает ученый, важно, что он сосредоточен на общественно значимых вопросах, таких как «трудности жизни женщин в России, вред от светских сплетен, важность женского образования и пропасть между жизнью, описанной в книгах, и реальной жизнью» [Gheith 2002, 94] и пр.; и плохо, что Панаева не предлагает решения этих вопросов.

В самом ли деле роман Панаевой так плох, как утверждают критики и филологи? (К слову, отечественные исследователи прозы Панаевой, как правило, обходят стороной вопрос ее художественных достоинств) [Тагаркина 2006, Бурмистрова 2012, Бурмистрова 2013]. Мне представляется, что одна из наиболее ценных вещей в романе – не сюжет или персонажи (они в самом деле не новы), а пресловутое «цицеронство», так раздражавшее Писарева, рассуждения автора, Станицкого, чья гендерная принадлежность не секрет ни для читателей, ни для критиков, о женской судьбе или доле (о гендерной составляющей повествования Панаевой см. [Vaysman 2021]).

«Позор и наказание – все обрушивается на одну женщину, которую часто так воспитывают, что она не имеет понятия о страшных последствиях любви. И разве девушек не уверяют, что дети рождаются в кочне капусты или что их сестру в корзиночке принесли к их мамаше? Вот эта-то тупоумная щепетильность и облегчает развратникам доступ к их жертвам» [Станицкий 1862 а, 50].

«Анна Антоновна, ведя уединенную жизнь, развила в своей дочери идеальный взгляд на вещи и беспредельную веру в слова людей» [Станицкий 1862 а, 53].

Панаева как раз предлагает решение проблемы: правильное воспитание (и в этом смысле нет никакого расхождения с заключением Писарева). В финале романа, в третьей части, встречаются персонажи первых двух, и автор будто заостряет параллель между судьбами Софьи Григорьевны и Анны Васильевны. Последняя, незаконнорожденная героиня, мать которой соблазнили и бросили, воспитанная любящими крестными в труде и в скромности, не принимает ни одного неверного решения: «Вообще она смотрела на жизнь может быть дико, но совершенно противоположно взгляду людей, ее окружавших. Самостоятельность Анны Васильевны развилась в ней с детства, от нерутинного и честного воспитания, от знакомства с мрачными сторонами жизни и от труда, к которому и она готовилась» [Станицкий 1862 б, 542]. Софья Григорьевна, воспитанная в неведении и незнании людей, оказывается глубоко несчастной: «Участь Софьи Григорьевны, разумеется, была самая печальная: одиночество, болезни и нищета, потому что Петр Васильевич продал последнее имение, небольшими доходами которого она пользовалась, а Лакотников даже не



помышлял дать хоть ничтожные средства ей на воспитание своих детей» [Станицкий 1862 с, 249–250].

Казалось бы, Панаева как человек, принадлежащий к кругу «Современника», должна в своем романе симпатизировать и одному из главных зарубежных авторов журнала, и гипотетическому «новому» человеку как герою, который должен являться носителем наиболее прогрессивных взглядов. Однако ситуация с прогрессивными взглядами в «Женской доле» выглядит неочевидной. Это либо «художнические» натуры, вроде Петра, мужа Софьи Григорьевны: «Петр Васильевич, супруг моей героини, мог смело причислять себя к художническим натурам. <...> Петр Васильевич если и помышлял о деятельности, то в возвышенном смысле» [Станицкий а 1862, 89–90]. Либо «мыслящие» люди, такие как Лакотников, которые говорят очень правильные вещи, но ведут себя гнусно: соблазняют замужнюю женщину, которая им доверяется, рождает детей вне брака и остается ни с чем, одновременно волочатся за другими, более молодыми особами и, наконец, женятся по расчету: «Да и сам Лакотников мог ли тогда так хорошо устроить свою жизнь? Мог ли он посещать так часто Европу, бывать в светских салонах русских бар и в то же время предаваться глубокой и благородной скорби о рабстве чехов и сербов? <...> Когда же досталось Лакотникову в зрелые годы владение душами, то он увидел, как было бы неблагоприятно освободить эти души, потому что теперь он вполне согласился со многими умными людьми, что крестьяне дети, которым нужен руководитель и защитник» [Станицкий 1862 с, 210–211].

Либо это круг людей, исповедующих «свободные взгляды» на любовь и брак и так или иначе апеллирующих к Жорж Санд, но при этом выглядящих как пародия на нее. «Мы вас все горячо полюбили, вы нам дороги не по узам крови, а как член нашего маленького кружка, который – не есть случайность, а разумное соединение людей с одинаковым образом мыслей, с одинаковыми интересами в жизни», – говорит Надежда Кондратьевна Софье [Станицкий 1862 а, 94]. Друзья Павла Васильевича не принимают Софью, хотя и похотливо на нее поглядывают, она для них чужая, но описывают свое неприятие «идейной» лексикой:

«Мы только покажем ему, что он должен в энергической борьбе искать себе свободы и не поддаваться вредному влиянию.

– В борьбе человек крепнет духом, подхватил Сергей Игнатьевич.

– Да и способен ли ПВ власть в филистерский кретинизм? задал вопрос Федор Федорович» [Станицкий 1862 а, 97].

Панаева следует за Жорж Санд в подходе к положению женщины в обществе, но одновременно изображает и пародию на бытовой жоржизм: «В самом деле, что это за любовь, которая налагает на людей какие-то нелепые обязанности? То ли дело свобода чувств! Пожили вместе и покойно разошлись... <...> Пора и пора, повторяю я, перестать во имя каких-то ложных обязанностей, посягать на судьбу бедных мужчин и

мешать им – как можно чаще обновлять свои пламенные сердца новыми чувствами. Женщина, лишаящая мужчину таких законных прав, достойна всеобщего порицания и поделом наказана, если бывает несчастна в жизни» [Станицкий 1862 а, 100].

Либо, наконец, это люди, якобы пекущиеся об общественных интересах, но при этом бесконечно далекие от русской жизни, в том числе и физически: «мороз придает бодрость тому, кто, целую ночь просидев за ужином, на другое утро встал с отуманенной головой <...>. Поверю также, что русская зима имеет приятность для тех, кто, закутавшись в собольи и медвежьи шубы, промчится на рысаках после длинного обеда в оперу. <...> Но крепко сомневаюсь, чтоб мороз придавал бодрость духа и тела ямщику, сидящему на козлах» [Станицкий 1862 б, 503–504].

Нет нужды говорить, что никто из этих категорий персонажей не вызывает хоть какую-нибудь авторскую или читательскую симпатию. Положение женщины, которое Панаева последовательно, на протяжении всего романа, сопоставляет с положением крепостных крестьян или негров на плантациях, показывая таким образом, что для нее это явления одного ряда, никак не улучшается от того, идейный человек с ней рядом или безыдейный подлец; в рассуждении женского вопроса между ними нет никакой разницы. (Кстати, статья Писарева может послужить ярким примером). Таким образом, Панаева тоже спорит с Жорж Санд как с идеологом, двигаясь как будто бы в том же направлении, что и Дж. Элиот. Но так ли это?

На первый взгляд, типологическое сопоставление романов Панаевой и Дж. Элиот, центральным персонажем которых является женщина («Женская доля» и, например, «Мельница на Флоссе») вполне оправданно: по структуре сюжета это Bildungsroman, причем именно мотив воспитания играет в произведениях ключевую роль. Счастливая и несчастная судьба героинь «Женской доли» традиционно детерминистски обусловлена; Мэгги Талливер – героиня, не вписывающаяся в свою социальную среду, сформировавшаяся как личность вопреки среде, что отчасти предопределяет трагический финал романа. Правда, из подобного сопоставления не следует, что роман Панаевой ближе к реалистической поэтике, чем роман Дж. Элиот; в целом композиция «Женской доли» отдает искусственностью и некоторой театральностью, что отмечала в своей рецензии Хвошинская: «Положим, нет на свете такого проклятого угла, где бы судьба свела разом и скупого, жестокого эгоиста-старика, и его наследника – пустого, развратного фата, и даму без поведения, и ее приятелей, развратных фразеров-приживальщиков, и ее сына, сумасшедшего a la Hamlet. <...> Он свел своих страдалец всех в одно место, в одно время – художественная ошибка, пожалуй, непростительная; но не мешает нам, чтоб получше поразмыслить, посмотреть на наших несчастных и падших, на наших miserables разом и в одном месте» [Поречников 1862, 38].

Однако усвоение творчества Жорж Санд как литературной модели в английском и в русском варианте происходило по-разному. Если для Дж. Элиот оно скорее представляло собой точку отталкивания – и в проблема-



тике, и в поэтике, и в структуре сюжета, то для Панаевой это бы живой и актуальный объект полемики. Она спорит с Жорж Санд, в известной мере следуя ее манере письма, стилистике и эмоциональной окраске текста.

Традиционно принято рассматривать поэтику Панаевой, как и проблеме «Жорж Санд – Дж. Элиот», сквозь призму развития реалистического направления и задаваться вопросом, в какой мере Санд и Панаева могут считаться реалистами (понятно, что касательно Дж. Элиот подобный вопрос не возникает). М. Коэн в своем исследовании французской женской прозы XIX в., констатируя наличие выдающихся образцов женского реалистического романа в английской традиции и отсутствие соответствия им в традиции французской, высказывает гипотезу, что специфику французского женского романа определяет его проблематика: «в фокусе авторского внимания – социальное зло, с которым женщина сталкивается в испорченном обществе» [Cohen 1995, 91]. Идеологическая составляющая текста становится основной проблемой повествования, влияющей и на структуру сюжета, и на специфику персонажей. Основываясь на этой концепции, Х. Хоогенбоом анализирует эволюцию поэтики Н. Хвоцинской в контексте как женского, так и реалистического романа, подчеркивая при этом, что писательница позиционировала себя как реалиста [Hoogenboom 2002, 142]. Так ее видели и современники, считая достойным и репрезентативным автором (см. письмо И.А. Гончарова от 23 января 1872 г.) [Гончаров 1955, 442–443]. Проблема реализма и типа письма Панаевой рассматривается и в новейшем исследовании М. Вайсман: «Женскую долю» автор считает женским реалистическим социальным романом. «Нехарактерный для русской прозы 1860-х гг., нарратив Панаевой представляется типичным для специфического женского письма. Как и в европейских национальных литературах, он появляется в женском романе, когда дебаты об эстетике реализма сливаются с дискурсом гендерного доминирования и подчинения» [Vaysman 2021, 245]. Не останавливаясь на гендерном подходе к художественному тексту, отметим некоторую неточность в предлагаемом обобщении: характерный жорж-сандовский нарратив не был общеевропейским явлением, что доказывает хотя бы пример Дж. Элиот.

Почему же Панаева, с самых первых своих произведений склонная к «критике действительности», все-таки ориентируется на Жорж Санд? Почему для ее это наиболее актуальная литературная модель? Отчасти этому обстоятельству можно предложить биографическое объяснение. Отношения Некрасова и Панаевой многократно описаны в исследовательской литературе, и их трудно свести только к уважению мужчины к женщине. Для людей, принадлежавших к кругу «Современника», Панаева была частью «тройчатки», «дамой без поведения» (по выражению Хвоцинской), «Авдотьей стервой», но никак не личностью и не писателем. (С этой позиции написана рецензия Писарева, о которой речь шла вначале). Для исследователей творчества Некрасова – бесценным, хотя и недалеким свидетелем эпохи; так о ней отзывался К.И. Чуковский:



«Ее простенькую, незамысловатую душу всегда влекло к семейному уюту, к материнству. Она ведь была не мадам де Сталь, не Каролина Шлегель, а просто Авдотья, хорошая, очень хорошая русская женщина, которая случайно очутилась в кругу великих людей. <...> Мудрено ли, что эта элементарная, обывательски незамысловатая женщина запомнила и о Тургеневе, и об Аполлоне Григорьеве, и о Льве Толстом, и о Фете, и о Достоевском, и о Герцене лишь обывательские элементарные вещи, обеднила и упростила их психику. <...> Таково уж было ее воспитание. <...> Шестилетняя, семилетняя девочка (она родилась в марте 1819 г.), она уже знала в подробности, кто с кем живет, кто кого содержит, у кого какой обожатель, кто кому наставил рога, и жадно впитывала в себя эту амурную грязь и запомнила ее на семьдесят лет» [Чуковский 2012, 297].

Однако Панаева не просто воспроизводит «амурную грязь»; она видит жизнь с той точки зрения, с которой ее не может увидеть писатель-мужчина. Если это и грязь, то грязь в традициях «неистойной словесности» или изображения «ужасной действительности» натуральной школой. Женщину воспринимают как предмет домашнего обихода, как необходимое удобство, как объект «аттракции» – как угодно, только не как самостоятельного человека; и это касается как людей отсталых, так и людей идейных, читателей Жорж Санд. Роман, написанный и опубликованный в знаковом 1862 г., в одном номере с рецензией М.А. Антоновича на «Отцов и детей», за год до романа «Что делать?», в разгар полемики о «новых людях», не то чтобы устраняется от актуальных дискуссий. Он лишь констатирует, что ничего не изменилось; что между теорией и жизненной практикой пропасть; и что освоение идей Жорж Санд не принесло женщине счастья.

Таким образом, рецепция творчества Ж. Санд Дж. Элиот и Панаевой происходит как будто в сходном направлении – в движении в сторону реалистического осмысления и отражения действительности. Однако если Элиот становится признанным классиком реализма, освоив наследие французской писательницы в контексте викторианской литературы, то Панаева, несмотря на близость к реализму, все же остается частью жорж-сандовской традиции. И если не ограничиваться объяснениями гендерного характера, на наш взгляд, дело в масштабе влияния французской романной традиции – настолько весомом, что, даже полемизируя со своей литературной моделью в сфере идеологии, Панаева не уходит от нее в сфере поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурмистрова С.В. Семантика вещного мира в прозе А.Я. Панаевой // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 9 (124). С. 127–131.
2. Бурмистрова С.В. «Петербургский текст» прозы А.Я. Панаевой // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 11 (139). С. 13–22.



3. Гончаров И.А. Письмо Хвоцинской Н.Д. (Заиончковской), <23 января 1872 г. Петербург> // Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: ГИХЛ, 1952–1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 442–443.
4. Кафанова О.Б. Любовный быт «людей сороковых годов» // Вестник Томского государственного университета. 1998. Т. 266. С. 78–87.
5. Кафанова О.Б. Русская Жорж Санд: к 200-летию со дня рождения (статья первая) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2004. Вып. 3 (40). Серия: Гуманитарные науки (филология). С. 5–12.
6. Кафанова О.Б., Соколова М.В. Жорж Санд в России: библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1832–1900). М.: ИМЛИ РАН, 2005. 589 с.
7. Кафанова О.Б. Жорж Санд и начало разрушения патриархального сознания в русской литературе XIX века // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. Вып. 8 (59). Серия: Гуманитарные науки (филология). С. 31–37.
8. Манн Ю.В. Тургенев – критик и литературовед // Манн Ю.В. Тургенев и другие. М.: РГГУ, 2008. С. 105–136.
9. Писарев Д.И. Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби // Русское слово. 1864. № 8. Отд. 2. С. 1–58.
10. Поречников В. Провинциальные письма о нашей литературе // Отечественные записки. 1862. Т. 142. № 5. С. 24–52.
11. (а) Станицкий Н. Женская доля // Современник. 1862. Т. 92. № 3. С. 41–166.
12. (б) Станицкий Н. Женская доля // Современник. 1862. Т. 92. № 4. С. 503–561.
13. (с) Станицкий Н. Женская доля // Современник. 1862. Т. 93. № 5. С. 207–250.
14. (а) Строганова Е.Н. Писательница и литературный канон: Жорж Санд в русском литературном сознании 1830–1870-х годов // Строганова Е.Н. Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019. С. 27–40.
15. (б) Строганова Е.Н. «Авдотья стерва»: Лев Толстой и Авдотья Панаева // Строганова Е.Н. Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019. С. 297–305.
16. Татаркина С.В. Творчество А.Я. Панаевой в литературном контексте XIX века: гендерный аспект: автореферат дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Томск, 2006. 26 с.
17. Чуковский К.И. Некрасов и Авдотья Панаева // Чуковский К.И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 8: Литературная критика. 1918–1921 / предисл. Е. Ивановой; коммент. Е. Ивановой и Б. Мельгунова. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 264–303.
18. Cohen M. In Lieu of a Chapter on Some French Women Realist Novelists // Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre, ed. by M. Cohen and C. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. 90–119.
19. Eliot G. Adam Bede. Open Road Integrated Media, Inc., 2015. URL: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ranepa-ebooks/detail.action?docID=> (accessed 6.09.2021).



20. Gheith J.M. Women of the 1830s and 1850s: Alternative Periodizations // Barker A.M., Gheith J.M. (Eds.). A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 85–99.
21. Hoogenboom H. “Ya rab deistvitel'nosti”: Nadezha Khvoschchinskaia, Realism, and the Detail // Vieldeutiges nicht-zu-ende-sprechen: Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen. Fichtenwalde: Göpfert, 2002. P. 129–147.
22. Leavis F.R. The Great Tradition. London: Chatto & Windus, 1948. 304 p.
23. Parrinder P. Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day. Oxford: Oxford University Press, 2006. 512 p.
24. Schor N. Idealism in the Novel: Recanonizing Sand // Yale French Studies. 1988. № 75. The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature. P. 56–73.
25. Thomson P. The Three Georges // Nineteenth-Century Fiction. Sept. 1963. Vol. 18. № 2. P. 137–150.
26. Vaysman M. A Woman's Lot: Realism and Gendered Narration in Russian Women's Writing of the 1860s // The Russian Review. 2021. № 80. P. 229–245.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Burmistrova S.V. “Peterburgskiy tekst” prozy A.Ya. Panayevoy [“Petersburg Text” of A.Ya. Panaeva's Prose]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2013, no. 11 (139), pp. 13–22. (In Russian).
2. Burmistrova S.V. Semantika veshchnogo mira v proze A.Ya. Panayevoy [The Semantics of the Material World in the Prose of A.Ya. Panayeva]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2012, no. 9 (124), pp. 127–131. (In Russian).
3. Kafanova O.B. George Sand i nachalo razrusheniya patriarkhal'nogo soznaniya v russkoy literature 19 veka [George Sand and the Beginning of the Destruction of Patriarchal Consciousness in Russian 19th Century Literature]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, Series: Gumanitarnyye nauki (filologiya), 2006, no. 8 (59), pp. 31–37. (In Russian).
4. Kafanova O.B. Lyubovnyy byt “lyudey sorokovykh godov” [Love Life of “People of the Forties”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1998, vol. 266, pp. 78–87. (In Russian).
5. Kafanova O.B. Russkaya Zhorzh Sand: k 200-letiyu so dnya rozhdeniya (stat'ya pervaya) [Russian Georges Sand: To the 200th Anniversary of His Birth (Article One)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, Series: Gumanitarnyye nauki (filologiya), 2004, no. 3 (40), pp. 5–12. (In Russian).
6. Schor N. Idealism in the Novel: Recanonizing Sand. *Yale French Studies*, 1988, no. 75, The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature, p. 56–73. (In English).
7. Thomson P. The Three Georges. *Nineteenth-Century Fiction*, 1963, vol. 18, no. 2 (Sept.), pp. 137–150. (In English).



8. Vaysman M. A Woman's Lot: Realism and Gendered Narration in Russian Women's Writing of the 1860s. *The Russian Review*, 2021, no. 80, pp. 229–245. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Cohen M. In Lieu of a Chapter on Some French Women Realist Novelists. Cohen M., Prendergast C. (eds.). *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 90–119. (In English).

10. Gheith J. M. Women of the 1830s and 1850s: Alternative Periodizations. Barker A.M., Gheith J.M. (eds.). *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 85–99. (In English).

11. Hoogenboom H. "Ya rab deistvitel'nosti": Nadezha Khvoschchinskaia, Realism, and the Detail. *Vieldeutiges nicht-zu-ende-sprechen: Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen*. Fichtenwalde, Göpfert, 2002, pp. 129–147. (In English).

12. Mann Yu.V. Turgenev – kritik i literaturoved [Turgenev – Literary Critic and Philologist]. Mann Yu.V. *Turgenev i drugiye* [Turgenev and Others]. Moscow, RSUH Publ., 2008, pp. 105–136. (In Russian).

13. (a) Stroganova E.N. Pisatel'nitsa i literaturnyy kanon: George Sand v russkom literaturnom soznanii 1830–1870-kh godov [The Writer and the Literary Canon: Georges Sand in the Russian Literary Perception of the 1830–1870s]. Stroganova E.N. *Klassiki i sovremennitsy: gendernyye realii v istorii russkoy literatury 19 veka* [Classics and Their Female Contemporaries: Gender Realities in the History of Russian Literature of the 19th Century]. Moscow, Litfakt Publ., 2019, pp. 27–40. (In Russian).

14. (b) Stroganova E.N. "Avdot'ya sterva": Lev Tolstoy i Avdot'ya Panayeva ["Avdotya Bitch": Leo Tolstoy and Avdotya Panaeva]. Stroganova E.N. *Klassiki i sovremennitsy: gendernyye realii v istorii russkoy literatury 19 veka* [Classics and Their Female Contemporaries: Gender Realities in the History of Russian Literature of the 19th Century]. Moscow, Litfakt Publ., 2019, pp. 297–305. (In Russian).

(Monographs)

15. Kafanova O.B. *George Sand v Rossii: bibliografiya russkikh perevodov i kriticheskoy literatury na russkom yazyke (1832–1900)* [George Sand in Russia: A Bibliography of Russian Translations and Critical Literature in Russian (1832–1900)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2005. 589 p. (In Russian).

16. Leavis F.R. *The Great Tradition*. London, Chatto & Windus, 1948. 304 p. (In English).

17. Parrinder P. *Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day*. Oxford, Oxford University Press, 2006. 512 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

18. Tatarikina S.V. *Tvorchestvo A.Ya. Panayevoy v literaturnom kontekste 19 veka: gendernyy aspekt* [A.Ya. Panaeva's Creative Work in the Literary Context of the 19th



Century: Gender Aspect]. PhD Thesis Abstract. Tomsk, 2006. 26 p. (In Russian).

Самородницкая Екатерина Ильинична, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры Истории и теории литературы Школы актуальных гуманитарных исследований Института общественных наук. Научные интересы: русская литература XIX в., викторианский роман, англо-русские литературные связи, женская проза, русская критика XIX в., компаративистика.

E-mail: samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0003-1334-6150

Ekaterina I. Samorodnitskaya, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literary History and Theory, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences. Research interests: Russian literature of the 19th century, Victorian novel, Anglo-Russian literary connections, female prose, 19th-century Russian criticism, comparative studies.

E-mail: samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0003-1334-6150

В.В. Королева (Владимир)

«ГОФМАНОВСКИЙ КОМПЛЕКС» В РОМАНЕ А. РЕМИЗОВА «ЧАСЫ»

Аннотация. В статье исследуется проблема функционирования в русской литературе неомифологических комплексов, в частности, «гофмановского комплекса» на примере романа А.М. Ремизова «Часы» (1908). Утверждается, что в первой половине XIX в. в России формируется «гофмановский текст русской литературы», который состоит из «гофмановского комплекса» (сюжеты, образы, проблематика и стилистика, характерные для немецкого писателя), имени – мифа Э.Т.А. Гофмана, а также мифологизированных образов его героев. Интерес к Гофману на рубеже веков способствует актуализации «гофмановского комплекса» в литературе русского символизма. Анализируются особенности воплощения и трансформации «гофмановского комплекса» как художественного приема в романе А.М. Ремизова «Часы»: синтез искусств (построение романа как музыкального произведения), двоемирие (прием «удвоения действительности»), образ-символ зеркала (гиперболизация пороков окружающей реальности и способ отражения мыслей героев), психологизм, двойничество (оппозиции *прекрасное – уродливое, великое – ничтожное*), разрушительная ирония, нашедшая воплощение в гротескном образе хохота, проблема механизации человека и общества, которая основана на идее подчинения человека времени и превращения его в механизм: оппозиция *живое – неживое* (одушевление не только предметов – смех, колокол, стены, но и абстрактных понятий – мысли, время).

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; А.М. Ремизов; «гофмановский текст русской литературы»; «гофмановский комплекс»; двойничество; образы зеркала; луны; круга; часов; оппозиция *живое – неживое*; романтическая ирония и гротеск.

V.V. Koroleva (Vladimir)

“The Hoffman’s Complex” in A. Remizov’s Novel “The Clock”

Abstract. The article examines the problem neo-mythological complexes and their functions in Russian literature, in particular, the “Hoffmann complex” based on the example of the novel “The Clock” by A.M. Remizov (1908). The paper argues that the “Hoffmann text of Russian literature” was formed in Russia in the first half of the nineteenth century, consisting of the “Hoffmann’s complex” (plots, images, problems and stylistic features of the German writer), the name – E.T.A. Hoffmann’s myth, and mythologized images of his heroes. The interest in Hoffmann at the turn of the century contributes to the actualization of the “Hoffmann’s complex” in the literature of Russian symbolism. The article analyzes the features of the implementation and transformation of the “Hoffmann’s complex” as an artistic device in the novel “The Clock” by A.M. Remizov: a synthesis of the arts (the construction of the novel as a musical work),

real and imaginary worlds (the method of “double reality”), the image of a mirror (the amplification of vices of the surrounding reality and the thoughts of characters), the psychology of the duality (opposition *beautiful – ugly, the great – insignificant*), a devastating irony, embodied in a grotesque manner of laughter, the problem of mechanization of a man and a society, based on the idea of subjugating a person to the times and turning the person into a mechanism: the opposition *alive – inanimate* (animating not only objects, such as laughter, bell, walls, but also abstract concepts, such as thoughts, time).

Key words: E.T.A. Hoffman; A.M. Remizov; “The Hoffman’s text of Russian literature”; “The Hoffman’s complex”; duality; the images of the mirror; the moon; the circle; the clock; the opposition *living – inanimate*; romantic irony and grotesque.

Значимость Э.Т.А. Гофмана для развития русской литературы XIX в. в современном литературоведении не вызывает сомнений. Об этом писали А.Б. Ботникова, С.С. Игнатов, С.К. Родзевич, П. Морозов, Л. Израилевич и другие, обращая внимание на сходные с Гофманом сюжетные ситуации, аналогичные образы и мотивы в творчестве М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, В.Ф. Одоевского, А. Погорельского, А.К. Толстого, Н.А. Полевого и др. Популярность Гофмана в России в 30–40-е гг. XIX в. способствовала формированию «гофмановского текста русской литературы», который включает в себя следующие макрокомпоненты: сюжеты, образы, проблематика и стилистика, характерные для писателя, которые мы определяем как «гофмановский комплекс», мифологизированный образ самого Гофмана (имя-миф), а также мифологизированные образы его героев [Королева 2021].

Важным элементом «гофмановского текста русской литературы» является «гофмановский комплекс», который определяется целостностью воспроизводимого содержания и включает в себя следующие черты: синтез искусств (попытка соединить в рамках одного произведения разных видов искусств («Крейслериана I»)), романтическую иронию и гротеск (характеризуется постоянной сменой серьезного и несерьезного («Золотой горшок», «Крошка Цахес»)), психологизм (погружение в глубины психики человека и поиск причины раздвоения («Эликсиры дьявола»)), тематизацию проблемы механизации жизни и человека, поставленной Э.Т.А. Гофманом, через разработку образов-символов маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека («Песочный человек», «Автоматы», «Принцесса Брамбилла»); зеркала, множашего сущности; глаз как способа распознавания подлинности *живого – неживого* («Песочный человек»). «Гофмановский комплекс» становится источником рецепции и основой для творческого переосмысления в литературе Серебряного века.

На рубеже XIX–XX вв. интерес к творчеству Гофмана возрождается, на что указывают многочисленные упоминания немецкого романтика символистами и теми, кто входил в их круг общения. Имя Гофмана встречается в эссеистике, дневниках и записных книжках А. Блока, А. Белого, Г. Чулкова,



Вяч. Иванова, М. Кузмина и др. Последний, например, пишет о популярности коллективного чтения Гофмана (дневник 1915 г.): «Читали Гофмана. Рассуждали» [Кузмин 2005, 530]. Кроме того, Кузмин в дневниковой записи от 21 июля 1906 г. свидетельствует о попытках подражания Гофману: «Сереза (Судейкин) писал романтический рассказ в духе несколько Гофмана» [Кузмин 2005, 543]. На важность немецкого писателя для эпохи Серебряного века указывает и В.Н. Топоров: «Творческая элита 1910-х гг. сама ощущала сходство своего мира с миром Гофмана <...>. Сама фигура Гофмана, как и его творчество, в 10-е годы привлекает к себе исключительное внимание. В этом отношении с ними могут сравниться только 30–40-е годы XIX века <...>. Кульминационный момент второй волны русского гофманианства, подготовленной (по крайней мере, внешне) появлением восьмитомного собрания его сочинений в самом конце XIX века, – 1914 год, когда появились довольно многочисленные публикации, посвященные Гофману» [Топоров 2003, 461].

Творчество писателя А.М. Ремизова – яркий пример функционирования «гофмановского текста» в русской литературе рубежа веков, что проявляется в мифологизации им образа самого Гофмана, а также использовании «гофмановского комплекса» как литературного приема, который в произведениях русского писателя преломлялся через его самобытный стиль. Ремизов считает, что «Э.Т.А. Гоффман едва ли не самый первый по влиянию на русскую литературу: на Пушкина, Гоголя и Марлинского, а через них на Толстого и Достоевского, или, что тоже, на всю русскую Библию, через которую неминуемо проходит всякий русский писатель» [Ремизов 2000–2003, IV, 212–213].

Вопрос о А.М. Ремизове и Э.Т.А. Гоффмане до сих пор в литературоведении поднимался мало, хотя заслуживает серьезного изучения, т.к. русский писатель неоднократно упоминает Гофмана в своих произведениях и дневниках, где открыто говорит о важности немецкого романтика для формирования своего творческого метода: «... из писателей самым близким я чувствую Э.Т.А. Гоффмана» или «... мое пристрастие к волшебному – “таинственному” от Э.Т.А. Гоффмана “Meine Muttersprache – Deutsch!”» [Ремизов 2000–2003, X, 291].

Влияние Гофмана на Ремизова отмечает и И.А. Ильин, который свидетельствует, что Ремизов довольно рано «...начал неотрывно читать “взрослые” книги; а когда он отрывался от книги, его “разбирало” выдумывать всякие небылицы! И все это таинственно связалось на всю жизнь с Э.Т.А. Гоффманом...» [Ильин 1959, 92]. Философ и писатель обращает внимание не только на близость мировосприятия Ремизова и Гофмана, но и на сходство их художественного метода: погружение в мир фантастики: «начал предаваться тем махаонным мечтам, той полусонной фантастике, которою когда-то спасался Гофман и которая давала Ремизову и защитный механизм (“скорлупу”)» [Ильин 1959, 435].

Б. Филиппов, размышляя о мифотворчестве Ремизова, обращает внимание на особый путь писателя, на котором возникает имя Гофмана:



«Скорее – это некое постижение внутренней сути действительности, самой *идеи* ее; путь, каким шли к ее постижению и отвоплощению Гоголь и Иероним Босх, Гофман и Брейгель. <...> И мифотворчество Ремизова, если в грубо-биографическом, в психобиологическом плане и было *отчасти* защитной реакцией, уходом от убийственной действительности, то в плане духовном, творческом – было скорее постижением идеи, сути происходящего» [Филиппов 1891, 224–225].

Современники Ремизова не только отмечали гофмановское влияние на русского писателя, но и воспринимали его через призму Гофмана (мифологизация имени). Чулков, например, пишет: «Ремизов-художник неоткровенен и несветел: он так же темен, многолик и скрытен, как Гофман. Бродить по лабиринту его творчества и утомительно, и трудно. Это не светлый сад <...>. Это запутанная система комнат и коридоров, где полумрак, где душно <...>. Тусклое эхо повторяет жуткий смех под темными сводами» [Чулков 1999, 119].

Гофмановские традиции у Ремизова в большей степени нашли отражение в романе «Часы» (1908), где они проявляются системно в виде идейно-тематического «гофмановского комплекса», который в его творчестве не только становится литературным приемом, но и переосмысливается. На наш взгляд, анализ специфики трансформации этого комплекса в произведении русского писателя является весьма актуальным, т.к. позволяет проследить закономерности развития «гофмановского текста русской литературы» в эпоху Серебряного века.

В романе Ремизова «Часы» можно выделить следующие черты «гофмановского комплекса»: синтез искусств, романтическую иронию и гротеск, двоемирие, основанное на смешении мира реального и ирреального, которое проявляется в символических снах и внутренних монологах героев, авторское воплощение проблемы рока, образ-символ зеркала, гиперболизирующий реальность, глубокий психологизм, двойничество, проблему механизации человека и общества, которая основана на идее подчинения человека времени и превращении его в механизм и отражается в оппозиции «живое-неживое».

В основе «Часов» лежит принцип романтического двоемирия: деление мира на реальный и ирреальный. Реальный мир в романе погружен в атмосферу безысходности, ощущения трагедии. Ирреальный мир – мир снов и мыслей, которые преодолевают героев и начинают ими управлять. Это приводит к трагедии, как в случае с Нелидовым, или к сумасшествию, что происходит с Костей, ощущающим себя в своем придуманном мире Богом, которому предназначено остановить время. В отличие от романтического двоемирия, где мир фантастический – идеальный, гармоничный, у Ремизова мир ирреальный находится на грани безумия, он перекликается с миром реальным и отличается не меньшим трагизмом («принцип удвоения действительности»). Эта традиция восходит к Гофману, который в своих произведениях разрушает традиционное двоемирие: мир реальный у него проникает в мир идеальный, и, наоборот, в результате происходит



развенчание мира идеального («Повелитель блох»).

Важную роль в создании «другого мира» у Ремизова играет образ зеркала, который традиционно является дверью в иную реальность. Например, у Гофмана в новелле «Песочный человек» Натанаэль под влиянием стекол и зеркал попадает в мир, где кукла Олимпия кажется ему живой. У Ремизова же зеркало имеет другую смысловую нагрузку: оно не просто отражает неприглядную действительность, но и заостряет внимание героев на их недостатках или же вскрывает их тайные мысли: «Пришла Катя, ... подошла к зеркалу, посмотрелась так, будто кто смотрел на нее, – запечалилась» [Ремизов 2000–2003, IV, 22] или «...заглянула она [Христина] мимоходом в зеркало, встретила глазами, вдруг покраснелась, – потупилась» [Ремизов 2000–2003, IV, 61]. Костя мечтает увидеть в зеркале другой нос, но видит свой уродливый: «Сколько раз дома перед зеркалом зажимал Костя между пальцами этот кривой свой нос, сжимал его до тех пор, пока не казалось, что нос выпрямился» [Ремизов 2000–2003, IV, 7]. В попытке бежать от реальности Кости разбивает зеркало: «И свистнул кружок – шарахнула дверь, ах!!! – затряслась сверху донизу. Сыпались звенящие стеклышки, звенели, как мелкое серебро...» [Ремизов 2000–2003, IV, 52]. С зеркалом связан образ луны, который получает зеркальную семантику: отражение порочной действительности: «Луна, как здоровая женщина, задымленная хмелем морозного облака, нагая катилась по небу» [Ремизов 2000–2003, IV, 12]. Или: «Бездымная луна еле держалась, истощенная с бродящей зачатой болью и отвращением в разжиженной излишеством переплывавшей крови» [Ремизов 2000–2003, IV, 30].

Мысли героев в романе «Часы» поглощены идеей неизбежности трагедии, практически все персонажи находятся в состоянии обреченности. Как справедливо отмечает Г.Н. Слобин: «Повесть Ремизова безысходна. В ней нет ни иной, высокой реальности, ни искупления личности, ни облегчения через духовную жизнь или религиозный обряд; “Часы” предлагают только замкнутый круг космического отчаяния для всех причастных к первородному греху» [Слобин 1997, 7]. Весь роман пронизывает вера в мрачное предопределение, в рок. Эта идея – центральный мотив мировоззрения Ремизова, который считает, что существование человека определяется действием неподвластных человеку мистических сил. Проблема рока у Ремизова перекликается с романом Гофмана «Эликсиры дьявола», где немецкий писатель показывает силу предопределения и неспособности человека уйти от своей судьбы. Медардусу суждено искупить грех своего рода, который восходит к его предку художнику Франческо. Герой вовлечен в ряд событий против воли, которые посылает ему рок. Он не понимает, кто он и что делает, и мечется на грани безумия, преследуемый двойниками: «Я все более убеждался, что не я, а посторонняя власть, внедрившаяся в меня, навлекает невероятное, а я сам – лишь безвольное орудие, которым она пользуется ради неведомой цели» [Гофман 1991, II, 12].

С темой рока в повести Ремизова связан образ круга, который символизирует замкнутое пространство, неизбежный круг времени, неспособ-



ность разрушить роковую цепочку. Особенно ярко эта символика проявляется в снах героев. Например, Христине снится толпа маленьких девочек в белых платьицах, которые кольцом окружают ее и не дают уехать. Костя видит, как не может вырваться из круглого граммофона: «Подымется на немного – соскользнет. ... Из сил выбился, да и граммофон сужается: жмет, колет, сдирает ему волосы» [Ремизов 2000–2003, IV, 32].

Роман Ремизова вслед за Гофманом проникнут глубоким психологизмом. Герои «Часов» находятся на грани отчаяния, что проявляется во внутренних монологах и символических снах, которые отражают глубину переживаний героев. Тема безумия у Ремизова связана с образом Кости, живущего с мыслью о своем уродстве. Его недовольство собой и миром сконцентрировано на носе, который является главной причиной его неполноценности: «А был он такой странный и чудной, и как ни сжимался, как ни прятался, всякому в глаза лез» [Ремизов 2000–2003, IV, 7]. Мечта о правильной форме носа становится для него навязчивой идеей: «Костя чувствовал свой нос, как рану, – разрасталась рана где-то в сердце и, как тяжесть, – тяжелела она со дня на день, становилась обузой и пригубала и ломала хребет» [Ремизов 2000–2003, IV, 7]. Ненависть к собственному носу порождает у него агрессию к чужим носам, например, он кусает Лидочку за красивый «сахарно-выточенный» носик.

Сознание Кости раздваивается: с одной стороны в нем борются неудовлетворенность собой и неприятие окружающими, с другой стороны – возвеличивание себя в своем сознании, попытка уподобиться Богу. Особенно ярко это проявляется в те моменты, когда он на колокольне заводит часы. В мире реальном Костя кажется жалким и нелепым: «... забывшийся в чулан сидит на поганом ведре раздетый в длинных черных чулках Костя, не Костя Клочков, а Костя Саваоф, не Костя Клочков, а ворона, и сидит, несет яйца гусиные да утиные, считает тараканьи шкурки ... ковыряет свой кривой изуродованный нос...» [Ремизов 2000–2003, IV, 94]. Болезненное сознание Кости, наоборот, преуменьшает, унижает его сущность, поэтому он часто ассоциирует себя с животным, птицей, насекомым и даже неодушевленным предметом: сыщиком Куринойсом, конем серым в яблоках, вороной, осоедом, лягушачьей лапкой, «отрезанной шкулепой на тараканьих ножках» [Ремизов 2000–2003, IV, 88]. В его облике подчеркивается сходство с лягушкой: «... и сидел так мучительно долго, надутый, с выпученными глазами, и надувался, как лягушка», «дрыгал по-лягушачьи ногами» [Ремизов 2000–2003, IV, 94] или «лицо его зеленело, как у лягушки» [Ремизов 2000–2003, IV, 39]. Пересечение его сущностей в реальности проявляется в попытке управлять людьми доступными средствами, например, с помощью лягушечьей лапки: «Средство есть. Верное. Надо лягушку. Надо изловить лягушку. Отломить у лягушки левую заднюю лапку. Высушить лапку и незаметно, чтобы никто не видел, зацепить кого хочешь» [Ремизов 2000–2003, IV, 38].

По-другому он ощущает и ведет себя в мире ирреальном. Безумие все больше овладевает им, расширяя его сознание и перенося в новые, соз-



данные его фантазией мира: «Ковылял Костя, не Костя Клочков, а Костя Саваоф, высовывал язык, улыбался: пораскладывал своим божеским разумом, пораздумывал, чего бы ему натворить еще, каких миров, каких земель <...> или обратиться ангелов в чертей, или вставить стекло в небо, чтобы через него видно было, что на небесах делается, или смешать все и почитать ...» [Ремизов 2000–2003, IV, 90]. Эта традиция раздвоения личности восходит к роману Гофмана «Эликсиры дьявола», где Медардус – монах, который должен прийти к смирению, но в его душе зарождается мысль о его избранничестве, и темная сторона начинает преобладать над светлой. Он монах, но родовый грех пробуждает в его душе гордыню, чувство превосходства над другими, желание управлять их судьбами, и он совершает под ее влиянием убийства.

Безумие Кости порождает в его болезненном сознании двойника – персонажа, традиция которого восходит к Гофману. Двойник – типичный образ немецкого романтика – отражает идею расщепленного сознания современного человека. В романе «Эликсиры дьявола» у Медардуса, которого разрывают внутренние противоречия, несколько двойников: Викторин (переодевается в его монашескую одежду), Белькампо (отражает его мысли) и настоящий двойник (преследует его). В болезненном сознании Кости сильное начало материализуется в виде двойника, который такой же носатый, как и он: «... нагонял Костю, пропадал, потом опять появлялся и носатым хохочущим лицом внезапно заглядывал в глаза» [Ремизов 2000–2003, IV, 89–90]. Этот двойник уводит его в ирреальное пространство: «... подхватил Носатый под руку Костю и повлек за собой, мостя мосты в его новый дворец и храм и небеса» [Ремизов 2000–2003, IV, 90]. Он убеждает Костю, что он – Бог, Костя Саваоф, и может управлять временем: «– Костя, – дрожал Носатый, – ты Бог, ты царь над царями, ты покоришь время, ты дал волю, тебе подвластны все земли, вся подлунная, весь мир» [Ремизов 2000–2003, IV, 94].

Еще одним двойником Кости является Иван Трофимович, который не может себя реализовать в любви, т.к. он «недоросток» («Маленькому и жениться нельзя, смеяться станут» [Ремизов 2000–2003, IV, 54]), он страдает от своего физического недостатка, как и Костя. Следует отметить, что в романе большинство героев имеют физические недуги или душевное расстройство. Неполноценность представителей всего семейства (Катя, старик, Костя, Рая) связана с родовым недугом. Эта семья символизирует собой весь род человеческий, который погряз в грехах. Болезнь является символом этих грехов. Сходным образом проблема родового греха поднимается и в романе Гофмана «Эликсиры дьявола», где род художника Франческо наказан за осквернение святой Розалии. Его потомки отличаются порочностью. И только Медардусу предначертано искупить родовый грех, для этого он должен пройти путь от непорочности к греху, а затем к святости. Этот путь олицетворяет судьбу не только одного героя, но и всего рода.

Одним из ярких гофмановских приемов у Ремизова становится оду-



шевление неживого и, наоборот, описание живого как неодушевленного предмета. Например, «граммофон замирал в зевоте» [Ремизов 2000–2003, IV, 14], «...печати затыкали глотку живым вещам, магазин вымирал», «... стены ожили; глазастые насквозь видели, тянули допрос» [Ремизов 2000–2003, IV, 82], «... часы ходили, такие странные и чудные: передернутые судорогой, с кислой улыбкой, обиженные, горькие, насмехающиеся» [Ремизов 2000–2003, IV, 14]. Предметы у Ремизова теряют вещную природу и становятся символами безысходности удела человеческого. Этот прием активно использовал Гофман, чтобы подчеркнуть превосходство живого мира мечты над мертвым миром людей. Так в новелле «Крошка Цахес» Гофман описывает оживший кафтан: «...рукава опять полезли кверху сборками, а полы стали расти, так что вскоре, невзирая на все оттягивания, обдергивания и пошевеливания, рукава собрались у самых плеч...» [Гофман 1999, III (1), 224].

Однако Ремизов расширяет традицию одушевления предметов до абстрактных понятий. Например, «беда и горе переступали заставу, разбредались по городу, входили в дома», «умирали слова от скорби» [Ремизов 2000–2003, IV, 31]. Безумные мысли Кости приобретают облик чудовищной пасти, оживают и начинают им управлять: «И вот гадова пасть, подмявшая под себя Костю, адски разверзшись, поглотила его, и завертелся он в холодных скользких внутренностях и вертелся, как заводная машинка» [Ремизов 2000–2003, IV, 56]. Живые люди же часто изображаются как неживые предметы, в частности, персонажи воспринимают друг друга, делая акцент на отдельных частях тела. Например, Косте все окружающие напоминают про нос, Лидочку называют «мудрая головка», а в ее облике подчеркивается сахарный носик.

Но главным абстрактным понятием, движение которого, по мнению Кости и окружающих, становится причиной всех несчастий, является время: «– Оно всегда с тобой. /– Оно идет. /– Оно не станет ждать. /– От него никуда не скроешься» [Ремизов 2000–2003, IV, 40]. Время выступает в качестве символа приближающейся расплаты за грехи и изображается как бездушный механизм, который подчиняет себе живого человека, превращая его жизнь в непрерывное движение на одном месте: «Время идет. Время не станет ждать. Ты знаешь, что такое некогда? Ведь это так, будто попал человек на страшные зубцы колеса времени или попросту на зубцы “часового колесика”. Колесико неумолимо, оно не выпустит, возьмет оно и потянет, будет тикать на самое ухо ...» [Ремизов 2000–2003, IV, 40]. Образ часов при этом выступает как материальное воплощение понятия времени. Часы окружают героев: часы на колокольне собора, часы в магазине, наручные часы у Нелидова и Кати. Нелидов восклицает: «“...по часам все построено”. – Эх, Костя, если бы часов и совсем не было!» [Ремизов 2000–2003, IV, 39].

Неудивительно, что Костя воспринимает часы как угрозу всему человечеству, которое он хочет спасти, мечтая убить время: «Ни человек, ни тварь, – часы владеют сменой и посылают дни и ночи, все от них – эта тьма



и ад, и он убьет время – проклятое! проклятое! проклятое! – убьет время, освободит себя и весь мир» [Ремизов 2000–2003, IV, 83]. В его восприятии именно часы на колокольне становятся символом зла, который воплощен в железном механизме: «Костя слышал: жили, кишели часы – тысяча тысяч бегучих годов, тысяча тысяч ядовитых червяков в этом гнилом железе. И от железного чудовища зависела целая судьба! Нет, он больше не может жить, не свергнув это железное иго, он руками задушит это железное горло» [Ремизов 2000–2003, IV, 83].

С помощью образа часов Ремизов раскрывает актуальную проблему конца XIX – начала XX в. – механизации человека и общества, которая восходит к Гофману. Немецкий писатель считал, что автоматы вытесняют все живое вокруг и пытаются завладеть человеческой душой. *Живое* у Гофмана теряет жизненные силы и заменяется искусственным, *неживым* («Песочный человек», «Выбор невесты», «Автоматы», «Принцесса Брамбилла»). Очень точно формулирует процесс механизации человеческой личности в эстетике Гофмана Н.А. Жирмунская: «...ложные идеи обретают гипнотическую власть над человеческим сознанием, парализуют волю, толкают на непредсказуемые, порою роковые поступки. Мертвый предмет, построенный на основе физических законов, “хватает” живое существо. Тем самым стирается грань между живым и неживым в окружающем мире, пограничной зоной становится психика человека с ее непознанными “безднами”, точка пересечения физических и духовных начал» [Жирмунская 2001, 394].

Ремизов, как и Гофман, видит угрозу человечеству от механизмов, которые разрушают человеческие жизни. Только символом этого механизма становятся часы. Ремизов показал высшую точку механизации человека и общества – подчинение человека времени. Костя возлагает на себя миссию освобождения всего мира от власти времени, рока, разрушая большие соборные часы: «Я даю вам волно, ... я взял себе время и убил его, – отныне нет времени! я взял себе грех и убил его, – отныне нет греха! я взял себе смерть и убил ее, – отныне нет смерти! отныне все можно! <...> Аз есмь Господь Бог твой!» [Ремизов 2000–2003, IV, 87].

Ярким стилистическим приемом у Ремизова в повести «Часы» становятся ирония и гротеск, восходящие к традиции Гофмана. Они проявляются в форме *разрушительной иронии* и представлены в романе в образе хохота. Как известно, Гофман в своих произведениях нередко использовал романтическую иронию и гротеск. В одних она выступает как *созидательная ирония*, которая помогает уйти от проблем реальной действительности, обрести себя (Урдар-озеро в новелле «Принцесса Брамбилла»). В других произведениях ирония становилась выражением безысходности и трагизма, переходя в «разрушительную иронию», которая характеризуется состоянием полного отчаяния. По мнению Д.Л. Чавчанидзе, главное отличие гофмановской иронии от иронии других романтиков в том, что страшная действительность у Гофмана неотделима от жизни человека, потому он обречен на трагизм: «Реальный мир, враждебный, игнорирован,

но и идеальный по сути дела развенчан» [Чавчанидзе 1967, 348].

В эпоху Серебряного века в большей степени была востребована *разрушительная ирония*, т.к. она помогала выразить болезненные переживания личности, спровоцированные проблемами в обществе. По словам И.Н. Ивановой, «символистская ирония, в отличие от романтической, практически лишена радостного самоупоения <...> их ирония, как правило, жестче, беспощаднее и по своей интонации скорее сопоставима с позднеромантической (Гейне, Гофман, Лермонтов)» [Иванова 2006, 11]. У символистов смех теряет положительное значение и перерастает в сумасшедший хохот, которым невозможно управлять. Именно это становится художественным приемом многих символистов и отражает порочность и безумие окружающего мира, где личность утрачивает свою цельность, превращаясь в куклу.

Приступы безумия у героев и Гофмана, и Ремизова связаны с образом смеха, хохота. В романе Ремизова герои, охваченные внешними и внутренними проблемами, от отчаянья впадают в истерический смех: «Прыскали от хохота слезы, рассекались хохотом» [Ремизов 2000–2003, IV, 8]. Или: «... хохотал Костя во все горло безумным диким хохотом» [Ремизов 2000–2003, IV, 94]. Хохот расширяет пространство, уводит героев от реального времени. Не случайно образ колокола также начинает хохотать, когда часы бьют не девять, а десять ударов: «И хохотало – звенело, ужасалось, плакало, кричало от нетерпения в этом и в том и в десятом сердце» [Ремизов 2000–2003, IV, 12].

Мир, который создает Ремизов в своем произведении, погружен в мрак, хаос, отчаяние. Однако, по словам, А. Ростопчиной в романе прослеживается яркая оппозиция: мир хаоса – мир гармонии: «Единственное, что гармонизирует изображенный Ремизовым мир, противостоит мраку, сдерживает хаос – это красота природы, творение рук Божьих, и красота самой литературной формы, словесной ткани – творение художника» [Ростопчина]. Четкое построение романа, его музыкальность и образность превращают его в идеальное произведение искусства, изящное и красивое по своей форме. Эта традиция восходит к идее синтеза искусств, которая в произведениях Гофмана выражается в попытке соединить в единое целое слово, ритм и звук. Так, например, создавая роман «Эликсиры дьявола», он продумывает ритм произведения, опираясь на музыкальные темпы: «роман начинается Grave sostenuto. Герой появляется на свет в монастыре святой Липы Восточной Пруссии <...> потом вступает *sestet piano* – жизнь в монастыре, где он был подстрижен, – из монастыря герой вступает в ярко-разноцветный мир – здесь начинается *Allegro forte*» [Гюнцель 1987, 221–222].

В эпоху Серебряного века эта идея становится особенно популярной, и многие писатели (А. Белый, А. Блок, В. Брюсов и др.) стремятся привнести в свои произведения музыкальное начало. Не исключением был и Ремизов, который выстраивает свой роман «Часы» как музыкальное произведение, о чем пишет А. Ростопчина: «музыкальная композиция из ше-



сти частей использует повторы и лейтмотивы, что также служит для связи различных частей, тогда как каденция ближе к концу повести выполняет роль переигровки. Концовки частей исполнены в контрастных стилях экспрессионизма или стилизации и стоят в контрапункте друг к другу. Стилизованные куски никак не связаны с сюжетом, они выполняют функции самостоятельных отрывков, используемых скорее для чисто стилистического контраста» [Ростопчина].

Таким образом, «гофмановский комплекс» не только находит яркое воплощение в романе Ремизова «Часы», но и отражает общую тенденцию в русском символизме – использование его как художественного приема: В. Брюсов («Бемоль», «В зеркале» и др.), А. Белый («Рассказ № 2», роман «Петербург»), Л. Андреев («Мысль»), А. Блок («Незнакомка», «Балаганчик») и др. Выделение и анализ «гофмановского комплекса» в произведениях русских символистов позволяет проследить закономерности развития и трансформации «гофмановского текста русской литературы» на рубеже веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 1977. 206 с.
2. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Воронежский институт, 1991.
3. Гюнцель К. Э.Т.А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания и документы. М.: Радуга, 1987. 465 с.
4. Жирмунская Н.А. От барокко к романтизму: статьи о французской и немецкой литературах. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2001. 464 с.
5. Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890–1910). Ставрополь: Изд-во Ставропольского государственного университета, 2006. 422 с.
6. Игнатов С.С. Погорельский и Гофман // Русский филологический вестник. 1914. Т. 72. № 3–4. С. 249–278.
7. Израилевич Л. К вопросу о влиянии Гофмана на Гоголя // Ученые записки Ленинградского университета. 1939. № 33. Вып. 2. С. 94–127.
8. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин-Ремизов-Шмелев. Мюнхен: Тип. Обители преп. Иова Почаевского, 1959. 196 с.
9. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков. Владимир: Шерлок-пресс, 2020. 306 с.
10. Кузмин М. Дневник 1908–1915 годов. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005. 865 с.
11. Морозов П. Э.Т.А. Гофман в России // Гофман Э.Т.А. Избранные сочинения. М.; Пг.: Госиздат, 1923. Т. 1. С. 39–50.
12. Ремизов А.М. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2000–2003, 2011.
13. Ростопчина А. Повтор как структурообразующий принцип в романе «Часы». <https://pandia.ru/text/77/462/4988.php> (дата обращения 20.02.2021).



14. Слобин Г.Н. Проза Ремизова 1900–1921. СПб.: Академический проект, 1997. 203 с.
15. Топоров В.Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство, 2003. 614 с.
16. Филиппов Б. Заметки об Алексее Ремизове (Читая «Взвихренную Русь») // Русский альманах. Париж: б.и., 1981. С. 222–230.
17. Чавчанидзе Д.Л. «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана // Ученые записки Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина. 1967. Вып. 280. С. 340–355.
18. Чулков Г. Современники. (Годы странствий). М.: Эллис Лак, 1999. 861 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chavchanidze D.L. “Romanticheskaya ironiya” v tvorchestve Gofmana [“Romantic Irony” in the Works of Hoffmann]. *Uchenyye zapiski Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta im. V.I. Lenina*, 1967, issue 280, pp. 340–355. (In Russian).
2. Ignatov S.S. Pogorel’skiy i Gofman [Pogorelsky and Hoffman]. *Russkiy filologicheskij vestnik*, 1914, vol. 72, no. 3–4, pp. 249–278. (In Russian).
3. Izrailevich L. K voprosu o vliyani Gofmana na Gogolya. [Towards Question of Hoffmann’s Influence on Gogol]. *Uchenyye zapiski Leningradskogo universiteta*, 1939, no. 33 (2), pp. 94–127. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Filippov B. Zаметki ob Alekseye Remizove (Chitaya “Vzvikhrennyu Rus”). [Notes on Alexey Remizov: Reading “Swirling Russia”]. *Russkiy al'manakh* [Russian Almanach], Paris, s.l., 1981, pp. 222–230. (In Russian).
5. Morozov P. E.T.A. Gofman v Rossii [E.T.A. Hoffmann in Russia]. Hoffmann E.T.A. *Izbrannyye sochineniya* [Selected Works]. Vol. 1. Moscow, Petrograd, Gosizdat Publ., 1923, pp. 39–50. (In Russian).

(Monographs)

6. Botnikova A.B. *E.T.A. Gofman i russkaya literatura* [Hoffman and Russian literature], Voronezh, Voronezh State University Publ., 1977. 206 p. (In Russian).
7. Günzel K. *E.T.A. Gofman. Zhizn' i tvorchestvo. Pis'ma, vyskazyvaniya i dokumenty* [Hoffman. Life and Creativity. Letters, Statements, and Documents], Moscow, Raduga Publ., 1987. 465 p. (Translated into German from Russian).
8. Il'in I.A. *O t'me i prosvetlenii. Kniga khudozhestvennoy kritiki. Bunin-Remizov-Shmelev* [On Darkness and Enlightenment. A Book of Art Criticism. Bunin-Remizov-Shmelev]. Munich, Typography Monastery of St. Job of Pochaev, 1959. 196 p. (In Russian).
9. Ivanova I.N. *Tipologiya i evolyutsiya ironii v poezii russkogo modernizma*



(1890–1910) [Typology and Evolution of Irony in the Poetry of Russian Modernism]. Stavropol, Stavropol State University Publ., 2006. 422 p. (In Russian).

10. Koroleva V.V. “Gofmanovskiy kompleks” v russkoy literature kontsa 19 – nachala 20 vekov [“The Hoffmann’s Complex” in Russian Literature of the Late 19 – Early 20 Centuries]. Vladimir, Sherlok-press Publ., 2020. 306 p. (In Russian).

11. Slobin G.N. *Proza Remizova 1900–1921* [Remizov’s Prose]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 1997. 203 p. (In Russian).

12. Toporov V.N. *Peterburgskiy tekst russkoy literatury* [St. Petersburg’s Text of Russian Literature] St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2003. 614 p.

13. Zhirmunskaya N.A. *Ot barokko k romantizmu: stat’i o frantsuzskoy i nemetskoy literaturakh* [From Baroque to Romanticism: Articles on French and German Literature]. St. Petersburg, Faculty of Philology of Saint Petersburg State University Publ., 2001. 464 p. (In Russian).

Королева Вера Владимировна, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

Доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам. Научные интересы: Э.Т.А. Гофман и русская литература.

E-mail: queenvera@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7608-9772

Vera V. Koroleva, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs.

Doctor of Philology, Associate Professor, Head of the Department at the Second Foreign Language and Methods of Teaching Foreign Languages. Research interests: Hoffman and Russian literature.

E-mail: queenvera@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7608-9772

И.В. Головачева (Санкт-Петербург)

ОЛДОС ХАКСЛИ И СОВЕТСКАЯ ПОСЛЕВОЕННАЯ ПРОПАГАНДА

Аннотация. В статье исследуются причины появления крайне негативной рецензии на «атомный» дистопический роман Олдоса Хаксли «Обезьяна и сущность» (1948), напечатанной в сентябре 1949 г. в «Литературной газете». Почему именно Хаксли представился критику подходящей мишенью, тем более что его творчество полностью игнорировалось советскими литературоведами в предшествующее десятилетие? Пристальное прочтение рецензии и сопоставление ее со многими публикациями советской прессы и официальными документами тех лет, касавшихся международной политики, позволяет выявить целый комплекс причин, по которым именно Хаксли оказался удобной целью для критики. Среди них космополитические и пацифистские воззрения писателя, его вера в то, что ООН как Мировое правительство будет единственной гарантией против новой мировой войны, его опасения относительно глобальных последствий гонки ядерных вооружений и пр. Роман Хаксли был обречен стать объектом нападков особенно тогда, когда советские ядерщики перешли к заключительному этапу изготовления атомной бомбы. Однако были и другие столь же важные «внутренние» обстоятельства, обусловившие специфический тон рецензии, например, кампания против генетики, кампания против «космополитов» и «американофилов» в критике и литературоведении, имевшая серьезные последствия как для гуманитариев в СССР в целом, так и для сотрудников ИМЛИ в частности. Именно этой совокупностью внешних и внутренних причин объясняется тенденциозность оценок личности и творчества Олдоса Хаксли в тех немногочисленных статьях советской периодики, где упомянут этот автор, представленный как новоявленный американец, воинствующий антидемократический пропагандист.

Ключевые слова: Олдос Хаксли; советская пропаганда; атомный проект; Холодная война; «борьба с космополитами»; ИМЛИ.

I.V. Golovacheva (St. Petersburg)

Aldous Huxley and Soviet Post-War Propaganda

Abstract. The article explores the reasons behind the publication of a highly biased review of Aldous Huxley’s “nuclear dystopia” *Ape and Essence* (1948) in “Literaturnaja Gazeta” (September 1949). How did Huxley – of all Anglo-American men of letters – come to be viewed as a proper target for such an aggressive attack after ten years of complete silence (the last pre-War review of his work appeared in 1937)? The close reading of 1949 essay concerning his satirical novel and the comparative reading of numerous publications in Soviet press, Soviet official documents highlighting post-WW II international and home politics alongside with the articles in the *Bulletin of Atomic*



Scientists, all this put together uncover a cluster of reasons why Huxley had become a worthy target. His anti-totalitarian worldviews, long-standing involvement in anti-war activism, his support of the idea of making the UNO a World Government, resentment towards nuclear weapon and the related arms race – this is what made the writer an ideal object of the attack at the time when the Soviet physicists were about to test their nuclear bomb. There were other equally important circumstances conditioning the specific tone of the reviews of Huxley's oeuvre in post-war years, e.g. "Lysenkoism". However, ideological campaigns of the late 1940s, such as "anti-cosmopolitanism" and "anti-Americanism", had a much stronger impact on the assessment of Huxley's ideology by the Soviet critics. There is a definitive causal connection between the atmosphere of Cold War and the spiteful tone of the random Soviet reviews of Huxley in which he is presented as a new American, a warmonger, and an anti-democratic extremist.

Key words: Aldous Huxley; Soviet propaganda; atomic project; Cold War; "anti-cosmopolitanism" campaign; Institute of World Literature.

7 сентября 1949 г. «Литературная газета» напечатала статью «Оруженосец поджигателей войны». Ее автор – Анна Аркадьевна Елистратова (1910–1974), уже тогда видный специалист по британской и американской литературе, доктор филологических наук, руководитель группы «западников» Института мировой литературы. Опубликованный в газете текст – это рецензия на только что вышедший роман Олдоса Хаксли «Обезьяна и сущность» [Huxley 1948]. Большая часть романа представляет собой сценарий сатирического фильма о пост-ядерном мире. Одна из причин физического и морального вырождения немногих выживших после мировой бойни – мутации, вызванные радиацией [Головачева 2017, 263–275], [Marovitz 1992]. В одном из вставных эпизодов сценария фигурируют клонированные гении – униженные и избитые физики, прислуживающие двум враждующим армиям обезьян. У каждой армии имеется собственный Эйнштейн.

Тон и содержание рецензии удивительны для всякого, кому Елистратова известна по более позднему периоду ее научной биографии как серьезный литературовед, ставший одним из самых активных научных редакторов знаменитой серии «Литературные памятники». В рецензии обнаруживаются не только искажения фактов, но и разного рода нелепицы. Так, например, автор объявляет роман Хаксли «типичным образчиком антидемократической пропаганды» [Елистратова 1949, 7 сентября] и представляет английского писателя как беглеца и труса, который стал американцем (Олдос и Мария Хаксли поселились в Америке в 1937 г.) и обрел благополучие, поступив на службу на фабрику грез [Dunaway 1989], [Golovacheva 2018].

Думаю, случись Хаксли познакомиться даже с заголовком рецензии Елистратовой, не говоря уже о самом тексте, он бы решил, что глядит в кривое зеркало. Названный «оруженосцем поджигателей войны», писатель был известным пацифистом, активным членом Лиги защиты мира (Peace Pledge Union), за два года до выхода «Обезьяны» опубликовавшим



книгу «Наука, свобода и мир» [Huxley 1947 *Science*], написанную в толстовском духе. По иронии судьбы, пацифизм Хаксли привлек внимание не только советских пропагандистов, но и ФБР с 1940 г. Бюро, которое не раз подозревало писателя в левых симпатиях, собрало на него обширное досье. А между тем, Хаксли несколько не симпатизировал советской власти и коммунистическим идеям. Не поддерживал он и официальный курс американских властей. Так, например, из-за твердого убеждения в том, что любая война бесчеловечна, он упорно высказывался против вступления США в мировую бойню, не понимая важнейшей роли второго фронта в победе над вермахтом [Dunaway 1989, 305–306].

Нас будет интересовать не только вопрос о прагматике рецензента, т.е. о причинах, приведших Елистратову к публикации откровенно ангажированной статьи. Очевидно, что с 1930-х гг. никто из гуманитариев не мог существовать вне идеологического контекста. Что до Елистратовой, то еще в довоенный период она проявила себя как автор политизированной журнальной критики. Обращаясь к реалиям послевоенных международных отношений и внутренней политике СССР, я надеюсь ответить на главный вопрос: случайно ли именно фигура Олдоса Хаксли возникла в поле зрения автора рецензии и опубликовавшей ее газеты?

Первые упоминания о произведениях О. Хаксли в советской прессе относились к 1930-м гг. и были нелестными. Однако тон рецензий несколько смягчился после того, как писатель принял участие в антифашистском конгрессе в защиту культуры (Париж, 1935 г.). Его «левые» взгляды сделали возможной публикацию отрывков из романов «О, дивный новый мир» и «Слепой в Газе». Но и после этого большинство рецензий имело обвинительный характер – Хаксли был представлен в них как апологет декаданса и пессимизма. После 1937 г. о Хаксли в советской прессе надолго забыли [Дьяконова 2001]. Почему же о нем вновь вспомнили в Советском Союзе в самом конце 1940-х гг., после десятилетнего забвения?

Роман Хаксли, как известно, содержит отсылки к Манхэттенскому проекту. Хаксли был одним из первых, кто увидел ужасающую перспективу для мира, открытую ядерным оружием, уже 10 августа 1945 г., т.е. на следующий день после сброса «Толстяка» на Нагасаки [Letters 1969, 532]. Получив ядерное оружие, США оказались безусловными хозяевами положения. Перед главными идеологами СССР, где уже несколько лет активно разрабатывалось собственное атомное оружие, стояла задача продумать и осуществить подготовительную пропагандистскую стратегию, что стало особенно актуальным после того, как 24 января 1946 г. Генеральная Ассамблея ООН учредила Комиссию для рассмотрения проблем, возникших в связи с открытием атомной энергии.

9 февраля 1946 г., т.е. меньше чем за месяц до Фултонской речи Черчилля, Иосиф Сталин в своем предвыборном выступлении заявил о том, что СССР намерен «не только догнать, но и превзойти в ближайшее время достижения науки за пределами нашей страны» [Сталин 1946, 21–22]. Советским пропагандистам, равно как и их зарубежным противникам, было



нетрудно догадаться, о каких именно «достижениях науки» идет речь, и, следовательно, в чем отечественные исследователи намерены преуспеть прежде всего [Holloway 1994], [Pollock 2006, 72–103].

Пока СССР направлял все интеллектуальные и материальные ресурсы на разработку и изготовление собственной бомбы, американские физики-ядерщики уже в 1945 г., ужаснувшись последствиям применения немирного атома в Хиросиме и Нагасаки, начали публиковать знаменитый «Бюллетень ученых-атомщиков», на первом этапе известный как «Чикагский» (*The Chicago Bulletin of the Atomic Scientists*) [Smith 1965], [Strickland 1968]. В июне 1946 г. советский журнал «Новое время» напечатал обзор публикаций «Бюллетеня», посвященных, в частности, идее превратить ООН в «мировое государство» и тем самым спасти мир от весьма вероятной атомной войны [Рубинштейн 1946]. Дискуссия в прессе по данному вопросу стала особенно ожесточенной после того, как в 1947 г. Альберт Эйнштейн, который ранее (в 1945 г.) примкнул к движению за интеграцию, написал открытое обращение к Генеральной Ассамблее ООН, приведя убедительные аргументы в поддержку ООН как всемирного правительства. Эйнштейн выразил надежду на то, что СССР, противившийся данной инициативе, рано или поздно к ней присоединится [Einstein 1947, Open Letter]. Ведущим советским физикам было поручено дать ответ Эйнштейну. Их ответное обращение было опубликовано в еженедельнике «Новое время», а вскоре и в февральском номере «Бюллетеня» за 1948 г. [Вавилов, Иоффе, Семенов, Фрумкин 1947], [Vavilov, Frumkin, Ioffe, Semyonov 1948], [Горелик 1990]. В том же номере «Бюллетеня» появился эйнштейновский «ответ на ответ» [Einstein 1948]. Советская пропаганда решительно принялась разоблачать «реакционную сущность» идеи всемирного правительства [Юрьев 1948], [Константинов 1949].

Какое отношение имел Олдос Хаксли к противостоянию двух самых мощных в мире держав? Дело в том, что писатель, будучи убежденным пацифистом, не раз заявлял, что в сдерживании агрессии он отводит главную роль ООН и ЮНЕСКО, и что лишь «всемирное правительство» и разоружение дадут надежду на сохранение мира на планете. Учитывая сказанное, нетрудно заключить, что отношение к писателю в СССР в конце 1940-х гг. не могло быть благосклонным, тем более что и здесь было известно, что именно Хаксли придумал образ Мирового Государства в романе «Дивный новый мир» (1931).

Нельзя не учитывать и то, что советские атомщики к моменту публикации «Обезьяны» вышли на финишную прямую. Что мог Хаксли знать о перспективах создания советского атомного оружия? Как любой интересующийся, писатель получал представление о соответствующих амбициях советского руководства из открытой печати. Так, августовский номер «Бюллетеня ученых-атомщиков» за 1947 г. открывает редакционная статья под заголовком «Советский план по контролю над атомной энергией», посвященная балансу вооружений и роли СССР [Rabinowitch 1947]. Вслед за редакционной статьёй следует текст А.А. Громыко о советских инициа-



тивах [Gromyko 1947], а далее – небольшая заметка Альберта Эйнштейна о финансировании американской науки военными, об опасной власти, которую они получили и о свойственных им заблуждениям («главное – военная сила, а люди – всего лишь человеческий материал») [Einstein 1947, Replies]. Но самое удивительное – в том же номере напечатана заметка Олдоса Хаксли! В ней он пишет, во-первых, о моральной ответственности ученых, а во-вторых, о не менее насущных проблемах, чем ядерное оружие, – о перенаселении и голоде [Huxley 1947, Replies]. Именно на обложке этого номера «Бюллетеня» впервые появилось ставшее всемирно-известным изображение «Часов Судного Дня». (Тогда, в августе 1947 г., часы показывали семь минут до полуночи. В 2020 г. стрелку Часов очередной раз «перевели»). Она стала указывать на то, что до Конца света остается всего 100 секунд).

Несколько месяцев спустя, 6 ноября 1947 г., министр иностранных дел В.М. Молотов открыто заявил, что секрета атомной бомбы «давно уже не существует». И хотя данное устное заявление сочли хвастовством, никто уже не сомневался, что советские ученые ведут работу над созданием бомбы. Слова Молотова будут в дальнейшем процитированы в сообщении ТАСС в связи с заявлением президента США Трумэна о проведении в СССР атомного взрыва 25 сентября 1949 г. [Атомный проект СССР 1998–2009, II-1, 645].

Гонка ядерных вооружений неизбежно сопровождалась пропагандой по обе стороны Атлантики. В СССР не сомневались, что любые атаки западных интеллектуалов на военные разработки, подобные нападкам Олдоса Хаксли, следовало отражать любыми средствами. Рецензия Елистратовой 1949 г. не была первым выпадом в сторону Хаксли. Так, годом ранее в газете «Культура и жизнь» вышла статья Ю. Францева под красочно-плакатным заголовком «Философствующие лакеи реакции», в которой он причислил Хаксли к «деградирующим буржуазным идеологам» [Францев 1948].

Все знаменитости, вовлеченные, подобно Хаксли, в контрпропаганду гонки вооружений, в борьбу за мир и в защиту идеи «всемирного правительства» как гарантии от новой мировой войны, едва ли не автоматически оказывались врагами Советского Союза. Именно разгоревшейся «борьбой с борьбой за мир» и объясняется оценка, которую Елистратова дает роману «Обезьяна и сущность» и его автору: «Стращая читателей выдуманно-нелепыми “ужасами”, Олдос Хаксли вместе с другими литературными агентами американского империализма тщетно пытается парализовать волю многомиллионных трудящихся масс всего мира к борьбе за мир, за демократию» [Елистратова 1949, 7 сентября].

Публикуя статью об антиядерном романе Хаксли, редакция «Литературной газеты», разумеется, не могла знать, что за несколько дней до этого, 29 августа 1949 г., состоялись первые испытания отечественной ядерной бомбы под Семипалатинском. Налицо парадоксальное совпадение двух событий: одно – завершение многолетних работ по созданию советско-



го ядерного оружия – обеспечило новый биполярный мировой порядок, другое – публикация незначительной рецензии, кажущееся мелким эпизодом, – на долгие годы гарантировало полный запрет на произведения Олдоса Хаксли в СССР.

Есть и другая причина того, что роман Хаксли и его автор были подвергнуты поруганию. Посмотрим на следующий пассаж Елистратовой: «В числе крапленных карт, которыми пользуется автор, мы встречаем и мальтузианство, и реакционную генетику <...>» [Елистратова 1949, 7 сентября]. Как видим, текст Хаксли пригодился в качестве доказательства «лженаучности» генетики. Придуманное писателем «вырождение» квалифицируется в рецензии как беспочвенная выдумка в духе теорий «вейсманистов-морганистов». Не менее важное обстоятельство – это появление книжной новинки: «Наследственность. Восток и Запад: Лысенко и мировая наука» (1949) написана старшим братом писателя, известным биологом Джулианом Хаксли и первым директором недавно образовавшегося ЮНЕСКО [Huxley, Julian 1949]. Джулиан выпустил книгу после того, как во второй раз посетил Советский Союз, где воочию убедился в торжестве мракобесия в сфере биологии. Джулиан не ограничился критикой лысенковщины и сделал общий вывод: наука не может быть независима в тоталитарном государстве.

Рецензия Елистратовой должна рассматриваться и в контексте разворачивавшейся тогда идеологической кампании, которая получила известность как «борьба с низкопоклонством перед Западом», а затем, с марта 1946 г., и как борьба с «космополитизмом». Советская пропаганда обвиняла в «космополитизме» как своих, так и целый ряд западных интеллектуалов, представляя их как противников прогресса [Песис 1948], [Францев Ю. 1948], [Азадовский, Егоров 1989], [Азадовский, Егоров 1999], [Вдовин 2007], [Дружинин 2012]. 7 апреля 1949 г. «Правда» напечатала статью заведующего отделом печати МИД СССР Г.П. Францева «Космополитизм – идеологическое оружие американской реакции», в которой главным врагом были объявлены Соединенные Штаты, стремящиеся установить мировое господство. После этой публикации внимание к советским американистам стало особо пристальным. Объяснение того, почему появилась рецензия на роман Хаксли, обнаруживается, как ни странно, в следующем пассаже Г.П. Францева: «Важнейшим шагом на пути создания этого “мирового государства”, как пишет А. Хаксли, является создание сверхмощного монопольного атомного треста под контролем США и захват этим трестом всех запасов урановых и ториевых руд на всем земном шаре» [Сталин и космополитизм 2005, 375]. Читая это путаное предложение Францева, можно подумать, что писатель и в самом деле писал об «атомном тресте под контролем США». Идеолог, очевидно, вольно или невольно подтасовывает факты. Но так или иначе, Хаксли упомянут именно потому, что, во-первых, придумал Мировое Государство, а, во-вторых, надеялся, что мировое правительство сможет предотвратить новую мировую войну.



Публикация Францева в «Правде» сигнализировала о том, что по крайней мере к апрелю 1949 г. акцент в борьбе с космополитизмом начал постепенно смещаться с внутренних врагов на внешних, преимущественно американских. Будучи специалистом по английской и американской литературе, А.А. Елистратова не могла остаться за рамками данного общенационального сюжета, ставшего новой страницей Большого террора в СССР. Особенно опасной ситуация стала после выхода февральской статьи Ф. Головенченко в газете «Большевик», содержащей недвусмысленные обвинения против ученых-филологов, проповедующих «преклонение перед буржуазной американской литературой, перед буржуазными английскими авторами» в новых академических трудах, [Головенченко 1949, 48].

О том, что происходило в ИМЛИ в связи с печально-знаменитой публикацией А. Лейтеса [Лейтес 1947] и выходом статьи Головенченко, рассказывается в целом ряде ценных научных публикаций [Панов, Панова 2016], [Панов, Панова 2017], [Богомолов 2019]. Елистратова – единственная из всех авторов 1-го тома «Истории американской литературы» 1947 г., кто не пострадал в ходе кампании против «американофильства». Однако урок того аутодафе, которое было организовано 23 сентября 1947 г. в ИМЛИ, она усвоила крепко. И хотя ее не изгнали из института и не арестовали, страх репрессий, должно быть, остался в ней надолго.

4 марта 1949 г. в разгар «антикосмополитической кампании» Елистратова публично кается в ИМЛИ, признавая ошибки, допущенные ею в работе над томами истории американской и английской литератур. Готовя покаянную речь, она, по всей видимости, надеялась подкрепить ее своей публикацией в «Литературной газете», недвусмысленно озаглавленной «Предатели народов» и напечатанной за два дня до собрания. Следующий пассаж ее мартовской статьи, думается, объясняет, причину, по которой фигура Олдоса Хаксли вскоре должна была оказаться в поле зрения Елистратовой: «Безродные космополиты, предатели народа находят приют и поддержку в США – центре мировой империалистической реакции. Всех этих продажных мальро, кестлеров, спендеров, сартров и иже с ними американская печать принимает, как знатных гостей» [Елистратова 1929, 2 марта]. Имя Хаксли хоть и не фигурирует в данном перечне «предателей», но с учетом «американской прописки» писателя и его взглядов, он вскоре окажется наиболее удобным объектом пропаганды.

В конце марта 1949 г. был опубликован «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время», разработанный Агитпропом. Всем центральным СМИ было поручено систематически печатать материалы, разоблачающие «агрессивные планы американского империализма, антинародный характер общественного и государственного строя США, развенчивающие басни американской пропаганды о “процветании” Америки, показывающие глубокие противоречия экономики США, лживость буржуазной демократии, маразм буржуазной культуры и нравов современной Америки» [Сталин и космополитизм 2005, 321–322].

К сентябрю 1949 г., как известно, пик кампании против космополитиз-



ма был пройден, и, вероятно поэтому в рецензии Елистратовой на «Обезьяну и сущность» определение «космополитический» встречается лишь один раз. Тон рецензии, по сравнению с ее мартовской статьей, не столь агрессивен. Одно неизменно – антиамериканизм: «В кривом зеркале чело-веконенавистнического грязного “романа” Олдоса Хаксли отразилось не будущее человечества, а облик того экономического, социального и политического порабощения, на которое хотели бы обречь народы всего мира главари империалистической Америки» [Елистратова 1949, 7 сентября].

Подводя итоги, перечислим те обстоятельства и причины, которые сделали публикацию рецензии об антивоенном романе Хаксли практически неизбежной в конце 1940-х гг. Во-первых, книга Хаксли могла быть тенденциозно использована как наглядное пособие по разоблачению «звериной сущности» американского империализма, который вот-вот уничтожит жизнь на Земле. Во-вторых, все негативные оценки романа рецензенту было нетрудно подкрепить такими характеристиками автора романа, как предатель родины, космополит, антисоветчик, пессимист, ненавистник науки и сторонник реакционной генетики. Трудно подобрать более удачную кандидатуру для критики в эпоху Холодной войны, чем Олдос Хаксли!

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский К., Егоров Б. «Космополиты» // Новое литературное обозрение. 1999. № 2 (36). С. 83–135.
2. Азадовский К., Егоров Б. О низкопоклонстве и космополитизме: 1948–1949 // Звезда. 1989. № 6. С. 157–176.
3. Атомный проект СССР: Документы и материалы: в 3 т. / под общ. ред. Л.Д. Рябева. М.; Саров: Министерство Российской Федерации по атомной энергии, 1998–2009.
4. Богомолов Н.А. «Но строк постыдных не смываю...»: 1949 год в жизни И.Н. Розанова // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 303–340.
5. Вавилов С.И., Иоффе А.Ф., Семенов Н.Н., Фрумкин А.Н. О некоторых заблуждениях профессора Альберта Эйнштейна. [Открытое письмо советских ученых] // Новое время. 1947. 26 ноября. № 48. С. 14–17.
6. Вдовин А.И. «Низкопоклонники» и «космополиты». 1945–1949: История и современность // Новая книга России. 2007. № 2. С. 20–37.
7. Головачева И.В. Путеводитель по «Дивному новому миру» и вокруг. М.: Языки славянских культур, 2017. 344 с.
8. Головенченко Ф. Высоко держать знамя советского патриотизма в искусстве и литературе // Большевик. 1949. 15 февраля. № 3. С. 39–48.
9. Горелик Г.Е. У истоков нового политического мышления // Эйнштейновский сборник, 1986–1990. М.: Наука, 1990. С. 9–32.
10. Дружинин П.А. Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 1184 с.
11. Дьяконова Н. Олдос Хаксли в России // Всемирное слово. 2001. № 14. С. 59–62.



12. Елистратова А. Оруженосец поджигателей войны // Литературная газета. 1949. 7 сентября. № 55. С. 4.
13. Елистратова А. Предатели народов // Литературная газета. 1949. 2 марта. № 18. С. 4.
14. Константинов Ф. Великое оружие борьбы за коммунизм // Литературная газета. 1949. 27 апреля. № 34. С. 3.
15. Лейтес А. Об одной антинаучной концепции. (Первый том «Истории американской литературы») // Культура и жизнь. 1947. 21 сентября. № 26.
16. Панов С., Панова О. «История американской литературы» в советской Академии наук. Статья первая // Литература двух Америк. 2016. № 1. С. 194–242.
17. Панов С., Панова О. «История американской литературы» в советской Академии наук. Статья вторая // Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 252–372.
18. Песис Б. Космополитический фашист // Литературная газета. 1948. 30 июня. № 52. С. 4.
19. Рубинштейн М. Контуры атомного века в представлениях американских ученых // Новое время. 1946. № 12. С. 25–31.
20. Сталин И. Речи на предвыборных собраниях избирателей Сталинского избирательного округа г. Москвы. 11 декабря 1937 г. и 9 февраля 1946 г. М.: ОГИЗ, 1946. 24 с.
21. Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / под общ. ред. акад. А.Н. Яковлева; сост. Д.Г. Наджафов, З.С. Белоусова. М.: МФД: Материк, 2005. 768 с.
22. Францев Ю. Философствующие лакеи реакции // Культура и жизнь. 1948. 30 сентября. № 28. С. 4.
23. Юрьев М. Глашатаи «атомной империи» // Литературная газета. 1948. 11 сентября. № 73. С. 4.
24. Dunaway D.K. Huxley in Hollywood. New York, London, Toronto: Anchor Books, Doubleday, 1989. 458 p.
25. Einstein A. Open Letter to the General Assembly of the United Nations (1947) // United Nations World. 1947. October. P. 13–14.
26. Einstein A. Replies to Ridenour: The Military Mentality // Bulletin of the Atomic Scientists. 1947. Vol. 3. № 8. P. 223–224.
27. Einstein A. A Reply to the Soviet Scientists // Bulletin of the Atomic Scientists. 1948. Vol. 4. № 2. P. 35–37.
28. Golovacheva I. In Search of the Doppelgänger: Homecoming from Exile // European Writers in Exile / Ed. by R.C. Huhart, J. Birkenstein. Lanham (Maryland): Lexington Books, 2018. P. 169–185.
29. Gromyko A.A. Soviet Proposals for Atomic Energy Control // Bulletin of the Atomic Scientists. 1947. Vol. 3. № 8. P. 219–220.
30. Holloway D. Stalin and the Bomb: The Soviet Union and Atomic Energy, 1939–1956. New Haven, London: Yale University Press, 1994. 480 p.
31. Huxley A. Ape and Essence. New York: Harper & Brothers, 1948. 153 p.
32. Huxley A. Replies to Ridenour: A Positive Program of Research for Peace // Bulletin of the Atomic Scientists. 1947. Vol. 3. № 8. P. 225.
33. Huxley A. Science, Liberty and Peace. London: Chatto & Windus; Toronto:



Oxford University Press, 1947. 86 p.

34. Huxley J. Heredity. East and West: Lysenko and World Science. London: Henry Schuman, 1949. 246 p.

35. Letters of Aldous Huxley / Ed. by Grover Smith. New York, Evanston: Harper & Row, 1969. 991 p.

36. Marovitz S. Aldous Huxley and the Nuclear Age: "Ape and Essence" in Context // *Journal of Modern Literature*. 1992. Vol. 18. № 1 (Winter). P. 115–125.

37. Pollock E. Stalin and the Soviet Science Wars. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006. 288 p.

38. Rabinowitch E. Editorial: The Soviet Plan for Atomic Energy Control // *Bulletin of the Atomic Scientists*. 1947. Vol. 3. № 8. P. 201–202.

39. Smith A.K. A Peril and a Hope: The Scientists Movement in America 1945–47. Chicago and London: University of Chicago Press, 1965. 591 p.

40. Strickland D. Scientists in Politics: The Atomic Scientists Movement, 1945–46. Purdue, IN: Purdue University Studies, 1968. 149 p.

41. Vavilov S., Frumkin A.N., Ioffe A.F., Semyonov N.N. Open Letter to Dr. Einstein from Four Soviet Scientists // *Bulletin of the Atomic Scientists*. 1948. Vol. 4. № 2. P. 34.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Azadovskiy K., Egorov B. "Kosmopolity" ["Cosmopolitanism"]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1999, no. 2 (36), pp. 83–135. (In Russian).

2. Azadovskiy K., Egorov B. O nizkopoklonstve i kosmopolitizme: 1948–1949 [On Excessive Admiration and Cosmopolitanism: 1948–1949]. *Zvezda*, 1989, no. 6, pp. 157–176. (In Russian).

3. Bogomolov N.A. «No strok postydneykh ne smyvayu...»: 1949 god v zhizni I.N. Rozanova [‘I Am Not Washing the Shameful Lines Away’: 1949 in I.N. Rosanov’s Life]. *Literaturnyy fakt*, 2019, no. 3 (13), pp. 303–340. (In Russian).

4. D’yakonova N. Oldos Khaksls v Rossii [Aldous Huxley in Russia]. *Vsemirnoye slovo*, 2001, no. 14, pp. 59–62. (In Russian).

5. Marovitz S. Aldous Huxley and the Nuclear Age: 'Ape and Essence' in Context. *Journal of Modern Literature*, 1992, no. 1 (18), Winter, pp. 115–125. (In English).

6. Panov S., Panova O. "Istoriya amerikanskoj literatury" v sovetskoy Akademii nauk. Stat'ya pervaya [‘The History of American Literature’ in the Soviet Academy of Sciences. The First Article]. *Literatura dvukh Amerik*, 2016, no. 1, pp. 194–242. (In Russian).

7. Panov S., Panova O. "Istoriya amerikanskoj literatury" v sovetskoy Akademii nauk. Stat'ya vtoraia [‘The History of American Literature’ in the Soviet Academy of Sciences. The Second Article]. *Literatura dvuh Amerik*, 2017, no. 2, pp. 252–372. (In Russian).

8. Vdovin A.I. "Nizkopoklonniki" i "kosmopolity". 1945–1949: Istoriya i sovremennost' [On 'Excessive Admirers' and 'Cosmopolitans.' 1945–1949: History and Modernity]. *Novaya kniga Rossii*, 2007, no. 2, pp. 20–37. (In Russian).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Gorelik G.E. U istokov novogo politicheskogo myshleniya [At the Cradle of New Political Thinking]. *Eynshteynovskiy sbornik*, 1986–1990 [Einstein’s Collection]. Moscow: Nauka Publ., 1990, pp. 9–32. (In Russian).

10. Golovacheva I. In Search of the Doppelgänger: Homecoming from Exile. Hauthart R.C., Birkenstein J. (eds.). *European Writers in Exile*. Lanham, Boulder, New York, Lexington Books, 2018, pp. 169–185. (In English).

(Monographs)

11. Golovacheva I.V. *Putevoditel' po "Divnomu novomu miru" i vokrug* [A Guide to 'Brave New World' and Around]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2017. 344 p. (In Russian).

12. Druzhinin P.A. *Ideologiya ifilologiya. Leningrad, 1940-egody: Dokumental'noye issledovaniye* [Ideology and Philology. Leningrad in the 1940s: Documentary Research]. In 2 vols. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2012. 1184 p. (In Russian).

13. Dunaway D.K. *Huxley in Hollywood*. New York, London, Toronto, Anchor Books, Doubleday, 1989. 458 p. (In English).

14. Holloway D. *Stalin and the Bomb: The Soviet Union and Atomic Energy, 1939–1956*. New Haven, Yale University Press, 1994. 480 p. (In English).

15. Pollock E. *Stalin and the Soviet Science Wars*. Princeton, Princeton University Press, 2006. 288 p. (In English).

16. Smith A.K. *A Peril and a Hope: The Scientists Movement in America 1945–47*. Chicago, University of Chicago Press, 1965. 591 p. (In English).

17. Strickland D. *Scientists in Politics: The Atomic Scientists Movement, 1945–46*. Lafayette, Ind., Purdue University Studies, 1968. 149 p. (In English).

Головачева Ирина Владимировна, Санкт-Петербургский государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор. Научные интересы: американская литература, английская литературы, история идей, история и теория фантастики, литературные утопии, междисциплинарные исследования, математические методы в литературоведении.

E-mail: igolovacheva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3873-490X

Irina V. Golovacheva, St. Petersburg State University.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor. Research interests: American Literature, British Literature, intellectual history, history and theory of the fantastic, Utopian Studies, Cultural Studies, mathematical methods in literary research

E-mail: igolovacheva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3873-490X

ФОЛЬКЛОРИСТИКА FOLKLORE STUDIES

А. Залевска (Торунь, Польша)

ПРОСТУПКИ ГЕРОЕВ ЛЕГЕНДАРНЫХ СКАЗОК ПРОТИВ РЕЛИГИОЗНЫХ НОРМ И ИХ ПОСЛЕДСТВИЯ

Аннотация. Предмет изучения в настоящей статье – греховные поступки героев русских легендарных сказок и их последствия. Методология исследования предполагает анализ этой проблематики в контексте аксиологической системы, свойственной как христианской, так и традиционной культуре, которая выработала собственное понимание греха, в значительной степени отличающееся от церковного учения. Вслед за Светланой Толстой греховным мы будем считать нарушение человеком любого закона, в частности, Божьих заповедей, социально-общественных норм поведения и принципов, регулирующих отношение человека к природе. К самым распространенным провинностям следует отнести: скупость и жадность, зависть, проступки сексуального характера, отсутствие уважения к родителям, убийство, пьянство, несоблюдение поста и магические практики. Поскольку греховное поведение героев чревато последствиями, нарушающими космическое равновесие, они никогда не остаются безнаказанными. Стоит в то же время добавить, что в интересующих нас сказках существует как личная, так и коллективная ответственность за совершенные персонажами проступки, что позволяет толковать упомянутые нарративы в качестве свидетельства народного понимания Божьей справедливости. Как правило, героя наказывает сверхъестественная сила, но бывает также, что правосудие вершит другое лицо или даже сам протагонист, осознавая свой грех. Определенный ход событий способствует реализации дидактического и нравственного потенциала легендарной сказки, преподносящей своему адресату жизненный урок.

Ключевые слова: легендарные сказки; грех; преступления перед Богом; нарушение социально-общественных норм; идея «солидарности с жизнью»; народная справедливость.

A. Zalewska (Torun, Poland)

Transgressions of Legendary Fairy Tale Characters Against the Norms of Traditional Religion and Their Effects

Abstract. This paper is devoted to sinful acts committed by characters of Russian legendary folktales and the consequences of the mentioned offences. The research

methodology places an analysis of this issue in the context of an axiological system specific to both Christian and traditional culture, which has worked out its own meaning of sin, largely different from the teaching of the Russian Orthodox Church. According to Svetlana Tolstaya, we will consider a violation of any law by man as sinful, particularly, a violation of God's commandments, social norms of behavior, and the rules governing the relationship between humans and nature. The most common offences should be classified as avarice and greed, envy, sexual misconducts, disrespecting one's parents, murder, drunkenness, breaking the fast, and practicing witchcraft. Since the sinful behavior of fairy tale characters implies consequences, resulting in the lack of balance in the cosmic order, therefore, they never remain unpunished. It is also worth pointing out that in such tales, with which we are concerned, there is both personal and collective responsibility for acts committed by the characters, which allows for interpreting the mentioned narrations as a testimony of a popular understanding of God's justice. As a rule, the supernatural punishes the character, but it also happens so that the other person or even the protagonist, becoming aware of his own sin, administers justice. The specific order of events allows for performing of the didactic and moral potential of the legendary folktales, teaching a life lesson to the recipient.

Key words: legendary fairy tales; sin; offenses against God; violation of social norms; the concept of "solidarity with life"; people's justice.

Мотив греха и его последствий является особенно показательным для повествований, выделенных в указателях, составленных по системе Аарне-Томпсона под № 750–849. Их преимущественно называют религиозными [religious tales; см. АТУ; Simonsen 1984, 16; Ecker 1996, VIII, 869–870] или легендарными сказками [СУС; Иванова 2008], поскольку они воплощают основные нравственные ценности, восходящие к христианству [Kosowska 1985, 102; Woźniak 1988, 25; Ferfecka 2003, 148]. Для рассматриваемых нарративов характерна определенная система персонажей: с одной стороны, обычные люди, с другой – персонажи религиозного плана (Христос и его апостолы, святые, ангелы), проверяющие, насколько крестьяне ведут себя благочестиво. Поэтому религиозные сказки выполняют три основных функции: познавательную, нравоучительную и дидактическую [Woźniak 1988, 62–63, 71].

Не стоит притом забывать, что христианские ценности обычно в них трансформируются в соответствии с народной религиозностью, для которой характерно собственное понятие благочестия и греховности, не ограничивающееся лишь церковной концепцией выполнения / невыполнения религиозных и нравственных предписаний. По словам В. Аникина, «главное свойство этого жанра – утверждать морально-этические нормы христианства или идеи, возникшие под влиянием воодушевленного отношения к вере, хотя и понимаемой на мирской <...>, порой даже совсем не на церковный манер» [Аникин 1972, 16].

В связи с этим в настоящей статье речь пойдет об основных проступках, совершенных персонажами русских легендарных сказок в контексте аксиологической системы, свойственной как христианской, так и традици-



онной культуре.

Мотив греха в народной культуре

Грех – это понятие религиозного происхождения, связанное с Божиими заповедями и христианским мировоззрением, а кроме того, оно является неотъемлемой частью человеческого чувства справедливости. Согласно библейской традиции, главным источником всякого зла является дьявол, побуждающий человека сопротивляться задуманной Богом нравственности и гармонии. Совершить грех можно, по сути, в трех планах: против Бога, другого человека или себя. Человек нарушает религиозные принципы нежелательными поступками и словами, плотскими мыслями, а также самими намерениями совершить злодеяние [Masłowska 2015, 261–262].

Согласно восточной христианской теологии, можно выделить восемь главных греховых страстей: чревоугодие, блуд, сребролюбие, гнев, печаль, уныние, тщеславие и гордость. Они часто понимаются как эквивалент семи смертных грехов в католической традиции. Притом в зависимости от сущности греха, его осознания различаются провинности тяжелые и легкие.

Для наших рассуждений грех важно понимать в более широком смысле. Вслед за С. Толстой мы будем его считать синонимом нарушения любого закона, в частности, Божьих заповедей, общественных норм поведения и принципов, регулирующих отношение человека к природе [Толстая 2000 а, 11]. Такое понимание греха восходит к устной народной традиции, как правило, сочетающей элементы славянского язычества, греческого ахристианства (нехристианства; используем термины, введенные Н. Толстым) и христианства византийского происхождения, сосуществующих в рамках троверия [Толстой 1998, II, 430].

Этот мировоззренческий синкретизм лежит в основе идеи «солидарности с жизнью» [Thomas, Znaniecki 1976, I, 175–181; Tomicki 1981, 41–42] и веры в космическое равновесие, которое человек должен поддерживать ежедневными усилиями, чтобы не навлечь на себя и других членов общества какого-либо несчастья. Поэтому нельзя было, например, загрязнять воду, обнажаться на солнце или срывать растения, если не было жизненно важной причины. Кроме того, греховным считалось нарушение календарных запретов, в том числе несоблюдение поста в среду и пятницу, брачные половые отношения в ночь на среду, пятницу и воскресенье, а также работу в воскресенье и пятницу [Амосова 2014, 137].

В народном понимании серьезность моральных провинностей оценивалась в зависимости от обстоятельств. Греховным было, например, убийство человека и любого живого существа, а также воровство из жадности, в то время как кража из необходимости проступком не считалась.

Согласно как иудео-христианской, так и народной традиции, более склонным к греху считался женский пол, что, несомненно, связано с возложением на Еву ответственности за первородный грех. Поэтому неудиви-



тельно, что особое внимание уделялось именно женскому целомудрию – утрата девственности незамужней девушкой могла навести бедствие на весь социум [Толстая 2000 б, 375–376]. Кроме того, женщина считалась существом опасным и вредоносным из-за своих физиологических свойств и предрасположенностей, т.е. менструации, способности к родам и к лактации.

Несмотря на вышеупомянутые различия между церковным и народным пониманием греха, надо отметить, что, согласно верованиям, в обоих случаях за хорошее поведение после смерти для человека был предусмотрен рай, в то время как за плохие поступки угрожали адские муки. Любопытно, что в традиционной культуре представление о загробном мире было основано на земных законах [Мороз 2000, 204]. В сельских общинах распространилось мнение, что наказание достаточно часто основывается на виде самого греха, т.е. каким образом человек согрешил, такие же будут последствия его поступка [Амосова 2014, 137].

Выступление против Декалога в легендарных сказках

Как было сказано выше, главным мотивом, встречаемым в легендарных сказках, является грех, понимаемый как нарушение религиозных и социально-общественных запретов. К наиболее частым провинностям относятся: скупость и жадность, убийство и подстрекательство к нему, неуважение к родителям, прелюбодеяние, инцест, внебрачные сексуальные контакты, колдовство, несоблюдение поста и чревоугодие (пьянство). Поскольку согрешивший герой каждый раз наказывается, рассматриваемые нарративы убедительно выполняют дидактическую функцию, непосредственно связанную с чувством справедливости и должным порядком, установленным высшей силой и социумом.

Герои легендарных сказок, как правило, представлены стереотипно. Как в евангельских притчах, так и в народной прозе, например, бедняки являются великодушными людьми, в отличие от скупых и высокомерных богачей [Ferfecka 2002, 146]. Обычно Бог (Христос), сам или в присутствии одного из апостолов (чаще всего св. Петра), навещает героев в надежде на гостеприимство (СУС – 750В**** «Чудесные странники (Христос и св. Петр на ночлеге, на перевозе)»). Бедный мужик искренне угощает странников, нередко, как герой записи А. Афанасьева, не жалея зарезать овцу – единственное животное в своем хозяйстве, в то время как его богатый сосед в расчете на еще большую прибыль уничтожает все стадо овец. Проявленная почтительность награждается увеличением количества животных, а жадность оборачивается печальными последствиями: «...стадо его не только не умножилось стократ, оно совсем пропало! Жалуясь на потерю всего своего добра, он пошел с проклятиями и утопился» [Афанасьев 1859, 3, XXVI]. В свою очередь, супруги, которые не пригласили к ужину чудесных странников, лишаются своего жилища, а поведение женщин из одного селения, отказавшихся напоить пророка Илью («Не для тебя я воду



нашивала <...> Не для тебя я плечи гнула <...>» [Карнаухова 2008, 130, 291]), навлекает бедствие на всю деревню, провалившуюся сквозь землю и оставившую после себя глубокое озеро (СУС 750* «Скупые хозяева»).

Переодеваясь в странников, Христос и святые обнаруживают греховность человеческой природы, показную религиозность, выявляя пренебрежение людей к одной из основных христианских ценностей, а именно к любви и уважению к ближнему.

Одной из самых важных ценностей в традиционной религиозности выступает почитание родителей. Наказывается уже само непослушание матери или отцу, а тем более насилие над ними. В таком случае на ребенка может обрушиться проклятие или другие серьезные последствия, например, потеря всего имущества (СУС 779В*, С* «Наказание за непочтение к матери (отцу)»). В одном из вариантов этого сюжетного типа три сына совсем не ухаживают за своей матерью: обижают ее и кормят раз в неделю, не обеспечивают ее необходимой одеждой. Наконец, они продают ее барину [Смирнов 1917, 81, 309]. Такую же сделку заключают герои варианта Ончукова [1908, 280, 561].

В традиционной культуре отсутствие уважения к родителям и послушания к ним разрушало основную модель семейных отношений и, одновременно, космическое равновесие. Притом можно заметить диспропорцию между правами, предоставленными обычаям детям и их опекунам, вытекающими из строгой семейной иерархии. Ребенок должен всегда руководствоваться заповедью: «Почитай отца своего и мать свою», в то время как сугубо в сельских общинах допускалось словесное и физическое насилие родителей над детьми, в том числе ругательства, проклятия или даже избиение.

Особенно тяжелой провинностью с точки зрения христианской морали считалось убийство отца и матери. В записи из сборника Смирнова [1917, 82, 310] к такого типа преступлению купца побуждает его жена, внушая герою, каким образом он может привести своих родителей к смерти: «Одного задави шарфом, а другой запихай в рот платок». К тому же выясняется, что купчиха прелюбодействует и во время отсутствия супруга выходит замуж за другого мужчину (СУС 756F* «Убийца родителей»).

В религиозных сказках очень часто именно женщина подстрекает мужчину к тяжкому проступку и сама совершает прелюбодеяние. Согласно традиционному мировоззрению, она, как было сказано выше, будто предрасположена к разврату, а кроме того, как существо по своей природе изменчивое, находит удовольствие в искушении и побуждении ко греху. Из этого следует, что в легендарных сказках образ женщины, собственно, основан на истории библейской Евы.

Бывает, что герой намеревается убить свою супругу, однако его планы не осуществляются – жена, закопанная живой в могилу, выходит наружу, в то время как мужчина сходит из-за этого с ума (СУС 767* «Наказание за двоеженство»). Возможен, например, следующий ход событий: женатый офицер связывается с молодой девушкой, после чего законная жена



умерщвляет их общего сына. Вскоре она сама погибает, выпивая отравленный матерью мертвого мальчика чай, но убийство неумышленное. Несмотря на это, вторая жена похоронена заживо, однако ей удается встать из гроба. Зато прелюбодей врет своей теще, что его жена здорова, родила ребенка и присматривает за хозяйством. После этого он встречает свою супругу и лишается ума [Смирнов 1917, 95, 329].

Приведенный пример является ярким доказательством того, каким образом один грех может привести к ряду семейных трагедий. Все провинности, касающиеся заповеди «Не прелюбодействуй», являются особенно греховными, поэтому в сказке их последствия столь серьезны. Поступок героя определяет судьбу не только его самого, но и его жены, любовницы и даже ребенка. Притом наиболее сложным оказывается нарушение моральной границы первый раз. Каждая следующая провинность необязательно вызовет те же самые угрызения совести, поскольку заявляет о себе нравственный релятивизм, затмевающий истинную сущность собственного поведения.

В легендарных сказках разрабатывается также противоположный случай, в котором родители убивают своих детей. Притом мы имеем дело с абортom или с умерщвлением уже родившегося ребенка (СУС 765А* «Наказанная детоубийца»). Так, героиня записи Смирнова закапывает в лесу трех сыновей, появившихся на свет в результате внебрачных половых сношений [Смирнов 1917, 70, 290].

Сельские общины в отличие от горожан воспринимали человеческую сексуальность относительно нейтрально: она сама по себе не считалась объектом табу, о чем свидетельствовали, например, свободные разговоры на тему половой жизни, различные обряды (например, свадебные, купальские) или наличие эротических, а нередко также непристойных мотивов в фольклорных песнях [Топорков 1995, 10–18]. С другой стороны, исключительно строгим являлось отношение крестьян к внебрачной беременности. Половые акты партнеров, не состоящих в браке, были официально запрещены, несмотря на то что на практике они неоднократно разрешались [Томіcki 1981, 64]. Однако последствие интимных контактов в виде рождения незаконного ребенка являлось поводом для стыда, поэтому некоторые девушки пытались сделать аборт у местной знахарки или самостоятельно привести к выкидышу. В связи с уюмянутой сферой жизни можно заметить гендерное неравенство, потому что именно женщина встречалась с более жесткой реакцией крестьянского сообщества, чем мужчина.

Следующей провинностью, касающейся сексуальной сферы, является инцест (СУС 781 «Детоубийца»). В одном из вариантов купец насилует свою дочь, поскольку она очень похожа на его покойную супругу: «Обуяла его нечистая любовь, приходит он к родной дочери и говорит: “Твори со мной грех!” <...> И сотворил с нею грех насильно, и с того самого времени понесла она чадо» [Афанасьев 1985, III, 339, 36]. К тому же насильник приказывает забеременевшей девушке обвинить в отцовстве приказчика.

Половая связь между людьми, так или иначе состоявшими в кровном



родстве, всегда считалась культурным табу как проявление извращенного сексуального акта. Этот мотив встречается и в волшебных повествованиях, но в большинстве случаев остается лишь на декларативном уровне (СУС 510В «Свиной чехол»).

К числу других низменных инстинктов относится пьянство (СУС –800А* «Пьяница в аду»). Для того, чтобы получить алкоголь, герой готов даже отдать дьяволу свою душу [Афанасьев 1859, 29, 180]. Таким образом он не только становится вдвойне обреченным, но его ожидает печальная посмертная участь. Алкоголизм строго осуждался христианской традицией, поскольку св. Павел в Первом послании к Коринфянам проповедует: «Или не знаете, что неправедные Царства Божия не наследуют? Не обманывайтесь: <...> пьяницы <...> Царства Божия не наследуют» (1 Кор. 6:9–10).

Протагонисты ряда легендарных нарративов не останавливаются на одном основном грехе, но многократно нарушают как религиозные, так и социальные нормы. К примеру, по наущению дьявола мужчина сначала напивается вина, потом не соблюдает пост, принимая скоромную пищу, или совершает блуд, наконец убивает человека (СУС 839 «Один грех влечет за собой другие»). В одном из вариантов девушка, посланная чертом, подговаривает пустынножителя к худым делам – можно лишь догадываться, что речь идет о половых сношениях, потому что героиня намеревается «играть» со стариком, а при этом хочет избавиться от своего брата [Садовников 1884, 97, 288]. В результате оба персонажа решают лишить жизни молодого парня топором.

В рассматриваемом нарративе пустынножитель не проявляет ожидаемого благочестия и силы духа. Напротив, его греховное поведение – доказательство несовершенства человеческой природы. Оказывается, однако, что спасение души старца не зависит лишь от его поступков. Оно обусловлено еще сильной верой в Божье милосердие, что следует понимать как влияние христианской теологической доктрины на языческую систему верований [ср. Левкиевская 2004, 356].

Кроме того, дьявол прочно связан с магическими практиками, лежащими в основе грехов, которые совершают герои легендарных сказок. Персонаж, наиболее ассоциирующийся с ними – это колдунья, часто называемая ведьмой. Она представлена обычно в облике пожилой женщины, регулярно отправляющейся на шабаш (СУС –832** «Солдат и ведьма»). Колдунья обладает при этом необыкновенными способностями: например, превращается в сороку [Зеленин 1915, 15, 68].

На народное изображение ведьмы как демонического персонажа повлияла убежденность в том, что женщина – это существо исключительно греховное по своей природе, чем объяснялась ее склонность сотрудничать с дьяволом. Внешний вид и поведение сказочно-легендарной колдуньи соответствует культурному представлению о ней как о спутнице сатаны, обладающей умением летать и принимающей участие в разнузданном пире – шабаше. Известна также ее способность к оборотничеству [Виноградова

2000, 230–231].



Виды наказания за грех в легендарных сказках

Как было сказано выше, согласно народным верованиям, любой грех нарушает космическое равновесие [Толстая 2000 а, 39], а человека, ответственного за плохой поступок ждет наказание на этом или «том» свете. Притом грешник осуждается как высшей силой, так и природой [см. Толстая 2000b, 376], а последствия нарушения религиозного либо социального запретов имеют осязаемый характер. Это могут быть: стихийные бедствия, смерть, болезнь, слепота и паралич, разные физические и психические недостатки [Толстой 1995, I, 545].

В легендарных сказках главным судьей, оценивающим человеческие поступки, является Бог или неопределенная сверхъестественная сила, особенно в случаях, когда последствия греха не могут быть объяснены рационально. Очевидным примером служит судьба негостеприимных жителей села, полностью затопленного Творцом [Карнаухова 2008, 130, 291]. Последствия нечестивого поступка могут повлиять также на жизнь ближайших родственников грешника. Именно так происходит с супругами мужчин, продавших барину свою мать, поскольку их дом проваливается [Смирнов 1917, 81, 309].

Случается также, что последствия чужой провинности не обрушиваются непосредственно на членов семьи согрешившего или других людей, но приводят к ходу событий, усложняющему их судьбы и ведущему к очередным морально неправильным поступкам. В легендарных сказках такой эффект снежного кома может быть вызван, например, двоеженством, после которого наступает отравление, а затем смерть как ребенка, так и жены главного героя, в то время как он сам сходит с ума [Смирнов 1917, 95, 327–329].

Согрешившего героя может наказать какой-либо другой персонаж. Такова судьба купца, вступившего в половые сношения со своей дочерью – когда правда выходит наружу, царь приказывает его убить [Афанасьев 1985, III, 339, 37].

Несмотря на то, что в Восточной Европе XV–XVII вв. число проведенных охот на ведьм являлось небольшим по сравнению с Западной Европой, в легендарных сказках сохранился мотив, связанный с казнью «пришпешниц дьявола» (СУС –832** «Солдат и ведьма»).

Наконец, герой сам может наказать себя за свои плохие наклонности, например, покончив жизнь самоубийством [Афанасьев 1859, 3, XXV–XXVI]. Согласно народным верованиям, человек делает это по подстрекательству дьявола [см. Zadurska 2019, III, 122]. Как умершие «не своей смертью» самоубийцы обрекали себя на вечное проклятие.

В легендарных сказках наказание за совершенный грех часто бывает немедленным, и герой должен искупить свою вину еще при жизни. Так случается, например, с девушкой, убившей своих незаконных детей: ее



грудь сосут три змеи. Муки заканчиваются только после публичного покаяния [Смирнов 1917, 70, 290]. Вторым примером, когда провинность героя автоматически навлекает на него негативные последствия, является история сыновей, продавших родную мать. Женщина буквально прирастает к ним, и с тех пор они вынуждены ее кормить [Ончуков 1908, 280, 561].

В некоторых случаях герой вынужден заслужить прощение грехов после смерти (на тему т.н. «легенд об обмираниях» писала Л.Л. Ивашева [2016, 25]), если он раньше не покался. В такой ситуации необходима помощь некоего постороннего человека, часто священника (СУС 760 «Мертвец за грехи не имеет покоя в могиле»).

Известны случаи, когда покойник расплачивается за чужие провинности. Так, земля не принимает юнши, проклятого своей матерью за то, что поступил на военную службу. Наконец он обретает покой благодаря заступничеству брата [Афанасьев 1985, III, 359, 67–68].

Согласно традиционным верованиям, отражающимся в легендарных сказках, существуют и такие провинности, как, например, пьянство, за которые человек низвергается прямо в ад [Афанасьев 1859, 29, 180]. Чревоугодие как одна из восьми греховных страстей в православной аскетике считается пороком, ведущим ко многим другим нравственным провинностям. Состояние алкогольного опьянения отнимает у человека способность мыслить рационально, что способствует пробуждению низменных инстинктов. Таким образом, пьянство приближает персонажа к демонической сфере и, в конце концов, навлекает на него проклятие.

В заключение наших рассуждений стоит сказать, что в легендарных сказках непосредственно отражены главные человеческие грехи и пороки. Герои почти никогда не остаются безнаказанными за совершенные проступки, благодаря чему осуществляется дидактическая функция интересующих нас нарративов. Поэтому этот тип повествований можно понимать как нравственное руководство, соответствующее крестьянскому менталитету. Небезынтересно отметить, что отдельные виды наказаний за перечисленные выше провинности совпадают с традиционной картиной мира, сочетающей в себе моральный релятивизм и христианские ценности.

ИСТОЧНИКИ

1. Афанасьев А.Н. Народные русские легенды, собранные Афанасьевым. Лондон: Вольная русская типография, 1859.
2. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 3 / подг. Л.Г. Бараг, Н.В. Новиков. М.: Наука, 1985.
3. Зеленин Д.К. Великорусские сказки Вятской губернии: с приложением шести вотяцких сказок. Петроград: Тип. А.В. Орлова, 1915.
4. Карнаухова И.В. Сказки и предания Северного края в записях И.В. Карнаухова. М.: ОГИ, 2008.
5. Ончуков Н.Е. Северные сказки (Архангельская и Олонецкая гг.). СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1908.



6. Садовников Д.Н. Сказки и предания Самарского края. СПб.: Тип. Министерства внутренних дел, 1884.

7. Смирнов А.М. Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества. Петроград: Тип. Российской Академии Наук, 1917.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амосова С.Н. Грех и наказание: нарушение календарных запретов в культуре восточных славян // *Religio*. Альманах Московского религиоведческого общества. 2014. № 1. С. 137–144.
2. Аникин В.П. Художественное творчество в жанрах несказочной прозы. (К общей постановке проблемы) // *Русский фольклор*. Материалы и исследования. 1972. № 13. С. 6–19.
3. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М.: Индрик, 2000. 432 с.
4. Иванова Т.Г. От былички – к легендарной сказке: (мотив «покойник, встающий из гроба» в русском фольклоре) // *Русский фольклор*. Материалы и исследования. 2008. № 33. С. 3–27.
5. Ивашева Л.Л. К проблеме специфики и систематизации фольклорной легенды. Ч. 1 // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2016. № 7 (61). С. 23–26.
6. Левкиевская Е.Е. Представления о «том свете» у восточных славян // *Славянский альманах*. 2003. № 8. С. 342–367.
7. Мороз А.В. Представления о грехе в современной традиционной культуре Русского Севера // *Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции* / ред. О.В. Белова. М.: Сэфер, 2000. С. 195–205.
8. Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. 352 с.
9. Толстая С.М. Грех в свете славянской мифологии // *Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции* / ред. О.В. Белова. М.: Сэфер, 2000. С. 9–43.
10. Толстая С.М. Преступление и наказание в свете мифологии // *Логический анализ языка. Языки этики* / ред. Н.Д. Арутюнов, Т.Е. Янко, Н.К. Рябцев. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 373–379.
11. Толстой Н.И. Грех // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 1 / ред. Н.И. Толстой. М.: Институт славяноведения Российской академии наук, 1995. С. 544–546.
12. Толстой Н.И. Язычество и христианство Древней Руси // *Толстой Н.И. Избранные труды*. Т. 2. Славянская литературно-языковая ситуация. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 422–430.
13. Топорков А.Л. Эротика в русском фольклоре // *Русский эротический фольклор* / ред. А.Л. Топорков. М.: Ладомир, 1995. С. 5–18.
14. Ecker H.P. *Legendenmärchen* // *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 8 / vlg. R.W. Brednich, red. I. Köhler, U. Marzolph, Ch.S. Kawan, H.J. Uther. Berlin: De Gruyter, 1996. P. 868–871.



15. Ferfecka E. Święci i grzesznicy. Bohater jako jeden z wyznaczników gatunkowych legendy ludowej // *Genologia literatury ludowej. Studia folklorystyczne* / red. A. Mianiecki, V. Wróblewska. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002. P. 139–148.

16. Kosowska E. Legenda. Kanon i transformacje. Św. Jerzy w polskiej kulturze ludowej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985. 158 p.

17. Masłowska E. Grzech i pokuta – etos sprawiedliwości w ludowym kodeksie moralnym // *Tradycja dla współczesności – ciągłość i zmiana. T. 8. Wartości w języku i kulturze* / red. J. Adamowski, M. Wójcicka. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, 2015. P. 261–284.

18. Simonsen M. Le conte populaire. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. 224 p.

19. Thomas W.I., Znaniecki F. Chłop polski w Europie i Ameryce. T. 1. Organizacja grupy pierwotnej / przeł. M. Metelska. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976. 385 p.

20. Tomicki R. Religijność ludowa // *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej. T. 2* / red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981. P. 29–70.

21. Woźniak A. Podanie i legenda. Z badań nad rosyjską prozą ludową. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1988. 200 p.

22. Zadurska O. Samobójstwo // *Słownik polskiej bajki ludowej. T. 3* / red. V. Wróblewska. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019. P. 121–125.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Amosova S.N. Grekh i nakazaniye: narusheniye kalendarnykh zapretov v kul'ture vostochnykh slavyan [Sin and Punishment: Violation of Calendar Interdictions in Culture of the North Slavs]. *Religo. Al'manakh Moskovskogo religiovedcheskogo obshchestva*, 2014, no. 1, pp. 137–144. (In Russian).

2. Anikin V.P. Khudozhestvennoye tvorchestvo v zhanakh neskazochnoy prozy. (K obshchey postanovke problemy) [Artistic Creation in the Genres of Non-fairy Tale Prose. (Towards a General Formulation of the Problem)]. *Russkiy fol'klor. Materialy i issledovaniya*, 1972, no. 13, pp. 6–19. (In Russian).

3. Ivanova T.G. Ot bylichki – k legendarnoy skazke: (motiv “pokoynik, vstayushchiy iz groba” v russkom fol'klоре) [From the Memorat to Legendary Tale: (a Motif “the Dead Rising from the Grave” in Russian Folklore)]. *Russkiy fol'klor. Materialy i issledovaniya*, 2008, no. 33, pp. 3–27. (In Russian).

4. Ivashneva L.L. K probleme spetsifiki i sistematizatsii fol'klornoy legendy [Towards to the Problem of Specificity and Systematisation of the Folk Legend]. Part 1. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 7 (61), pp. 23–26. (In Russian).

5. Levkiyevskaya E.E. Predstavleniya o “tom svete” u vostochnykh slavyan [East Slavic Perceptions of the “Other World”]. *Slavyanskiy al'manakh*, 2003, no. 8, pp. 342–367. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Ecker H.P. Legendenmärchen. Brednich R.W. (publ.), Köhler I., Marzolph U., Kawan Ch.S., Uther H.J. (eds.). *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Vol. 8. Berlin, De Gruyter, 1996, pp. 868–871. (In Deutsch).

7. Ferfecka E. Święci i grzesznicy. Bohater jako jeden z wyznaczników gatunkowych legendy ludowej. Mianiecki A., Wróblewska V. (eds.). *Genologia literatury ludowej. Studia folklorystyczne*. Toruń, The Nicolaus Copernicus University Press, 2002, pp. 139–148. (In Polish).

8. Masłowska E. Grzech i pokuta – etos sprawiedliwości w ludowym kodeksie moralnym. Adamowski J., Wójcicka M. (eds.). *Tradycja dla współczesności – ciągłość i zmiana*. Vol. 8. *Wartości w języku i kulturze*. Lublin, Maria Curie-Skłodowska University Press, 2015, pp. 261–284. (In Polish).

9. Moroz A.V. Predstavleniya o grekhe v sovremennoy traditsionnoy kul'ture Russkogo Severa [Perceptions of Sin in Modern Traditional Russian North Culture]. Belova O.V. (ed.). *Kontsept grekha v slavyanskoy i evreyskoy kul'turnoy traditsii* [The Concept of Sin in Slavic and Jewish Cultural Traditions]. Moscow, Sefer Publ., 2000, pp. 195–205. (In Russian).

10. (a) Tolstaya S.M. Grekh v svete slavyanskoy mifologii [Sin in the World of Slavic Mythology]. Belova O.V. (ed.). *Kontsept grekha v slavyanskoy i evreyskoy kul'turnoy traditsii* [The Concept of Sin in Slavic and Jewish Cultural Traditions]. Moscow, Sefer Publ., 2000, pp. 9–43. (In Russian).

11. (b) Tolstaya S.M. Prestupleniye i nakazaniye v svete mifologii [Crime and Punishment in the World of Mythology]. Arutyunov N.D., Yanko T.E., Ryabtsev N.K. (eds.). *Logicheskiy analiz yazyka. Yazyki etiki* [The Logical Analysis of Language. Languages of Ethics]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 373–379. (In Russian).

12. Tolstoy N.I. Grekh [Sin]. Tolstoy N.I. (ed.). *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities. Ethnolinguistic Dictionary]. Vol. 1. Moscow, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 1995, pp. 544–546. (In Russian).

13. Tolstoy N.I. Yazychestvo i khristianstvo Drevney Rusi [Paganism and Christianity of Old Russia]. Tolstoy N.I. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Vol. 2. *Slavyanskaya literaturno-yazykovaya situatsiya* [Slavic Literary and Linguistic Situation]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1998, pp. 422–430. (In Russian).

14. Tomicki R. Religijność ludowa. Biernacka M., Frankowska M., Paprocka W. (eds.) *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*. Vol. 2. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981, pp. 29–70. (In Polish).

15. Toporkov A.L. Erotika v russkom fol'klоре [Erotica in Russian Folklore]. Toporkov A.L. (ed.). *Russkiy eroticheskiy fol'klor* [Russian Erotic Folklore]. Moscow, Ladamir Publ., 1995, pp. 5–18. (In Russian).

16. Zadurska O. Samobójstwo. Wróblewska V. (ed.). *Słownik polskiej bajki ludowej*. Vol. 3. Toruń, The Nicolaus Copernicus University Press, 2019, pp. 121–125. (In Polish).



(Monographs)

17. Vinogradova L.N. *Narodnaya demonologiya i mifo-ritual'naya traditsiya slavyan* [The Folk Demonology and Myth-Ritual Tradition of the Slavs]. Moscow, Indrik Publ., 2000. 432 p. (In Russian).
18. Kosowska E. *Legenda. Kanon i transformacje. Św. Jerzy w polskiej kulturze ludowej* [The Legend. The Canon and the Transformations. St. George in Polish Folk Culture]. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985. 158 p. (In Polish).
19. Propp V.Ya. *Poetika fol'klora* [The Poetics of Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1998. 352 p. (In Russian).
20. Simonsen M. *Le conte populaire*. Paris, University Press of France, 1984. 224 p. (In French).
27. Thomas W.I., Znaniecki F. *Chłop polski w Europie i Ameryce*. Vol. 1. *Organizacja grupy pierwotnej*. Warsaw, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976. 385 p. (Translated from English to Polish by M. Metelska).
28. Woźniak A. *Podanie i legenda. Z badań nad rosyjską prozą ludową*. Lublin, Catholic University of Lublin Publ., 1988. 200 p. (In Polish).

Анна Залевска, Университет Николая Коперника в г. Торунь, Польша.

Магистр истории и русской филологии. Аспирантка Докторской школы гуманитарных, теологических и художественных наук «Academia Artium Humaniorum». Научные интересы: русская и польская народная сказка, народная демонология славян, мифологические рассказы.

E-mail: anna.zalewska.001@wp.pl

ORCID ID: 0000-0002-3949-5237

Anna Zalewska, Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland.

Master of History and Russian Philology. PhD student at the Doctoral School of Humanities, Theology, and Arts “Academia Artium Humaniorum”. Research interests: Russian and Polish folktales, folk Slavonic demonology, mythological tales.

E-mail: anna.zalewska.001@wp.pl

ORCID ID: 0000-0002-3949-5237



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

В.В. Куканова (Элиста)

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ДОЖДЕ У КАЛМЫКОВ И ИХ ПРЕДКОВ
(на материале фольклорных источников)*

Аннотация. Данная статья посвящена реконструкции архаических представлений о дожде у калмыцкого народа, проживающего в настоящее время на территории Нижнего Поволжья. В мифологии калмыцкого народа переплелись архаичные черты, характерные как для тюркских, так и монгольских народов. Метеорологические явления всегда вызывали интерес у древнего человека, будучи чем-то загадочным и сверхъестественным. Древние люди пытались дать наивные с научной точки зрения объяснения погодным явлениям, но при этом стройно вплетая их в свою концептуальную картину мира. Дождь как лингвокультурный концепт не исследовался, имеются лишь фрагментарные упоминания об этом явлении в аспекте народных примет и поверий. Однако полноценных исследований, посвященных дождю, нет как на материале монгольской, так и тюркской мифологии. Источником для данной работы выступили фольклорные произведения. В целях сравнительного сопоставления привлекаются данные из тюркской культуры. Дождь связан функционально с Небом, он может выполнять две противоположные функции: созидательную и разрушительную. Согласно первой из них, дождь является животворящим, производящим жизнь. Поскольку дождь – это продукт верхнего мира, то он служит благодатью для людей. Поэтому люди старались попасть под дождь, в особенности весенний, несущий благословение Неба, что выражено в приметах, существующих у калмыцкого народа. Дождь наделялся функциями целительными, и, более того, считалось, что

* 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»).



он мог возвращать мертвых из нижнего мира благодаря уникальному его свойству проникать в разные, не заметные глазу щели, разломы, что определенно отражено в эпосе «Джангар». Но при всех положительных функциях дождь мог выступать как наказание для людей, что основано на страхах как древнего, так и современного человека. Такое восприятие исходит из существования природных явлений на границе и потенциальной их возможности в одночасье превратиться в стихийное бедствие. Калмыки верят, что дождь, переходя в наиболее интенсивную стадию, в грозу, – мог погубить человека и его хозяйство. По этой причине люди старались задобрить Небо, чтобы дождь не становился грозой с молнией и громом.

Ключевые слова: дождь; архаичная картина мира; фольклор; целительный дождь; животворящий дождь.

V.V. Kukanova (Elista)

Concepts of Rain in the Kalmyks and Their Ancestors (Based on Folklore Sources)**

Abstract. This article is dedicated to the reconstruction of archaic ideas about the rain the Kalmyk people living at present in the territory of the Lower Volga region have. In the mythology of the Kalmyk people, archaic features typical of both Turkic and Mongolian peoples were intertwined. Meteorological phenomena always caused interest among ancient folk, being a mysterious and supernatural phenomenon. Ancient people tried to give meteorological phenomena a naive explanation from a scientific point of view, but at the same time these explanations were organically integrated into the conceptual picture of the world. The rain as a linguistic and-cultural concept has not been studied, there are only fragmented mentions about this phenomenon concerning folk superstitions and beliefs, but there is no full-fledged research on the rain, both in Mongolian, so Turkic mythology. The source for this study is folklore works. For the purposes of comparative comparison, data from Turkic culture is also included. Rain is related functionally to the sky, it can perform two opposite functions: creative and destructive. According to the first role, the rain is life-giving, producing life. Since the rain is the product of the upper world, then it comes as a grace for people, so people tried to get under the rain, especially in the spring, carrying the blessing of the sky, which is expressed in the Kalmyk superstitions. The rain was endowed with the functions of healing, and moreover, it was believed to return the dead from the lower world due to its unique property to penetrate into different, invisible gaps, cracks, which is definitely reflected in the epic “Dzhangar”. But with all these positive functions, the rain could act as a punishment for people, and that idea is based on fears of both an ancient and modern folk of a borderline natural phenomena potentially turning into a natural disaster. Kalmyks believe that rain, moving to the most intense stage, in a thunderstorm, could

** 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).



destroy the man and his farm. For this reason, people tried to appease the sky so that the rain would not turn into a thunderstorm with lightning and thunder.

Key words: rain; archaic picture of the world; folklore; healing rain; life-giving rain.

1. Введение

Реконструкция картины мира (под которой понимается «совокупность знаний о действительности, сформировавшуюся в общественном сознании» [Попова, Стернин 2007, 4]) является одной из актуальных научных задач, поскольку мир видится по-разному в зависимости от многих факторов и обстоятельств, влияющих на человека. Исследование же архаичной картины мира «позволяет понять не только “истоки и корни” современных моделей организации мира во времени, но и некоторые принципы их построения» [Неклассическое наследие 2011, 17].

До настоящего времени метеорологические концепты на материале калмыцкого языка, в том числе и концепт «дождь», который выступает объектом данного исследования, не рассматривались как элементы картины мира в отличие от тюркских языков [Сравнительно-историческая грамматика... (далее СИГТЯ) 2001, 13–49; СИГТЯ 2006, 352–371; Нормановская 2008; и др.], хотя концептосфера «погода» служит важным сегментом национальной картины мира. Метеорологические явления всегда вызывали интерес у древнего человека, воспринимаясь в качестве чего-то загадочного и сверхъестественного. Древние люди пытались дать наивные с научной точки зрения объяснения происхождению природных явлений, при этом стройно вплетая их в свою концептуальную картину мира. Дождь как лингвокультурный концепт не исследовался, имеются лишь фрагментарные упоминания об этом явлении в аспекте народных примет и поверий. Однако полноценных работ, посвященных представлениям о дожде, не имеется как для монгольской, так и для тюркской мифологии. [Здесь уместно привести работу Ю.В. Нормановской [Нормановская 2008], которая посвящена реконструкции пратюркской системы на материале номинаций метеорологических явлений]. Цель данной работы – выявление общих архаичных представлений о дожде у калмыков и их предков, которые имеют много общих черт в сравнении с представлениями тюркских этносов.

2. Материалы и методы исследования

Источником для данного исследования выступили прежде всего фольклорные тексты калмыцкого народа, которые отбирались вне зависимости от того, какой субэтнической группе принадлежали информанты-сказители, поскольку материала в разрезе по субэтносам недостаточно, чтобы проводить какие-либо сравнительные исследования. В целях сравнительного анализа привлекаются данные из тюркской культуры. В работе используется междисциплинарный подход, поскольку концепт изучается на разных типах источников, которые требуют



собственных методов и приемов исследования. Междисциплинарный подход позволяет выявить наиболее полную картину представлений калмыков о дожде.

3. Архаичные представления о дожде

Свойства, приписываемые дождю (воде) и выявляемые на материале фольклорных произведений, могут быть выведены из непосредственно наблюдаемых качеств [Апресян 1997, 272–273 – цит. по: Неклюдов 2002, 22]. Концепт дождя весьма близок концепту воды, по этой причине свойства и качества этих двух объектов во многом пересекаются. Как отмечает С.Ю. Неклюдов, «мифологическая семантика определенного признака невычислима из сюжетных обстоятельств, она раскрывается только в контексте более широкого “знания традиции”, далеко выходящего за пределы знания отдельного ее представителя и знания, отраженного в отдельном входящем в нее тексте» [Неклюдов 2002, 24].

3.1. Связь с верхним миром

В культуре монгольских и тюркских народов существуют представления, что пространство разграничивается горизонтально и вертикально. Последнее заключается в том, что мир подразделяется на три части (нижний, срединный и верхний миры). Представление о трех мирах характерно для тюрко-монгольской общности [Традиционное мировоззрение 1988, 16; СИГТЯ 2006: 583–591, 665–733]. Подобная мифологическая модель мира находила отражение в вещах, окружающих человека: жилище [Жуковская 1988, 14–23; Бакаева, Сангаджиев 2005, 30], одежда [Дашковский, Карымова 2012, 136], украшения [Шагланова 2005, 18], деревья [см., например: Митиров 1980, 259–264; Хейчиева 2017], гора [Манджиева 2010, 62; Матуева 2010, 22] и т.д.

Как и все номинации атмосферных явлений, дождь «своей направленностью от неба к земле связывает верхний мир со средним» [СИГТЯ 2006, 666]. Более того, он может проникать в нижний мир. Люди верили, что вода, появившаяся на земле, и вода, шедшая с небес в виде дождя, имеет одно происхождение, а именно из верхнего мира, продукт «абстрактной, регулирующей силы, олицетворяющей разум и высшую справедливость», – Неба [Лхагвасурэн 2012, 12]; ср.: [Чимитдоржиева 2013, 292].

Так, в мифе о сотворении мира говорится, что вода на земле появилась из дождя, который образовался из тучи на небе.

«До сотворения нашей планеты превыше воздушной сферы существовало неизмеримое пространство, пустота (хоосун). В этом неизмеримом пространстве творческой силою с десяти сторон (т. е. с востока, запада, севера, юга, северо-востока, северо-запада, юго-востока, юго-запада, сверху и снизу) подул сильный ветер, который нагнал множество облаков, сплотившихся в громадную 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 дзюркэту усун)».

[Смирнов 1999, 57].

Этот пример хорошо демонстрирует фундаментальную идею о присутствии Неба во всем, в том числе и в атмосферных осадках. Не случайно существуют поверья о родниках, дарующих исцеление [Содномпилова 2009, 18, 115–118]. Частица сакрального (сверхъестественного) как абстрактной чудодейственной силы содержится и в воде. Более того, из воды состоит огромное количество живых существ, в том числе и в человеческом организме имеется это химическое соединение.

Необходимо отметить, что в калмыцком материале не обнаружено ни одного примера, где дождь был бы наделен антропоморфными свойствами (физическими и / или эмоциональными); в сказках некоторых тюркских народов встретились сюжеты, где дождь предстает как живое существо. Например: в башкирской сказке, когда старик пытается выдать дочь замуж за самого сильного на свете. Этот сюжет очень близок калмыцкой сказке о селезенке [Бардаев, Кирюхаев 1993, 148]. В башкирском источнике старик, двигаясь от одного персонажа к другому, выясняет, кто сильнее. Среди этих персонажей имеется и Дождь, который отвечает, что, если бы он был силен, земля не выпивала бы его до капли [Башкирское народное творчество 1992, 126].

3.2. Животворящий дождь

Вода, дождь, поскольку имеют сверхъестественное происхождение, обладают теми же функциями, что и Небо, – созидательность и в то же время разрушительность, два противоположных свойства. В пример можно привести огромное количество фрагментов сказок, эпоса, свидетельствующих об этой функции воды. Так, например, в мифе земля, луна, солнце, аршан [нектар, священный напиток, святая (живая) вода] появились из творящей мир воды:

«Давно это было. Хан *тенгриев* и хан *асуров*, гуляя по небу, посмотрели вниз – там, кроме океанов и морей, ничего не было видно*.

Хан *тенгриев* предложил: “А что если посреди этого океана сотворить Землю?”. “Если сотворить Землю, будет очень хорошо”, – согласились все. Бурхан Багши одно из своих воплощений обратил в черепаху и спустил в воду. Бурхан Багши выстрелил в неё сверху – черепаха опрокинулась на спину. [Так] на животе* черепахи и была сотворена Земля. Когда хан *асуров* и хан *тенгриев* вдвоём спустились на Землю, какой-либо жизни не было на ней* – кругом царил тьма.

Тогда стали [они] процеживать воды океана. Когда процеживали, появилась Луна на серебряной повозке с запряженной в нее белой лошадей. Хан *тенгриев* сказал: “Смотри-ка, надо ночи светлее сделать”. Сказав так, он повелел Луне, не



сбиваясь с пути, двигаться вокруг Земли и отпустил ее.

Когда хан *тенгриев* и хан *асуров* продолжили процеживать воды океана, появилось золотое Солнце на повозке, запряженной тройкой соловых коней. Хан *тенгриев* сказал: «Смотри-ка, Землю [надо осветить дневным светом]». Солнцу, дарующему Земле свет дневной, согревающему все живое теплом, он повелел: «Тонкими лучами своими* Землю освещай», – так сказав, отправил его.

Когда снова хан *тенгриев* и хан *асуров* стали процеживать воды океана, появился сосуд с бессмертным *аршаном*».

[Мифы... 2017, 33].

Вода (дождь) в двух приведенных выше мифах (особенно в первом тексте, когда дождь образовал океан без дна, но при этом имеющий форму сердца) является хаосом, который имеет потенцию созидания, творчества, жизни, развития. «Образ моря (океана, реки, просто воды) как нельзя лучше иллюстрирует хаотичность и бесформенность нарождающегося мира, его текучесть и податливость. Вода – наиболее емкий символ хаоса, который предстоит разъять, для того чтобы упорядочить, превратить в Космос. Бесформенное таит в себе будущие формы, оно чревато новой жизнью» [Сагалаев 1992, 25]. Ср.: «Она (вода. – В.К.) аморфная, бесструктурная, вездесущая и всепроникающая (окружает сушу со всех сторон, проступает из-под земли, льется с неба). Отсюда – представление о воде как о стихии хаоса, в том числе первозданного, о “мировом океане”, со всех сторон обволакивающим космос» [Неклюдов 2002, 22].

Возможно, здесь представлено одно из архаичных представлений калмыков о дуальности мира – неба и земли, которое затем сменилось представлением о трехмирии (верхний, срединный, нижний). При этом вода становится символом хаоса, в котором, однако, содержатся предпосылки для создания мира. Ведь черепаха, хоть и является одним из воплощений хана тенгриев (древнее наслоение буддийских верований), но все же была отправлена в воду, где хан тенгриев убил ее.

Интересно, что в этом мифе Луна и Солнце произошли из воды, из холодной субстанции, при этом они не являются четко выраженными антагонистами, хотя и родились из одного «чрева». [Чуть позже, вероятно, появились поверья, что солнце состоит из стекла и огня, а луна – из стекла и воды [Эрдниев 1980, 259], т.е. согласно этим верованиям, луна и солнце – это полярные антагонисты (огонь – вода), в результате их противоборства или взаимного дополнения (?) создается мир]. Но противопоставляются они по-особому: во-первых, у Луны цвет лошади – белый, а у Солнца цвет лошадей – соловый; во-вторых, у Луны – повозка серебряная (примечательно, что серебро у калмыков более почитаемый металл, нежели золото), а в описании Солнца опущена эта деталь, но само оно золотое; в-третьих, у Луны – одна лошадь, у Солнца – три. Так, через детали мифологических персонажей противопоставляются Луна и Солнце. Универсально, типологично их изображение: в мифе их «рождение» описывается следующим образом. Луна и Солнце появляются



в повозке, которая была запряжена одной лошадей и тройкой лошадей соответственно (однако, например, в древнегреческом мифе повозка Луны запряжена быками, а повозка Солнца – четырьмя крылатыми конями). Образ такой повозки встречается в мифах многих народов: древних греков, китайцев (только там было 10 солнц), индийцев (индуистов), персов и др. Солнце и Луна изображались антропоморфными существами, что соответствует представлениям, которые уходят в глубокую древность, когда люди не отделяли себя от природы и считали, что у всего есть душа (хотя не все народы следовали этим верованиям). Луна и Солнце возникли из океана, из воды как животворящей силы и, видимо, являются сиблингами (?), но не мужем и женой, как в более поздних мифах. Из мифа не понятно, к какому полу принадлежали Луна и Солнце, поскольку в калмыцком языке нет грамматических показателей рода. Поэтому из контекста не ясна их гендерная принадлежность. Примечательно также, что первой из воды появляется Луна, что делает ее старше Солнца и, следовательно, главнее, при этом она обладает способностью умирать и возрождаться каждый месяц. Приведем еще один фрагмент мифа, где представления о Луне более сложные, чем о Солнце: «Солнце, по учению буддистов <...> состоит из огненного хрусталя. В поперечнике имеет пятьдесят одну милю, в окружности сто пятьдесят три, а в толщину шесть миль. Движение его зависит от воздуха, которым оно будучи гонимо, обтекает в сутки четыре больших *тиба*. Луна огненных элементов не содержит, состоит же из водянистого хрусталя. Толщиною она равняется солнцу, а в поперечнике меньше его лишь на одну милю. Во всех других отношениях луна чуть ли не превосходит солнце, изобилуя чистейшими водами и дивными растениями» [Смирнов 1999, 56].

Этот мотив уходит своими корнями также в глубь веков. Луна считалась «покровительницей времени» [Лхагвасурэн 2012, 21], ведь древний человек мог измерять временные циклы с помощью луны, и не случайно, что у монгольских народов имеется множество традиций, запретов, примет, связанных с фазами луны. Вероятно, это более древнее поверье, поскольку, как считает Э. Лхагвасурэн, затем возник культ Солнца как источника жизни на земле, а еще позже лунно-солянный и соляно-лунный культ был заменен культом Неба [Лхагвасурэн 2012, 12]. Те или иные элементы этих культов можно найти и в калмыцкой культуре (см., например: [Бакаева 2003: 66, 107, 120, 164 и сл.]; [Шараева 2011: 36, 123, 125, 164 и сл.]).

Интересно, что любой фольклорный текст являет собой сочетание разных временных слоев, иными словами, он полистадиален, и в этом мифе как нельзя лучше представлено наслоение исторических периодов. Здесь упоминаются лошадь и повозка (колесница), одомашнивание и появление которых относится к разным историческим периодам. В то же самое время имеется и буддийское влияние, что выражается в том, что хан тенгриев превратил одно из своих воплощений в черепаху. Это более позднее по времени воздействие на текст.



Древнее верование в животворящую силу дождя объясняется многочисленными наблюдениями предков, которые не раз видели, что земля преобразуется после дождей. «Теплый дождь оплодотворял землю, глоток воды возвращал путнику бодрость. Эти свойства распространялись на любую влагу, будь то материнское молоко или мужское семя» [Сагалаев 1992, 84]. Здесь также уместно привести в пример случай, произошедший с В.М. Бакуниным, который бывал часто по поручениям Коллегии иностранных дел в калмыцких степях и стал свидетелем того, что пребывавший уже в преклонном возрасте Аюка-хан, попав под внезапный проливной дождь, снял свой головной убор, а сопровождающие его остались в шапках. На вопрос «Зачем он это сделал?» хан ответил, «... что он сие делает не для того, чтоб шапки жалел, но для того дабы низпосылаемая чрез дождь, по его мнению, с небеси благодать чувствительным образом тела его касалась» [Батмаев 1993, 196]. Считалось, что женщине «в старину не полагалась выходить из дому без головного убора, а то пойдет дождь» [Ользятыева 2003, 25]; см. также [Борджанова 1999, 22]. Не ясно, почему имеется такое гендерное и статусное противопоставление, но очевидно, что оно есть. Возможно, что оно связано, во-первых, с верой в божественное происхождение людей белой кости, которым было позволено в некоторых случаях снимать головной убор. Во-вторых, поскольку голова человека соотносилась с верхним миром, появление на людях без головного убора было неприличным, в особенности для женщин, что, видимо, могло вызвать дождь как наказание. Возможно, описанный В.М. Бакуниным случай происходил весной, когда, согласно представлениям монгольских народов, небо дарует благодатный дождь людям [Лхагвасурэн 2012, 15].

В калмыцкой сказке «Юноша-мудрец» сыну хана дочерью Хана Воды был подарен блестящий четырехгранный кусок металла – после того, как он помог людям, живым существам, страдающим от отсутствия воды:

«Поскакал он дальше, и вскоре, уже не помня о времени и расстоянии, которое он проехал, прибыл он в родной нутук и увидел неприглядную картину.

Оказывается, в этих краях была сильная жара, из-за которой случились все несчастья. В реке исчезла вода, животные вымерли от жары. Трава же в степи совсем сгорела. Увидел он еле живого отца, которого бросили два старших сына, а сами вместе со своими семьями откочевали. Сильно разозлился он на старших братьев. Затаил на них обиду из-за того, что они оставили умирающего отца одного. Отправился он к старому колодцу, зачерпнул кое-как воды и напоил старого отца.

Сам подумал о том, что в родном нутуке, кроме него, не осталось никого, кто бы мог помочь сирым и убогим и сделать так, чтобы колодцы, реки и озера опять наполнились водой, а на лугах выросла густая трава. Вдруг юноша вспомнил о даре дочери Хана Воды. Положил он четырехгранную железку на ладонь, стал он лицом в сторону восхода солнца и ударил он молоточком по ней четыре раза. И после этих ударов тут же над нутуком разразился сильный дождь, который лил долго, а после долгожданного дождя выглянуло солнце. Степь зазеленела густой

травой. Люди, потерявшие всякую надежду на лучшую жизнь, воспряли духом. И с этих пор дожди стали идти часто. Степные колодцы вдоволь наполнились водой».

[Сандаловый ларец 2002, 145]

Здесь описывается обряд вызывания героем дождя (весьма распространенный у тюрко-монгольских народов, веривших, что можно при помощи волшебного камня вызвать осадки, а также ветер), который отличается от тех, которые описаны в работе Э.П. Бакаевой: 1) поднявшись на возвышенное место, произнести магические заклинания и потереть камнем об одежду; 2) задачи, «способные управлять змеями», взяв змею за хвост, опускали ее голову в воду, произнося заклинания [Бакаева 1997], [Бакаева 2009, 62]. Дождь в этой сказке предстает как животворящая сила, способная оживить природу, дать людям надежду и благодать.

3.3. Целительный дождь

Дождь воспринимался калмыцким народом как благодать, наделялся чудодейственными свойствами, в том числе целительными. К дождю относились как к жизненно необходимой субстанции, скотоводам он всегда был необходим, т.к. благодаря ему скудная растительность степной зоны насыщалась живительной влагой и разрасталась.

Вода на земле произошла из воды верхнего мира, поэтому она и обладает целительными способностями. Согласно поверьям, дождевая вода, ниспосланная верхним миром в срединный, проникая в подземный мир, обладает способностью возвращения мертвых в мир живых (т.е. в срединный). Например, в эпосе часто описывается, как богатыри Джангар и Хонгор вызывают целительный дождь, способный возвращать людей из мира мертвых. Дождевая вода может выступать лекарством, что вполне понятно, учитывая ее происхождение, согласно представлениям калмыков. Поскольку дождь происходит из верхнего мира, то он обладает способностью исцелять раны.

Эзн, деед богднь

Властитель, верховный *богдо*

Эрднь билгин хуриг

Драгоценный благодатный дождь

Эгц долан хонгт орулад,

На семь суток вызвал,

Эмнн эдгэх хуриг

Целебный исцеляющий дождь

Эгц хурвн хонгт орулв.

На трое суток вызвал.

Өр, цусн, шавинь

От гноя, крови и ран [богатырей своих],

Өдр, сө уга эрлһэд,

Днём и ночью исцеляя, избавил,



<i>Арвн хойр зурхан миңһн баатран</i>	Двенадцать и шесть тысяч богатырей своих
<i>Эмд мет цугдүлэц суулһад,</i>	Живыми собрал, усадил,
<i>Ачта бурхдын зокагсн</i>	Благодетельными бурханами благословленный
<i>Эрүн цаһан мирдә[r]н әдслн әдслв,</i>	Священный <i>мирде</i> свой к ним приложив,
<i>Эмд жиндмнә әдсиг</i>	Животворную силу имеющий <i>чиндамани</i>
<i>Әдсләд, әдгәһәд авв.</i>	Приложив, полностью их исцелил.

[Багацохуровский цикл. Песня II]

Фрагмент из эпоса и его перевод взят из рукописи в настоящее время подготовленного к публикации, но еще не изданного тома Свода калмыцкого фольклора «Калмыцкий героический эпос “Джангар”». Багацохуровский цикл».

В эпических текстах дождь часто упоминается с эпитетами, называющими его чудодейственные свойства. Так, Г.Ц. Пюрбеев, описывая чудодейственные способности богатырей, приводит следующие эпитеты, сопровождающие лексему ‘дождь’: *аршан билгин хур* ‘чудодейственный дождь’, *эрдни билгин хур* ‘драгоценный дождь’, *эрдни цаһан эм* ‘драгоценное белое лекарство’ [Пюрбеев 2015, 18].

Дождь способен излечивать и смертельные раны, поскольку является своего рода связью между мирами: верхним и средним, средним и нижним. Здесь важно, что богатыри знают заклинания, которые вызывают дождь. Это вера, что словом можно вызвать чудо, очень древняя и свойственна не всем, а только шаманам, людям, умеющим связываться с верхним и нижним миром.

Река всегда была границей между мирами не только у монголоязычных и тюркоязычных, но и других народов, например у славянских [Пропп 2000, 186]. В бурятской культуре, например, существует поверье о нежелательности и даже запрете на заключение брака между молодыми людьми, живущими по разные стороны реки [Содномпилова 2009, 123]. Думается, что дождь смывает границы между мирами, делая их видимыми и возможными для осуществления перехода из одного мира в другой.

3.4. Дождь как наказание

Как было указано ранее, дождь, помимо созидательной силы,



обладает и разрушительными свойствами. Издревле монголы и ойраты боялись сильного дождя с молнией и громом – грозы, поскольку, по их мнению, такие погодные явления «в одночасье могли принести немало бед» [Ользятыева 2003, 33]. Такое отношение к дождю сопровождалось многими приметами, среди которых следует выделить сюжет легенды, согласно которой белая птица когда-то погубила сына неба, и с тех пор небо преследует ее. Поэтому считалось, что в пасмурные дни калмыки не выносили белые предметы из кибитки, поскольку боялись, что небо по ошибке может принять этот белый предмет за птицу и разразиться грозой [Душан 2016, 184].

Дождь может выступать в качестве наказания, когда происходит нарушение человеком различных канонов, например, когда женщина выходит из дома без головного убора [Ользятыева 2003, 25]; запрещается также вынос из дома белых предметов [Душан 2016, 184], исполнение эпоса в неурочное время [Бакаева 2009, 58].

4. Заключение

Дождь функционально связан с Небом и может выполнять две противоположные функции: созидательную и разрушительную. Согласно первой, дождь является животворящим, производящим жизнь. Поскольку дождь – продукт верхнего мира, это благодать для людей, которые старались попасть под дождь, в особенности весенний, несущий благословение Неба, что выражено в приметах, существующих у калмыцкого народа. Дождь наделялся функциями целительными, и, более того, считалось, что он мог возвращать мертвых из нижнего мира благодаря уникальному свойству проникать в разные, глазу не заметные щели, разломы, что определенно отражено в эпосе «Джангар». Но при всех положительных функциях дождь выступал также как наказание для людей, что основано на страхах как древнего, так и современного человека: подобные природные явления существуют на границе и потенциально способны в одночасье стать стихийным бедствием. Калмыки верят, что дождь, переходя в наиболее интенсивную стадию, в грозу, – может погубить человека и его хозяйство. По этой причине люди старались задобрить Небо, чтобы дождь не становился грозой с молнией и громом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. Вып. 35. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 272–298.
2. Бакаева Э.П. Джангарчи и задычи: к проблеме мифологического и религиозного исследования эпоса «Джангар» // Проблемы истории и культуры монголоязычных и тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий. Вып. 2. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 1997. С. 8–29.
3. Бакаева Э.П. Добуддийские верования калмыков. Элиста: Джангар, 2003.



358 с.

4. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста: Институт комплексных исследований аридных территорий, 2009. 159 с.
5. Бакаева Э.П., Сангаджиев Ю.И. Культура жилища: этнические и современные приоритеты у калмыков. Элиста: Джангар, 2005. 196 с.
6. Бардаев Э.Ч., Кирюхаев В.Л. Русско-калмыцкий разговорник. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1993. 240 с.
7. Батмаев М.М. Калмыки в XVII–XVIII вв.: события, люди, быт. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1993. 381 с.
8. Башкирское народное творчество. Т. 6: Шуточные сказки и кулямясы. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1992. 464 с.
9. Борджанова Т.Г. Магическая поэзия калмыков. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1999. 184 с.
10. Дашковский П.К., Карымова С.М. Вещь в традиционной культуре народов Центральной Азии: философско-культурологическое исследование. Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2012. 252 с.
11. Душан У.Д. Избранные труды / сост. В.В. Батыров, Т.И. Шараева. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2016. 376 с. (Manuscriptum Orientalica).
12. Жуковская Н.Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1988. 198 с.
13. Лхагвасурэн Эрдэнэболд. Традиционные верования ойрат-монголов (конец XIX – начало XX в.) / пер. на рус. Ганбат Нямдаг, С.Б. Миягашева, Ж.Б. Бадагаров. Улан-Удэ: Бурятский научный центр СО РАН, 2012. 196 с.
14. Манджиева Б.Б. Символика центра в описании эпической державы (дворец властителя, мировая гора) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2010. № 2. С. 60–63.
15. Матуева А.Б. Этнокультурные традиции в освоении образов Мировой горы и Мирового древа в бурятской поэзии // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 10. С. 21–25.
16. Митиров А.Г. Древо жизни в эпосе тюрко-монгольских народов // «Джангар» и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов. М.: Наука, 1980. С. 259–264.
17. 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; Калмыцкий научный центр РАН. М.: Наука, Восточная литература, 2017. 365 с. (Свод калмыцкого фольклора).
18. Неклассическое наследие. Андрей Полетаев / отв. ред. И.М. Савельева. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2011. 704 с.
19. Неклюдов С.Ю. Вещественные объекты и их свойства в фольклорной картине мира // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 2002. С. 21–31.
20. Нормановская Ю.В. Реконструкция пратюркской системы названий климатических явлений и ее анализ с точки зрения диахронической лексической



типологии // Природное окружение и материальная культура пратюркских народов. М.: Восточная литература, 2008. С. 68–101.

21. Ользятниев С. З. Калмыцкие обычаи и традиции = Хальмг улсин авсыясмуд. Элиста: Джангар, 2003. 256 с.
22. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. Изд. 3-е, испр. и доп. Воронеж: Истоки, 2007. 250 с.
23. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 335 с.
24. Пюрбеев Г.Ц. Эпос «Джангар»: культура и язык (= Жаңһр дуулвр: сойл болн келн) / на рус. и калм. яз. 2-е изд., перераб. Элиста: Джангар, 2015. 280 с.
25. Сагалаев А.М. Алтай в зеркале мифа / отв. ред. М.В. Шуньков. Новосибирск: Наука, СО, 1992. 176 с.
26. Сандаловый ларец. Калмыцкие народные сказки / сост. и пер. Т.Г. Басанговой. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2002. 239 с.
27. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика / отв. ред. Э.Р. Тенишев. М.: Наука, 2001. 822 с.
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. 908 с.
29. Смирнов П. Путевые записки по Калмыцким степям Астраханской губернии. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1999. 248 с.
30. Содномпилова М.М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: Бурятский научный центр СО РАН, 2009. 366 с.
31. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / отв. ред. И.Н. Гемуев. Новосибирск: Наука, СО, 1988. 225 с.
32. Хейчиева А. Б. Сакральные места (объекты) в культуре калмыков: одинокий тополь // Монголоведение. 2017. Вып. 11 (11). С. 91–101.
33. Чимитдоржиева Г.Н. Образы дождя в бурятском языке // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 3. С. 292–295.
34. Шагланова О. В. Символика женских украшений восточных бурят: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07. Улан-Удэ, 2005. 19 с.
35. Шараева Т.И. Обряды жизненного цикла калмыков (XIX – нач. XXI в.). Элиста: Джангар, 2011. 223 с.
36. Эрдниев У.Э. Калмыки. Историко-этнографические очерки. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1980. 286 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chimitdorzhieva G.N. Obrazy dozhdy v buryatskom yazyke [Images of Rain in the Buryat Language]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2013, no. 3, pp. 292–295. (In Russian).
2. Kheychiyeva A. B. Sakral'nyye mesta (ob'yekty) v kul'ture kalmykov: odinokiy topol' [Sacred Places (Objects) in the Culture of Kalmyks: A Lonely Poplar].



Mongolovedeniye, 2017, issue 11 (11), pp. 91–101. (In Russian).

3. Mandzhiyeva B.B. Simvolika tsentra v opisaniy epicheskoy derzhavy (dvorets vlastitelya, mirovaya gora) [Symbolism of the Center in the Description of the Epic State (The Palace of the Ruler, the World Mountain)]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2010, no. 2, pp. 60–63. (In Russian).

4. Matuyeva A.B. Etnokul'turnyye traditsii v osvoyenii obrazov Mirovoy gory i Mirovogo dreva v buryatskoy poezii [Ethnocultural Traditions in the Development of the Images of the World Mountain and the World Tree in Buryat Poetry]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no. 10, pp. 21–25. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Apresyan Yu.D. Deyksis v leksike i grammatike i naivnaya model' mira [Deixis in Vocabulary and Grammar and the Naive Model of the World]. *Semiotika i informatika* [Semiotics and Informatics]. Issue 35. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 1997, pp. 272–298. (In Russian).

6. Bakayeva E.P. Dzhangarchi i zadychi: k probleme mifologicheskogo i religiovedcheskogo issledovaniya eposa “Dzhangar” [Dzhangarchi and Backs: To the Problem of Mythological and Religious Studies of the Epic “Dzhangar”]. *Problemy istorii i kul'tury mongoloyazychnykh i tyurkoyazychnykh narodov Sibiri i sopredel'nykh territoriy* [Problems of the History and Culture of the Mongol-speaking and Turkic-speaking Peoples of Siberia and Adjacent Territories]. Issue 2. Moscow, Institute of Ethnology and Anthropology RAS Publ., 1997, pp. 8–29. (In Russian).

7. Mitirov A.G. Drevo zhizni v epose tyurko-mongol'skikh narodov [The Tree of Life in the Epic of the Turkic-Mongolian Peoples]. “Dzhangar” i problemy epicheskogo tvorchestva tyurko-mongol'skikh narodov [“Dzhangar” and the Problems of the Epic Creativity of the Turkic-Mongolian Peoples]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 259–264. (In Russian).

8. Neklyudov S.Yu. Veshchestvennyye ob'yekty i ikh svoystva v fol'klornoy kartine mira [Substantial Objects and Their Properties in the Folklore Picture of the World]. Tolstaya S.M. (ed.) *Priznakovoye prostranstvo kul'tury* [Sign Space of Culture]. Moscow, Indrik Publ., 2002, pp. 21–31. (In Russian).

9. Normanovskaya Yu.V. Rekonstruktsiya pratyurkskoy sistemy nazvaniy klimaticheskikh yavleniy i eye analiz s tochki zreniya diakhronicheskoy leksicheskoy tipologii [Reconstruction of the Pra-Türkic System of Names of Climatic Phenomena and its Analysis from the Point of View of Diachronic Lexical Typology]. *Prirodnaya okruzheniye i material'naya kul'tura pratyurkskikh narodov* [Natural Environment and Material Culture of the Pra-Türkic Peoples]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2008, pp. 68–101. (In Russian).

(Monographs)

10. Bakayeva E.P. *Dobuddiyskiye verovaniya kalmykov* [Pre-Buddhist Beliefs of the Kalmyks]. Elista: Dzhangar, 2003. 358 p. (In Russian).

11. Bakayeva E.P. *Sakral'nyye kody kul'tury kalmykov* [Sacral Codes of Kalmyk



Culture]. Elista: Institute for Comprehensive Research of Arid Areas Publ., 2009. 159 p. (In Russian).

12. Bakayeva E.P., Sangadzhiev Yu.I. *Kul'tura zhilishcha: etnicheskiye i sovremennyye priority u kalmykov* [Dwelling Culture: Ethnic and Modern Priorities among the Kalmyks]. Elista, Dzhangar Publ., 2005. 196 p. (In Russian).

13. Batmayev M.M. *Kalmyki v 17–18 vv.: sobytiya, lyudi, byt* [Kalmyks in the 17th – 18th Centuries: Events, People, Everyday Life]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1993. 381 p. (In Russian).

14. Bordzhanova T.G. *Magicheskaya poeziya kalmykov* [Magic Poetry of the Kalmyks]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1999. 184 p. (In Russian).

15. Dashkovskiy P.K., Karymova S.M. *Veshch' v traditsionnoy kul'ture narodov Tsentral'noy Azii: filosofsko-kul'turologicheskoye issledovaniye* [Thing in the Traditional Culture of the Peoples of Central Asia: Philosophical and Cultural Research]. Barnaul, Altai University Publ., 2012. 252 p. (In Russian).

16. Dushan U.D. (author), Batyrov V.V., Sharaeva T.I. (comp.) *Izbrannyye trudy* [Selected Works], Series: Manuscriptum Orientalica. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2016. 376 p. (In Russian).

17. Erdniyev U.E. *Kalmyki. Istoriko-etnograficheskiye ocherki* [Kalmyks. Historical and Ethnographic Essays]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1980. 286 p. (In Russian).

18. Gemuyev I.N. (ed.) *Traditsionnoye mirovozzreniye tyurkov Yuzhnoy Sibiri. Prostranstvo i vremya. Veshchnyy mir* [Traditional Worldview of the Turks of Southern Siberia. Space and Time. The Material World]. Novosibirsk, Nauka Publ., Siberian Branch, 1988. 225 p. (In Russian).

19. Lkhagvasuren Erdenebold. *Traditsionnyye verovaniya oyirat-mongolov (konets 19 – nachalo 20 v.)* [Traditional Beliefs of the Oirat-Mongols (late 19 – early 20 centuries)]. Ganbat Nyamdag, Miyagasheva S.B., Badagarov Zh.B. (transl.). Ulan-Ude, Buryatia Scientific Center of the Siberian Branch of the RAS Publ., 2012. 196 p. (In Russian).

20. Ol'zyatiyeva S. Z. *Kalmytskiye obychai i traditsii* [Kalmyk Customs and Traditions]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. 26 p. (In Russian).

21. Popova Z.D., Sternin I.A. *Yazyk i natsional'naya kartina mira* [Language and National Picture of the World]. 3rd ed., rev. and add. Voronezh, Istoki Publ., 2007. 250 p. (In Russian).

22. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of a Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 335 p. (In Russian).

23. Pyurbeyev G.Ts. *Epos “Dzhangar”: kul'tura i yazyk* [Epic “Dzhangar”: Culture and Language]. 2nd ed., Rev. Elista, Dzhangar Publ., 2015. 280 p. (In Kalmyk and Russian).

24. Sagalayev A.M. (author), Shun'kov M.V. (ed.) *Altay v zerkale mifa* [Altai in the Mirror of Myth]. Novosibirsk, Nauka Publ., Siberian Branch, 1992. 176 p. (In Russian).

25. Savelyev I. (ed.) *Neklassicheskoye naslediye. Andrey Poletayev* [Non-classical Heritage]. Moscow, Ed. House of the Higher School of Economics, 2011. 704 p. (In Kalmyk and Russian).



26. Sharayeva T.I. *Obryady zhiznennogo tsikla kalmykov (19 – nach. 21 v.)* [Rituals of the Life Cycle of the Kalmyks (19 Century – Early 21 Century)]. Elista, Dzhangar Publ., 2011. 223 p. (In Russian).

27. Smirnov P. *Putevyye zapiski po Kalmytskim stepyam Astrakhanskoy gubernii* [Travel Notes on the Kalmyk Steppes of the Astrakhan Province]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1999. 248 p. (In Russian).

28. Sodnompilova M.M. *Mir v traditsionnom mirovozzrenii i prakticheskoy deyatel'nosti mongol'skikh narodov* [Peace in the Traditional Worldview and Practical Activity of the Mongolian Peoples]. Ulan-Ude, Buryatia Scientific Center of the Siberian Branch of the RAS Publ., 2009. 366 p. (In Russian).

29. Zhukovskaya N.L. *Kategorii i simbolika traditsionnoy kul'tury mongolov* [Categories and Symbols of the Traditional Culture of the Mongols]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1988. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

30. Shaglanova O.V. *Simvolika zhenskikh ukrasheniy vostochnykh buryat* [Symbolism of Women's Adornments of the Eastern Buryats]: PhD Thesis. Ulan-Ude, 2005. 19 p. (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.

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

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



Э.П. Бакаева (Элиста)

СЮЖЕТ О ВОЗВЕДЕНИИ БУДДИЙСКОЙ СТУПЫ ДЖАРУН КАШОР В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ: исторический персонаж, мифологические и сказочные мотивы*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению сюжета о возведении буддийского храма / ступы в калмыцких фольклорных текстах. Показано, что образ буддийского храма или ступы в калмыцком фольклоре, называемых *Жамин кошэ*, соотносится со знаменитой ступой Джарун кашор (Джаран кашор, VI в., Непал). Выявлены характеристики, позволяющие соотносить возникновение данного сюжета в калмыцком фольклоре с началом периода распространения буддизма в среде монгольских народов и знакомством с тибетской легендой о великой ступе. Показана синкретичность текстов о ступе *Жамин кошэ*, в которых в качестве героя выступает исторический персонаж Эте Мерген Темене – ойратский князь, сыгравший значительную роль в деле распространения буддизма среди ойратов и калмыков. Автор приходит к выводу о том, что основу сюжета калмыцкого фольклора составил сюжет тибетской буддийской легенды о ступе Джарун кашор, но калмыцкая легенда о первом субургане / храме обогатилась сказочными мотивами. Мифологические мотивы проникли в легенду о ступе вместе с сказочными. Однако если сказочные мотивы являлись структурирующими и связующими текст, в котором действия героя Эте Мерген Темене обрели характер богатырского повествования или волшебной сказки, то мифологические мотивы, во-первых, определены исходной легендой, во-вторых, соответствуют «удревнению» истории: исторический персонаж Эте Мерген живет в то время, когда действует демиург. Исторический период распространения религии в калмыцких фольклорных текстах о *Жамин кошэ* наделяется характеристиками, позволяющими сопоставлять события этого времени с эпохой первотворения.

Ключевые слова: фольклор; калмыцкие легенды и сказки; буддизм; сюжет о строительстве храма / ступы; ступа Джарун кашор; образ Эте Мерген Темене.

E.P. Bakaeva (Elista)

Plots of Constructing the Buddhist Stupa Jarung Khashar in the Kalmyk Folklore: Historical Personages, Mythological and Fairy-tale Motives**

Abstract. The article considers the plot about the construction of a Buddhist temple / stupa / tope in the Kalmyk folklore texts. It is shown that the image of a Buddhist temple or stupa called “Dzhamin kyeshya” in Kalmyk folklore is correlated with the famous Buddhist Jarung Khashar (Boudhanath) stupa. The article reveals the charac-

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА-А19-119011490036-1)

** The reported study was funded by government subsidy – project ‘Oral and Written Heritage of Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions’ (State Reg. No. АААА-А19-119011490036-1).



teristics that make it possible to correlate the emergence of this subject in the Kalmyk folklore with the beginning of the period of the spread of Buddhism amongst the Mongolian peoples and acquaintance with the Tibetan legend of the great stupa. The author shows the syncretic nature of the texts about the stupa Dzhamin kyeshya, in which the hero is a historical person – Ete Mergen Temene, the Oirat prince, who played a significant role in spreading Buddhism among the Oirats and the Kalmyks. The author concludes that the plot of the Kalmyk folklore was based on that of the Tibetan Buddhist legend about the Jarun Kashor stupa. However, the Kalmyk legend about the first suburgan / temple was supplemented with motives of fairy tales. Mythological motives penetrated the legend of the stupa along with fairy-tale ones. While the fabulous motives were structuring and linking the text, where the actions of the hero Ete Mergen Temene adopted the character of a heroic narration or a fairy tale, the mythological motives, firstly, are determined by the original legend, and secondly, they correspond to the “antiquity” of the story: a historical personage Ete Mergen lives at the time of the demiurge. The historical period of spreading religion in the Kalmyk folklore texts about Dzhamin kyeshya is endowed with the features that make it possible to compare the events of this time with the archaic era.

Key words: folklore; Kalmyk legends and tales; Buddhism; a plot about the construction of a temple / stupa; Jarung Khashar stupa; the image of Ete Mergen Temene.

В калмыцком фольклоре особое место принадлежит текстам, в которых содержится сюжет о строительстве первого буддийского храма или буддийской ступы, именуемой либо просто субурганом (калм. *суврһн* ‘ступа, субурган’), либо *Жамин көшә*. Название *Жамин көшә* включает термин «*көшә*» ‘памятник-obelisk’ [Калмыцко-русский словарь 1977, 320] и определение «*Жамин*», указывающее на взаимосвязь с знаменитым буддийским сооружением – гигантской ступой, построенной еще в VI вв. в центре буддийского храмового комплекса Боднатх (Непал), которая в письменных тибетских источниках обозначается как Джарун кашор или Джаран кашор. О такой связи свидетельствует то, что калмыки называли *Жамин көшә* храм и субурган [Горяева Н. 2011], который в официальных документах именовался цаца-хурулом (малым хурулом), Дугаровым хурулом (по имени калмыцкого владельца) или Джаран кашар (вариант написания – Джаран кашор) [Бакаева 2005; Бакаева, Бембеев 2014].

История строительства субургана *Жамин көшә* содержится в тексте «*Жамин көшә*», записанном от сказителя С. Меклеева и опубликованном в сборнике «Калмыцкие сказки» в разделе «*Тууждлгч үлгүр амн үг*» ‘Исторические предания’ [Жамин көшә 1974]. Аудиозапись этого текста имеется в научном архиве КалмНИЦ РАН [Жамин көшәрин туск тууж]. Сходный с этими текстами фольклорный текст, записанный от сказителя М. Буринова, входит в сборник «Седклин күр», но в нем говорится о строительстве «храма-субургана» («*сүм-суврһн*») [Седклин күр 1960, 10–21]. Другой текст под названием «*Долан үйднь дахн төрсн Ээт Мергн Темнә туск тууж*» ‘Эте Мерген Темене, в семи поколениях вместе перерождавшийся’ отнесен к богатырским сказкам в публикации фольклорного репертуара от ска-



зителя Ш. Боктаева [Долан үйднь 2010], соответственно он был включен в том «Богатырские сказки» Свода калмыцкого фольклора [Долан үйднь 2017]. Но в этом тексте речь идет о строительстве не субургана, а храма, и так же, как и в сборнике «Седклин күр», не приводится его название. В целом содержание этих текстов имеет сходство со сказкой «Сорнц Ломб-хан» [Сорнц Ломб-хан 1995]. Кроме вышеприведенных текстов, в калмыцком фольклоре есть мифологическая сказка о строительстве субургана *Жамин көшә* [Суврһ тогталһна тускар], сюжет которой сходен с легендой о первом буддийском храме [Бакаева 2008, 22–24; Уурхан санг 2017]. Среди калмыцких источников также зафиксированы архаические по характеру тексты, где одним из действующих героев является Эте Мерген Темене [Өөт Мергн хан], образ которого связан с сюжетом о строительстве субургана *Жамин көшә*.

Образ Эте Мерген Темене (калм. *Өөт Мергн Темн*) анализировался Б.Б. Горяевой [Горяева Б. 2010]. Е.Э. Хабунова [Хабунова 2020] исследовала поэтические константы, характерные для сюжетно-композиционной структуры синьцзян-ойратской и калмыцкой версий сказки об этом герое. Но сюжет о строительстве храма или субургана *Жамин көшә* в работах этих исследователей не рассматривался.

Цель статьи – проанализировать сюжет о возведении буддийского храма / ступы, называемой *Жамин көшә*, в калмыцких фольклорных текстах, определить связь с тибетской буддийской легендой о ступе Джарун кашор, а также с событиями истории буддизма ойратов и калмыков; выявить мифологические и сказочные мотивы.

* * *

В буддийской тибетской традиции история возведения великой ступы Джарун кашор (Джаран кашор) изложена в письменном памятнике «Освобождение от страданий, ожидающее тех, кто прослушает историю о Большой ступе Джарунг-Кхашор» [Легенда о Великой ступе 1994; Цендина 1995], который был переведен на монгольский и ойратский языки. А.Д. Цендина считает, что сюжет был включен в круг «обязательного» для образованного буддиста знания, а «неясные намеки на этот сюжет должны были вызывать картину у читателя полную картину событий, связанных возникновением ступы ...» [Цендина 1995, 226]. Имеются сведения о хождении данного сочинения на ойратском языке среди западных монголов, хотя ойратская версия тибетской истории этой ступы известна в единичных экземплярах [Сазыкин 1986, 291; Цендина 1995; Jarun kašor suburganī toji; Бакаева, Бембеев 2014]. Бытование сюжета о строительстве *Жамин көшә* в калмыцком фольклоре подтверждает хождение письменного памятника и среди калмыков. Название ступы было образовано от слов царя, отказавшего местным жителям, которые просили остановить строительство ступы, возведенной до третьего яруса [Легенда о Великой ступе 1994; Цендина 1995, 230]: «Я уже дал ей обещание (kha shor) разрешить начать работы (bya rung). Я, Царь, говорю только один раз. <...> Так Великая



Ступа стала известной под названием Джарунхашор, что значит: 'если дано разрешение на постройку, то можно преодолеть любое препятствие'» [Легенда о Великой ступе 1994]; А.Д. Цендина пишет об этом месте в тибетской легенде так: «Слово-клятва о том, что это дело достойно исполнения» [Цендина 1995, 230].

И. Шарлэ отмечает, что популярность ступы Джарун кашор среди тибетцев, монголов, бурят была связана с верой в то, что она подобно волшебному камню чинтамани исполняет желания, а также в то, что поклонение ступе позволяет выразить сострадание к родителям, которые проявляли его к своим детям [Charleux 2019, 89]. Т.е., кроме функции ступы – исполнять желания, важным компонентом культа ступы Джарун кашор было почитание родителей / предков, которое всегда имело особое значение в монгольском обществе. Это обусловило популярность культа ступы – и соответственно проникновение сюжета об этом культовом памятнике в фольклор монгольских народов, в том числе калмыков. В Монголии, Внутренней Монголии Китая, в Бурятии И. Шарлэ насчитала 6 ступ Джарун кашор и 24 живописные *тханка* с изображениями этой ступы – источником для их появления ученый считает тибетский письменный источник, который был переведен на монгольский язык гелонгом по имени Шираб и издан ксилографическим способом под названием «Легенда о [ступе], известной как Джарунг хашор» [Charleux 2019, 92]. В Калмыкии также известен был храм Джаран (Джарун) кашар, в народной интерпретации тибетское название получило название *Жамин көшэ* (Джамин кёша – букв. 'Памятник Джамин').

Тибетская легенда и калмыцкий фольклорный текст о строительстве Джарун кашор: общие места

Сюжеты калмыцкого фольклора и тибетской легенды о строительстве ступы, на первый взгляд, различны. Прежде всего это связано с характером письменного буддийского памятника в случае с тибетской легендой и фольклорным характером – в случае калмыцкой легендой. Для их сопоставления рассмотрим кратко содержание текстов.

Содержание тибетской легенды приводится по публикации А.Д. Цендиной [Цендина 1995] и публикации перевода, выполненного с тибетского языка К. Доумэном [The Legend 2004], а с английского – О. Альбедилем и Г. Синицким [Легенда о Великой ступе 1994].

В тибетском тексте легенды о великой ступе говорится о беседе тибетского царя Тисронцеда с буддийским учителем Падмасамбхавой в присутствии 25 учеников гуру. Он включает несколько частей.

В первой части по просьбе царя буддийский учитель рассказывает царю и ученикам историю о строительстве первой великой ступы Джарун кашор. Прежде чем поведать о строительстве ступы птичницей Дэмчигмой (в другом переводе Шамварой), учитель Падмасамбхава сообщает, что она являлась перерождением богини – дочери царя богов



Ганчунмы (в другом переводе Апурны), появившейся из слезы бодхисатвы Авалокитешвары, который вознес молитву, чтобы его две слезинки, смахнутые с глаз при виде океана страданий, помогли в будущем живым существам преодолеть страдания. Ганчунма в наказание из-за нарушения закона богов переродилась в мире людей – так появилась птичница Дэмчигма. Далее говорится о том, что птичница одна воспитала четырех сыновей и еще накопила денег на возведение ступы, после чего получила разрешение от царя начать ее строительство, в котором приняли участие ее сыновья, а также слон и осел, перевозившие тяжелые камни и грунт. Когда ступа была возведена до третьего уровня, богатые и знатные люди из зависти обратились к царю с просьбой, чтобы строительство было остановлено, однако царь ответил, что уже дал разрешение на работу и его решение не меняется. Потому, говорится в легенде, ступа и названа Джарун кашор. Птичница умерла до окончания строительства ступы, которое завершили ее сыновья.

Следующая часть легенды посвящена рассказу Падмасамбхавы о предсказаниях и молитвах о новых перерождениях, которые были вознесены участниками строительства. Первый из сыновей птичницы говорил о том, что на севере, в стране, где горы покрыты ледниками, воды спадают и явятся бодхисатва Авалокитешвара, и молил о том, чтобы он в новом перерождении распространил учение в Тибете (т.е. переродился царем учения). Второй сын – о том, чтобы он в новом перерождении распространил учение в этой северной стране. Третий сын молился о том, чтобы родиться в этой стране тантрийским йогиним, а четвертый – о том, чтобы родиться монахом и помогать старшим братьям в новом рождении. Молитвы попытались также вознести помогавшие в строительстве осел и слон. Осел, который возил камни, не смог выразить свои мысли, и в гневе у него появилось желание – переродиться монахом со злым языком, который будет делать все поступки царя учения безрезультатными – но слуга старшего сына обратился с молитвой о перерождении набожным монахом, чтобы в будущем нейтрализовать действия монаха, переродившегося из осла. Слон также был обижен, т.к. посчитал, что не был награжден за участие в строительстве, и в гневе молил о перерождении в виде внука царя, чтобы подавить учение – в связи с чем ворон, находившийся около ступы, вознес молитвы о том, чтобы переродиться в виде бодхисатвы и предотвратить действия перерожденца слона. Наконец, два юноши-брахмана пожелали в следующем перерождении стать переводчиками священных текстов, а две девушки из царской семьи – родиться переписчиками священных текстов и комментариев к ним. Эта часть легенды завершается словами Падмасамбхавы о том, что старший сын птичницы переродился в виде царя Тисронцеда, второй сын – в виде бодхисатвы Шантаракишты, третий сын родился самим Падмасамбхавой, четвертый – стал царем Ярлунга. Слон, который в новом рождении разрушит учение, получит рождение в виде внука Тисронцеда Лангдармы, и т.д.



Отдельная часть тибетской легенды содержит предсказания Падмасамбхавы о том, какие последствия ожидают тех, кто будет поклоняться ступе Джарун кашор и делать подношения. Говорится о том, что ступа называется «Исполняющей все желания».

В последних двух частях легенды о Джарун кашор Падмасамбхава также предсказал разрушение ступы и ее реставрацию [Цендина 1995: 223–225; Легенда о Великой ступе 1994].

Содержание калмыцкого фольклорного текста о строительстве субургана *Жамин көшә* приведем по разным записям, среди которых в качестве основной выделяется запись из Научного архива КалмНЦ РАН [Жамин көшә 1974; Жамин көшәрин туск тууж], привлекая некоторые данные из других текстов [Долан үйднь 2010; Долан үйднь 2017; Сорнц Ломб-хан 1995; Суврһ тогталһна тускар; Уурхан санг 2017].

В тексте «Жамин көшән туск тууж (Өөт Мерген тускар)» «История Джамин көшә (о Эте Мерген Темене)» говорится, что действие происходит в Индии, где в стародавние времена жил хан Сурмсг Бумб хан [Жамин көшә 1974, 236] (хотя в аудиозаписи сказитель называет его и Хурмст Омб хан [Жамин көшәрин туск тууж]; в других текстах его имя – Сурмзл Бумб хан [Седклин күр 1960, 10], Сорнц Ломб-хан [Сорнц Ломб-хан 1995]). Главным сановником у него является Эте Мерген Темене, который отправляется в сопровождении ста молодых в далекую степную страну («талын орн-нутгт») сватать дочь Дондук-Омбо хана (в других текстах Я Тобин хан, что сходно с Төвин-хан «тибетский царь» [Сорнц Ломб-хан 1995, 78], или Тал хан «хан степи или пустыни» [Седклин күр 1960, 10]; в поздней записи говорится, что она дочь богача [Долан үйднь 2017, 198]). Там герои принимают участие в трех состязаниях за невесту (в описании подготовки к состязаниям встречается мотив преодоления действия гадательной волшебной книги – «желтого письма», по которой хан может узнать, не помогали ли кто-либо участникам состязаний, в результате обманутый хан решает, что его гадательные письма испортились, и выбрасывает их). Эте Мергену Темене становится известно, что невеста является перерождением божества Зеленая Тара (появившейся когда-то из слезы Авалокитешвары).

После победы в состязаниях девушка-перерождение Зеленой Тары отправляется в страну Эте Мерген Темене в сопровождении ста мужчин, а его самого оставляют (согласно древней традиции «выкупа за материнское молоко» – в одном варианте хан объявляет его своим сыном экин үсн гижэ көвү кежэ үлдэжэнэ [Седклин күр 1960, 16]) в государстве ее отца. Затем следуют мотивы мнимой болезни Эте Мерген Темене, мести хану за плен, узнавания волшебного коня, отъезд героя к ледяной горной вершине, куда хан отправляет с ним мальчика по имени Арвс («Сильный») (в других вариантах – двое сильных сыновей Тал-хана с двумя слонами [Седклин күр 1960, 17] или двое мангасов на двух слонах [Долан үйднь 2017,

210–211]), от которых Эте Мерген Темене избавляется, напоив их). Но Эте Мерген Темене обманывает мальчика и уговаривает его остаться, чтобы не быть наказанным ханом Дондук-Омбо. Вдвоем они догоняют все еще следующих в пути невесту и сопровождающих, далее в фольклорном тексте говорится о сообщении Эте Мергена Темене хану о том, что у невесты заячья губа, а невесте о том, что у хана пасть барса, за что героя ослепляют и изгоняют из ханства. Эте Мерген Темене молит Арвса последовать с ним (в другом варианте [Долан үйднь 2017, 212–213] просит своего племянника перенести его) на некое высокое место, где они строят себе жилище из травы и живут тем, что Арвс охотится с луком на зверей и птиц.

Тем временем хан и его супруга начинают строить гигантский субурган Жамин көшә (в позднем варианте – дворец [Сорнц Ломб-хан 1995, 81]), который разрушается, как только его возводят до уровня человеческих плеч. Хан понимает, что решить эту проблему сможет только Эте Мерген Темене, к нему засылают буддийского монаха (вариант: племянника по имени Манджи [Седклин күр 1960, 18]), который поселяется около Эте Мергена Темене, ухаживает за ним (вычесывает ему вшей и гнид, чешет спину [Жамин көшәрин туск тууж]; готовит пищу [Седклин күр 1960, 19]), нелестно отзывается о людях хана и рассказывает о том, что в кочевье хана строят огромный субурган (вариант «сүм-суврһ» «храм-субурган» [Седклин күр 1960, 19]; «ик сүм» «большой храм» [Долан үйднь 2017, 212–213]), но тот постоянно разрушается. Эте Мерген Темене рассказывает, что требуется обряд исправления, и однажды манджи выведывает, что необходимо провести обряд жертвоприношения – поставить в центр строящегося субургана мальчика, рожденного в день барса и одетого в белые одежды, на белом коне (варианты: о жертвоприношении не говорится [Седклин күр 1960, 19]; жертвой должен быть всадник, рожденный в год лошади, вместе с белым конем [Долан үйднь 2017, 212–213]) – тогда субурган сам поднимется. После этого монах сбегает.

Когда строительство субургана завершается, Эте Мерген Темене решает отомстить за обман монаха и поручает Арвсу отодвинуть большой небесный синий валун (варианты: сдвигает с места синего быка, лежащего на зеленеющей земле на северо-западной стороне от высокой горы и придавившего пуповину земли [Седклин күр 1960, 20]; огромный валун к северу от горы [Долан үйднь 2017, 214–215]) на горной вершине, после чего начинается потоп. Но вода, залившая кочевье хана, перестает изливаться, подступив к жилищу Эте Мерген Темене, т.к. образовавшийся дыру в горной вершине закрывает ваджра, брошенная божеством Очирвани (Ваджрапани) (варианты: хан возвращает герою глаза, вместе с ханшей они просят прощения у Эте Мерген Темене, и Арвс возвращает синего быка на место [Седклин күр 1960, 20]; герой вновь обретает зрение, и по его просьбе валун возвращают на место [Долан үйднь 2017, 214–215]).



Далее в варианте сборника «Седклин күр», где состоялось примирение хана с сановником Эте Мерген Темене [Седклин күр 1960, Долан үйднь 2017], происходит празднование в течение 49 дней, а Эте Мерген Темене, перерождавшийся вместе с ханом в течение 12 поколений, обещает продолжить такое перерождение еще столько же [Седклин күр 1960, 20]. В основном анализируемом варианте фольклорного текста хан посылает сановников с подношениями и просьбами о прощении и о благословении субургана. Эте Мерген Темене проводит обряд багословения субургана Джамин кёшя и также сообщает, что не собирался посеять раздор между ханом и ханшей, а оговорил их во их же благо, иначе они не смогли бы вместе счастливо жить (в одном из вариантов объясняется, что в ночь, когда хан и ханша сидели, раздумывая о причине оговора Эте Мергеном Темене, их должна была съесть ядовитая змея, но ее уничтожил герой сказки [Долан үйднь 2017, 212, 213]). Волшебным образом Эте Мергену Темене возващает хан его глаза.

В сказке о строительстве субургана Жамин көшә [Суврһ тогталһна тускар] история, которой оканчивается описанный выше сюжет, получает продолжение: в ней говорится о том, что в возведении субургана Джамин кёшя большое участие принимал слон, но он не получил благодарности, когда после освящения построенного субургана монахи раздавали людям целебный ариан. В это время к субургану прилетела белая ворона и села на ее верхушку. Тогда слон решил, что ворона и будет считаться арианом. Мотив участия разных животных в строительстве первого храма присутствует также в легенде об Уурхан санге [Уурхан санг 2017], в которой говорится, что наградой за работу в строительстве храма стало наделение животного годом в 12-летнем календарном цикле. Обошли благодарностью только верблюда (этот мотив присутствует и в других легендах о 12-летнем цикле) и слона, который произносит проклятие, согласно которому учение трижды прервется [Уурхан санг 2017, 196–197]. В этом фольклорном тексте также имеется мотив строительства первого храма бедным человеком (монахом), противодействия из зависти со стороны богатых, помощи мальчика. Кроме того, содействие оказывает божество Уурхан санг.

Ступа Джарун кашор, находящаяся в Непале, была у тибетских и монгольских буддистов одним из наиболее почитаемых мест древней Индии, считалось, что она особым образом исполняет все молитвы о мирском богатстве, о детях и в целом воплощает все желания [Waddell 1985, 315; Charleux 2019, 125]. Так, в легенде говорится о пользе о подношений ступе Джарун кашор: «Подносящий мандал пяти драгоценных камней – золота, серебра, бирюзы, коралла и жемчуга – освобождается от бедности и неудачи и становится обладателем неистощимого неземного сокровища...» [Легенда о Великой ступе 1994] – вероятно, потому в калмыцком фольклоре появился сюжет о том, что божество, называемое Уурхан санг ‘неисчислимое сокровище’, непосредственно оказывало помощь бедному ламе



в строительстве первого буддийского храма.

На первый взгляд, калмыцкий сюжет имеет сходство с сюжетом известной буддийской легенды о Джаран Кашор только в двух элементах: места действия и в части возможного разрушения ступы или храма.

Так, в калмыцком фольклоре указывается, что место строительства субургана Жамин көшә – Индия, сказитель уточняет, что субурган и сейчас существует, там жили Эте Мерген Темене и Сүрмсг Бумб хан [Жамин көшәрин туск тууж].

Мотив возможного разрушения ступы / субургана в тибетском и калмыцком текстах совпадает не полностью: в письменном буддийском памятнике говорится о том, что жители обратились к царю с просьбой остановить строительство ступы, а в калмыцких текстах – о том, что субурган / храм сами разрушались.

При сопоставительном анализе тибетской легенды и калмыцких текстов выявляются общие моменты. Представим их в виде таблицы.

<i>Тибетский письменный текст и его переводы на монгольский и ойратский языки</i>	<i>Калмыцкий фольклорный текст</i>
Время действия основного рассказа – период правления царя Тисронцедана (755–797 гг.), сыгравшего значительную роль в установлении буддизма в Тибете , и деятельности Падмасамбхавы, который по его наказу являлся строителем первого буддийского монастыря Самье в Тибете.	Время действия обозначено временем жизни Эте Мергена Темене (конец XVI – начало XVII вв.), благодаря которому началось распространение буддизма среди ойратов [Батур Убаши Тюмень 2003, 139].
Строительство ступы происходит в древней Индии .	Действие происходит в Индии .
Падмасамбхава беседует с царем Тисронцеданом. Они оба оказываются перерождениями действующих лиц легенды .	Эте Мерген Темене, известный как способствовавший распространению буддизма среди ойратов и калмыков, – главный сановник, который перерождается вместе с ханом в течение 7 [Долан үйднь 2017] или 12 [Седклин күр 1960, 20] поколений.
Женщина, построившая ступу, являлась перерождением Ганчунмы, которая была дочерью царя богов .	Жена хана, которым вместе предназначалось построить субурган – дочь хана (варианты имени: Тобин-хан [Сорнц Ломб-хан 1995, 78–79], Дондук Омбо хан [Жамин көшәрин туск тууж] (при публикации назван Домб-Гомб ханом [Жамин көшә 1974, 236]).



Строительница ступы Джарун кашор является перерождением Ганчунмы, появившейся из слезы бодхисатвы Авалокитешвары.	Жена хана, вместе с которым они должны построить субурган <i>Жамин көшә</i> [вариант: храм], является перерождением божества Зеленая Тара, которая появилась из слезы бодхисатвы Авалокитешвары.
Бедной птичнице оказывает поддержку в строительстве ступы сам царь.	Хан и ханша строят субурган / храм [Жамин көшә 1974]. В легенде об Уурхан санг бурхане бедному ламе помогает строить божество неисчислимого богатства [Уурхан санг 2017].
Поклонение ступе способствует мирскому богатству.	Божество неисчислимых сокровищ (Уурхан санг) дарует богатства, необходимые для строительства храма.
Птичница, построившая ступу Джарун кашор, была бедной.	Бедный буддийский монах строит первый буддийский храм в варианте легенды об Уурхан санг (в текстах о Джамин көшә везде храм или субурган строят хан и ханша).
Ступа была возведена до третьего уровня, когда ее хотели разрушить богатые завистники, обратившиеся к царю с такой просьбой.	Субурган / храм сам разрушался, когда его возводили до уровня человеческих плеч.
Старший из сыновей, строивших ступу, предрекает, что в холодной варварской стране на севере, где горы покрыты снегом, а долины затоплены, растают воды и спадут. Тогда явится Авалокитешвара и буддийское учение распространится во всей стране.	Эте Мерген Темене поселяется с мальчиком-силачом Арвс на севере на горе, покрытой ледником, живет примитивным бытом, в бедности и запустении. По его просьбе силач совершает действие, которое приводит к потопу вод из горы. После прекращения потопа Эте Мерген Темене (его прототип известен как распространивший буддийское учение) получает признание.
4 сына птичницы, которая строила ступу Джарун кашор, в будущем перерождении будут распространять учение в северной стране (Тибете).	Эте Мерген Темене известен в истории ойратов и калмыков как князь, способствовавший распространению буддизма среди «северных народов» (монголоязычных ойратов и калмыков)



В строительстве ступы Джарун кашор участвуют сыновья птичницы, осел и слон.	В легенде о строительстве Жамин көшә в строительстве участвует слон, в легенде об Уурхан санг – разные животные, в том числе слон, верблюд и 12 животных календарного цикла.
В легенде содержатся предсказания осла, слона и ворона.	В калмыцких текстах упоминаются предсказания слона, белый ворон появляется как благополучный знак окончания строительства субургана.
Слон обижен тем, что его не вознаградили за участие в строительстве.	Слон обижен тем, что его не вознаградили за участие в строительстве.
Слон предрекает свое рождение в виде внука Тисронцеана Ландармы, который уничтожит буддийское учение.	Слон предрекает, что буддийское учение трижды прервется [Уурхан санг 2017, 196–197].

Как видно из сопоставления, основные мотивы, присутствующие в тибетской легенде о ступе Джарун кашор, присутствуют в калмыцких текстах. Константные формулы, типические места совпадают. Основной мотив – связь ступы / субургана / храма с бодхисатвой сострадания Авалокитешварой, проявлением которого считается Зеленая Тара (в тибетской легенде Ганчунма), в своем перерождении – строительница сакрального объекта. И. Шарлё отмечает: в отдельных местах считается, что изображенные на ступе Джаран кашор глаза – это изображение глаз Авалокитешвары, готового прийти на помощь [Charleux 2019, 106]. У калмыков-буддистов именно Зеленая Тара, рожденная из слезы Авалокитешвары, считается божеством-защитницей от несчастий и бед. Главные персонажи в тибетской легенде (царь Тисрондекан, гуру Падмасамбхава) и калмыцких фольклорных текстах (Эте Мерген Темене) известны как исторические личности, распространявшие буддийское учение и способствовавшие строительству первых храмов. В тибетской легенде предрекается перерождение сыновей птичницы в царей и буддийского проповедника, в калмыцких вариантах легенды строителями субургана / храма выступают хан, ханша (персонажи, характерные для сказочного жанра), а главного героя можно сопоставить по его значимости в истории ойратов и калмыков с буддийским учителем. Так, в разделе «Начало введения буддийского учения между дербен ойратами» «Сказания о дербен-ойратах» говорится: «Весьма благодетельный ойратский доблестный нойон Тенес Мерген Темене (торгут) приглашением Цаган Номын хана (Майдари хутукта) открыл и указал дербен ойратам путь странствованиям в Тибет и усвоению подлинных тибетских номов (религиозных книг). <...> Руководством дербен ойратов, своими здоровыми советами и введением их в учение Будды он распространил лучи солнца в мрачном тибете нашем!» [Батур Убаши Тю-



мень 2003, 139–140].

Калмыцкие тексты о строительстве Джарун кашор: специфика преломления тибетского источника в народном фольклоре

Сюжет о строительстве субургана *Жамин көшэ* или первого буддийского храма в калмыцком фольклоре встречается и в качестве самостоятельного, и как «встроенный» в сказочное повествование. В первом варианте текст краток и содержит лишь основные моменты, связанные с тибетской легендой. Во втором варианте основные мотивы, характерные для тибетской легенды о ступе Джарун кашор, обозначены в канве повествования, включающего традиционные сказочные мотивы: отправление за невестой для хана; участие в брачных состязаниях; преодоление действия гадательного «желтого письма»; превращение в мальчика-паршивца и действия его в состязаниях; узнавание скакуна в облике паршивого коня; помощь стариков (вариант: принявших его как сына); конфликт с чужеземным ханом; мнимая болезнь и обман героем лекарей хана; ложь героя во имя спасения хана; убийство змея в первую брачную ночь; ослепление героя и возвращение ему зрения в конце повествования; уединение героев на высокой горе и жизнь в одиночестве; потоп вследствие открытия отверстия в земле (или пуповины земли [Седклин күр 1960, 20]).

В анализируемых текстах содержится ряд архаичных мотивов, соотносящих поступки персонажей с действиями культурных героев. Так, уединение ослепленного героя на высокой горе маркирует отверженное состояние в изоляции (подобное остракизму), пребывание в изначальном мире, для которого характерны хаос, скудность пропитания, отсутствие достойного жилища: слепой Эте Мерген Темене паршивеет настолько, что ему вычесывают вшей и гнид; вместе с мальчиком, который охотится на зверей и птиц с луком и стрелами, они живут в жилище, крытом сухой травой (*өвс гер* [Жамин көшэ 1974, 244]). Типологичность этих мотивов для калмыцкого фольклора отмечалась исследователями [Бакаева, Баянова, Куканова 2020, 298]. Место изоляции находится вблизи «пуповины мира», которая придерживается гигантским синим быком [Седклин күр 1960, 20] либо закрыта небесным камнем «*ик көк шил чолун*» [Жамин көшэрин туск тууж], что является мотивом, относящимся к характеристике первобытного состояния общества. К архаическим мотивам также следует причислить мотивы высоких снежных гор, потопа, занятий охотой и собирательством, жилища, крытого сухой травой.

В анализируемых калмыцких текстах, таким образом, временная характеристика действий разворачивается сразу в трех измерениях: это историческое время, в котором действует исторический персонаж – князь Эте Мерген Темене; уже получивший характеристику мифологического времени период, когда строилась в Индии ступа Джарун кашор; а также архаичный мир, где в первобытном состоянии находится герой, подвергнутый остракизму, и действующими лицами являются божеества (возникшее в горе отверстие закрывает божеество Ваджрапани). Интересно также



отметить, что имя хана – строителя ступы / храма, созвучно имени божеества Хормусты, и в записи сказания о *Жамин көшэ* сказитель С. Меклеев произносит то «Сурмесг Омбо-хан», то «Хурмст Омбо-хан». В этой связи необходимо отметить сюжет калмыцкой сказки «Три брата», в которой изгнанный и живущий в травяной кибитке, занимающийся собирательством Кокодей Мудрый находит себе жену – дочь Хормусты-хана [Калмыцкие сказки, 1978, 89–102]: мифологические характеристики рисуют первоначальный мир как не разделенный. Так и суженая хана Сурмесг (Сүрмзл-хана / Сорнц Ломб-хана в разных вариантах) является перерождением божеества Зеленая Тара.

Эте Мерген Темене в калмыцком фольклоре наделен мифологическими характеристиками: этот персонаж может появляться в мифологических сюжетах, связанных с первотворением. Так, в сказании «Өөт Мергн Темн» герой сопровождает божеество Бурхн Багш (Будды Шакьямуни), выступающее в качестве творца: он создает людей, разных животных (коня, верблюда, овцу, корову, козу), а также решает, какой сезон какому животному выделить (примечательно, что в этом варианте речь идет не о 12 животных и 12 месяцах, а о 4 видах животных у калмыков и 4 сезонах, которые будут им приписаны: конь – 3 осенних месяца, баран – 3 весенних месяца, верблюды – 3 летних месяца, корова – 3 зимних месяца [Өөт Мергн Темене]). В концовке сказания говорится: «Говорят также, что во время творения живых существ Буддой рядом с ним Йовгон Мерген, это и есть Эте Мерген Темене» [Өөт Мергн Темн] – таким образом, народная память порой объединяет в одном этих двух исторических персонажей (Йовгон Мерген – родоначальник ойратов-хойтов, причем он рассматривается как и мифологический, и исторический [Очир 2016, 92–93]), которым приписываются мифологические характеристики.

В калмыцком сюжете о строительстве субургана / храма встречается и имя Дондг Омб-хана, совпадающего с именем калмыцкого хана Дондука-Омбо, правившего в 1735–1741 гг. Вместе с тем, в других вариантах этого сюжета отец невесты называется Тал-хан (степной хан), Тобин хан (созвучно с Төвин хан ‘тибетский царь’). Таким образом, в фольклорном тексте происходит «сжатие» времени и событий, «приближающее» действие к времени рассказчика.

В тибетской легенде отсутствует мотив жертвоприношения, который является одним из важных мотивов в калмыцких фольклорных текстах о строительстве субургана / храма *Жамин көшэ*, что связано с историческим фактом бытования подобных жертвоприношений до периода, когда среди монгольских народов началось широкое распространение буддизма. Так, известна легенда о том, что в 1583 г. ханша Молон-хатун после смерти супруга (Алтан-хана) и любимого сына приказала принести в жертву 100 мальчиков и 100 верблюдов и совершить большое погребение. «...народ пришел в смятение и прекратил убийство: буддийское учение победило старое шаманство» [Лыткин 2003, 440]. Победа распространявшегося буддийского учения в фольклорной интерпретации состоит в воздвижении



храма / субургана, который возводится на века.

Таким образом, в калмыцких фольклорных текстах о строительстве субургана / храма *Жамин көшә* наряду с мотивами и константными формулами, общими с тибетской легендой, имеются также специфические мотивы и сюжетные действия. Сюжет о строительстве субургана / храма дополнен сказочными мотивами об участии в брачных состязаниях, о противоборстве с чужеземным ханом, о мнимой болезни, об обмане своего хана и убийстве змея во время первой брачной ночи, об изоляции героя и его пребывании в первобытном состоянии, об «открытии» недр земли (освобождении пуповины земли или удалении заглушки в снежной горе) и потопе, о жертвоприношении земле во имя строительства храм / субургана.

* * *

Исследователи не едины во мнении, к какому жанру следует отнести проанализированные нами тексты, в которых главным действующим лицом является Эте Мерген Темене, что объяснимо: дискуссия о жанровых особенностях продолжается (см., например, [Бурькин 2018]). Е.Э. Хабунова обращает внимание, что исследователи [Надбитова 2006; Эльбикова 2019] относили фольклорные тексты об Эте Мерген Темене к волшебной сказке [Хабунова 2020, 93], и отмечает, что «сюжет рассматриваемых образцов сказок об Ёёт Мерген Темне выстроен по модели, характерной для волшебной сказки» [Хабунова 2020, 92]. Б.Б. Манджиева причисляет текст об Эте Мергена Темене к богатырским сказкам [Алтн чеежтә 2010], соответственно он помещен в том «Богатырские сказки» Свода калмыцкого фольклора [Манджиева 2017, 13]. Вместе с тем, Б.Б. Горяева отмечает, что «данный сюжет не может быть отнесен к традиционному жанру сказки», и приводит аргументы в пользу этого вывода [Горяева Б. 2010, 147–148]. Исследователь не дает точное определение жанровой принадлежности текста об Эте Мерген Темене, но обращает внимание на историчность персонажа и включение сказочных мотивов: «Личность Тэнэс-Мерген-Темене, участвовавшего в эпохальных событиях, вероятно, стала образом исторических фольклорных произведений, в которых со временем стал довлеть вымысел и преобладать мифологические и сказочные мотивы» [Горяева Б. 2010, 149]. При публикации текста «Жамин көшә» в сборнике калмыцких сказок он отнесен к разделу «Исторические предания» («Туужлгч үлгүр амн үг»).

На наш взгляд, проанализированные тексты об Эте Мергене Темене и строительстве храма / субургана восходят к буддийской легенде о строительстве ступы Джарун кашор, в которую вплелись сказочные мотивы и этнопоэтические константы, характерные для калмыцкого фольклора. Анализ выявляет общие места в тибетской легенде и калмыцком тексте о строительстве ступы / субургана / храма, который служит символом буддийского учения, получившего широкое распространение среди калмыков благодаря деятельности ойратского князя Эте Мерген Темене. Бытование калмыцкой легенды о *Жамин көшә* свидетельствует о популярности куль-



та ступы Боднатх, а также о том, что в калмыцкой буддийской традиции, как в тибетской и монгольской, проявлялось поклонение сакральным святыням, которым приписывалась возможность исполнять желания.

Мифологические мотивы проникли в легенду о ступе вместе с сказочными мотивами. Но если сказочные мотивы являлись структурирующими и связующими текст, в котором действия героя Эте Мерген Темене обрели характер богатырского повествования или волшебной сказки, то мифологические мотивы, во-первых, определены исходной легендой, во-вторых, они соответствуют «удревнению» истории: исторический персонаж Эте Мерген живет в то время, когда действует демиург.

Таким образом, исторический период распространения религии в калмыцких фольклорных текстах о *Жамин көшә* наделяется характеристиками, позволяющими сопоставлять события этого времени с эпохой первотворения.

ИСТОЧНИКИ

1. Долан үйднь дахн төрсн Ээт Мергн темнә Туск тууж // Алтн чеежтә келмрч Боктан Шаня. Хранитель мудрости народной Шаня Боктаев / сост., предисл., коммент. и прилож. Б.Б. Манджиевой. Элиста: КИГИ РАН, 2010. С. 63–71.
2. Долан үйднь дахн төрсн Ээт Мергн темнә Туск тууж // Калмыцкие богатырские сказки / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; подг. текстов, перелож. Калм. текстов, пер. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой, Ц.Б. Селеевой; примеч., комм., указ., словарь Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: Первая Образцовая типография; Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2017. С. 198–217.
3. Жамин көшә // Хальмг туульс / барт белдснь Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: КНИИЯЛИ. 4-гч боть (на калм. яз.). X. 236–247.
4. Жамин көшән туск тууж (Өөт Мергнә тускар) // Научный архив КалмНЦ РАН. Запись Е.Д. Мучкиновой от С. Меклеева. Ф. 16. Оп. 1. Кас. № 109 (1), 118.
5. Калмыцкие сказки / пер. с калм. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1978. 148 с.
6. Өөт Мергн хан // Научный архив КалмНЦ РАН. Запись от сказителя Н. Тюрбева.
7. Седклин күр // ясад, барт белдснь Букшан Б. Элст: Хальмг дегтр харһач, 1960. 96 х.
8. Сорнц Ломб-хан // Алтн зүн темн / Хураж, бичж өгснь Лижин Э. (= Золотая игла: сказки / сост. Э.К. Лиджиев). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1995. С. 78–82. (На калм. яз.).
9. Суврһ тогталһна тускар // Научный архив КалмНЦ РАН. Запись А.Ш. Кичикова от сказителя А. Анджилова. НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кас. № Кас. 141 (150).
11. Уурхан санг бурхна туск тууж // Мифы, легенды и предания калмыков. М.: Наука – Восточная литература, 2017. С. 190–197.
12. Jaron kašor suburyani touji orošiboi // Digital Library of International Research-



es. URL: <http://dliir.org/archive/orc-exhibit/items/show/collection/7/id/11456>

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтн чеежтэ келмрч Боктан Шаня = Хранитель мудрости народной Шаня Боктаев / сост., предисл., коммент. и прилож. Б.Б. Манджиевой. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2010. 172 с.
2. Бакаева Э.П. Из истории хурула Джаран Кашар // Буддизм России. 2005. № 39. С. 128–132.
3. Бакаева Э.П. Легенда об Уурхан санг бурхане: к проблеме этнической специфики калмыцкого буддизма // Буддийская традиция в Калмыкии в XX веке: памяти О.М. Дорджиева (Тугмюд-гавджи). 1887–1980. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2008. С. 13–25.
4. Бакаева Э.П., Баянова А.Т., Куканова В.В. Традиции собирательства в фольклоре калмыков и тувинцев // Новые исследования Тувы. 2020. № 4. С. 289–301. DOI: 10.25178/nit.2020.4.20
5. Сказание о дербен ойратах, составленное хошутским нойоном Батур Убаши Тюменем // Лунный свет. Калмыцкие историко-литературные памятники / пер. с калм., ред.-сост. А.В. Бадмаев. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2003. С. 124–154.
6. Бuryкин А.А. Критерии характеристики жанра богатырской сказки и основные отличия богатырских сказок от образцов эпоса // Oriental Studies. 2018. №. 4. С. 135–155.
7. Горяева Б.Б. Эт Мерген Темене: сказка или реальность? (к вопросу об историчности персонажа) // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. Вып. 2. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2010. С. 145–150.
8. Горяева Н. Забытые страницы истории // Хальмг үнн. 29.01.2011. URL: <http://halmgynn.ru/10-zabytye-stranicy-istorii.html> (дата обращения 21.11.2014).
9. Калмыцко-русский словарь. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
10. Легенда о Великой ступе Джарунхашор / пер. с тиб. яз. Кейт Доумэн, пер. с англ. О. Альбедия и Г. Синицкого // Гаруда. 1994. № 2 (7). URL: <http://dandaron.ru/rus/history/mahastupa.html> (дата обращения: 30.05.2014).
11. Манджиева Б.Б. Калмыцкие богатырские сказки // Калмыцкие богатырские сказки. М.: Первая Образцовая типография; Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2017. С. 5–31.
12. Лыткин Ю. Материалы для истории ойратов // Лунный свет. Калмыцкие историко-литературные памятники. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2003. С. 390–441.
13. Надбитова И.С. Сюжеты, образы и стилиевые особенности калмыцких волшебных сказок: дис. ... к. филол. н.: 10.01.09. М., 2006. 255 с.
14. Очир А. Монгольские этнонимы: вопросы происхождения и этнического состава монгольских народов. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2016. 286 с.
15. Сазыкин А.Г. Монгольские рукописи и ксилографы, поступившие в Ази-



атский музей Российской Академии наук от Б.Я. Владимирцова // Mongolica. Памяти академика Б.Я. Владимирцова. 1884–1931. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1986. С. 265–297.

16. Хабунова Е.Э. Этнопоэтические константы как показатель текстовой презентации ключевых звеньев сказочного нарратива (на примере синъзан-ойратской и калмыцких версий сказки об Ёёт Мерген Темне) // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2020. № 1. С. 89–103.
17. Цендина А.Д. История о Большой ступе Джарунг-Кхашор. Пер. с тибет. яз., введение и примечание // Тибетский буддизм. Теория и практика. Новосибирск: Наука, 1995. С. 223–252.
18. Эльбикова Б.В. Калмыцкие сказки «Седклин арвн хойр бөлг» / «Запомнившиеся двенадцать глав»: жанровая специфика, композиционные и поэтико-стилевые особенности: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.09. М., 2019. 21 с.
19. Charleux I. The Cult of Boudhanath Stupa/Jarung Khashar Suvraga in Mongolia: Texts, Images, and Architectural Replicas // Cross-Currents: East Asian History and Culture Review (e-journal). 2019. June. № 31. P. 82–125. URL: <https://cross-currents.berkeley.edu/e-journal/issue-31/charleux> (accessed 01.09.2021).
20. The Legend of the Great Stupa (mChod rten chen po bya rung kha shor gyi lo rgyus thos pas grol ba). The Life Story of the Lotus Born Guru (O rgyen nam thar dpag bsam ljong shing) / Transl. by Keith Dowman. Berkeley: Dharma Publishing, 2003. 190 p.
21. Waddell A. Buddhism and Lamaism of Tibet, with Its Mystic Cults, Symbolism and Mythology, and in Its Relation to Indian Buddhism. Kathmandu: Educational Enterprise, 1895. 598 p. URL: <https://archive.org/details/buddhismoftibeto00wadd/page/314/mode/2up> (accessed 01.09.2021).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bakayeva E.P. Iz istorii khurula Dzharan Kashar [From the History of Dzharan Kashar Khurul]. *Buddizm Rossii*, 2005, no. 39, pp. 128–132. (In Russian).
2. Bakayeva E.P., Bayanova A.T., Kukanova V.V. Traditsii sobiratel'stva v fol'klore kalmykov i tuvintsev [The Traditions of Collecting in the Folklore of the Peoples of Kalmyk and Tuva]. *Novyye issledovaniya Tuvy*, 2020, no. 4, pp. 289–301. DOI: 10.25178/nit.2020.4.20. (In Russian).
3. Burykin A.A. Kriterii kharakteristiki zhanra bogatyrskoy skazki i osnovnyye otlichiya bogatyrskikh skazok ot obraztsov eposa [The Criteria to Classify the Genre of Epic Heroes Fairy-Tale and their Main Differences from Epos Images]. *Oriental Studies*, 2018, no. 4, pp. 135–155. (In Russian).
4. Charleux I. The Cult of Boudhanath Stupa/Jarung Khashar Suvraga in Mongolia: Texts, Images, and Architectural Replicas. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review (e-journal)*, 2019, June, no. 31, pp. 82–125. Available at: <https://cross-currents.berkeley.edu/e-journal/issue-31/charleux> (accessed 01.09.2021). (In English).
5. Khabunova E.E. Etnopoeticheskiye konstanty kak pokazatel' tekstovoy reprezentatsii klyuchevykh zven'yev skazochnogo narrativna (na primere sin'zyan-oyratskoy i



kalmytskikh versiy skazki ob Ėët Mergen Temne) [The Ethnic Invariants as the Parameters of Representing the Key Parts of the Fairy-Tale Telling: on the Sample of the Kalmyk Variant of Ėët Mergen Temne Fairy-Tale]. *Byulleten' Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2020, no. 1, pp. 89–103. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Bakayeva E.P. Legenda ob Uurkhan sang burkhane: k probleme etnicheskoy spetsifiki kalmytskogo buddizma [The Legend of Uurkhan Sang Burkhan: Towards the Issue of the Ethnic Specifics of the Kalmyk Buddhism]. *Buddiyskaya traditsiya v Kalmykii v 20 veke: pamyati O.M. Dordzhiyeva (Tugmyud-gavdzhi). 1887–1980* [The Buddhist Tradition in the 20th Century Kalmyk: In Memoriam of O.M. Dordzhiyev (Tugmyud-gavdzhi)]. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2008, pp. 13–25. (In Russian).

7. 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 tyurko-mongol'skikh narodov* [The Issues of Ethnic History and Culture of the Mongolian and Turk Peoples]. Issue 2. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2010, pp. 145–150. (In Russian).

8. Mandzhiyeva B.B. Kalmytskiye bogatyrskiy skazki [The Kalmyk Fairy-Tales About Epical Heroes]. *Kalmytskiye bogatyrskiy skazki* [The Kalmyk Fairy-Tales About Epical Heroes]. Moscow, Pervaya Obraztsovaya tipografiya Publ., Filial "Chekhovskiy Pechatnyy Dvor" Publ., 2017, pp. 5–31. (In Russian).

9. Lytkin Yu. Materialy dlya istorii oyratov [Materials for the Oirats History]. *Lunnyy svet. Kalmytskiye istoriko-literaturnyye pamyatniki* [The Moonlight. The Kalmyk Historic and Literary Monuments]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2003, pp. 390–441. (In Russian).

10. Sazykin A.G. Mongol'skiye rukopisi i ksilografiy, postupivshiy v Aziatskiy muzey Rossiyskoy Akademii nauk ot B.Ya. Vladimirtsova [The Mongolian Manuscripts and Xylographs at the Asian Museum of the Russian Academy of Sciences, Donated by Ya. Vladimirtsov]. *Mongolica. Pamyati akademika B.Ya. Vladimirtsova. 1884–1931* [Mongolica. In memoriam of Academician B.Ya. Vladimirtsov]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1986, pp. 265–297. (In Russian).

11. Tsendina A.D. Istoriya o Bol'shoi stupe Dzharung-Kkhashor. Per. s tibet. yaz., vvedeniye i primechaniye [A Tale of Dzharung-Kkhashor Big Stupa. Translated from the Tibet Language, Introduction and Comments]. *Tibetskiy buddizm. Teoriya i praktika* [The Tibet Buddhism. Theory and Practice]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1995, pp. 223–252. (In Russian).

(Monographs)

12. Mandzhiyeva B.B. (comp., preface, notes). *Khranitel' mudrosti narodnoy Shanya Boktayev* [Shanya Boktayev as the Keeper of Folk Wisdom]. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2010. 172 p.



(In Kalmyk and Russian).

13. Ochir A. *Mongol'skiye etnonimy: voprosy proiskhozhdeniya i etnicheskogo sostava mongol'skikh narodov* [The Mongolian Ethnonyms: Issues of the Origins and Ethnic Components of the Mongolian Peoples]. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2016. 286 p. (In Russian).

14. Waddell A. *Buddhism and Lamaism of Tibet, with Its Mystic Cults, Symbolism and Mythology, and in Its Relation to Indian Buddhism*. Kathmandu, Educational Enterprise, 1895. 598 p. Available at: <https://archive.org/details/buddhismoftibeto00wadd/page/314/mode/2up> (accessed 01.09.2021). (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. El'biyeva B.V. *Kalmytskiye skazki "Sedklin arvn khoyr bolg", "Zapomnivshiesya dvenadtsat' glav": zhanrovaya spetsifika, kompozitsionnyye i poetiko-stilevyye osobennosti* [The Kalmyk Fairy-Tales ... Their Genre, Composition, Poetic and Stylistic Features]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 2019. 21 p. (In Russian).

16. Nadbitova I.S. *Syuzhety, obrazy i stilevyye osobennosti kalmytskikh volshebnykh skazok* [The Plots, Images and Stylistic Features of the Kalmyk Fairy-Tales]: PhD Thesis. Moscow, 2006. 255 p. (In Russian).

Бакаева Эльза Петровна, Калмыцкий научный центр РАН.

Заместитель 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 Mongolian peoples, traditional culture, sources.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

Д.Н. Музраева (Элиста)

О ДВУЯЗЫЧНОМ ТИБЕТСКО-ОЙРАТСКОМ СПИСКЕ «СУБХАШИТЫ» ИЗ АРХИВА КАЛМНЦ РАН*

Аннотация. В статье дается описание двуязычного тибетско-ойратского списка «Субхашиты» или «Сокровищницы благих (назидательных) речений», хранящегося в архиве КалмНЦ РАН (Ф-8, оп. I, ед. хр. 155). Сочинение известного индийского буддийского проповедника XIII в. Сакья-пандиты Кунга Джалцан представляет собой образец древнеиндийской шастры, является дидактическим сочинением. Особую популярность оно получило среди монгольских народов благодаря переводам, авторами которых выступают известные литераторы Соном-Гара, Мэргэн-гэгэн Лубсандамбиджалцан, Чахарский гэбши Лубсан-Цултэм, Зая-пандита Намкай Джамцо. В статье приводятся примеры четверостиший на тибетском и ойратском языках. Рассматриваемая рукопись содержит перевод, выполненный калмыцким буддийским священнослужителем в XX в., т.е. на поздних этапах распространения «тодо бичиг» («ясного письма») среди калмыков. Хотя его имя в тексте не указано, но по ряду археографических, палеографических, почерковедческих характеристик, графических, грамматических особенностей можно предположить, что его автором мог быть Э.Б. Убушиев (Агван Табдан).

Ключевые слова: буддизм; дидактическая литература; Сакья-пандита Кунга Джалцан; «Субхашита»; архив КалмНЦ РАН; тибетский и ойратский языки; перевод.

D.N. Muzraeva (Elista)

About the Bilingual Tibetan-Oirat Manuscript of “Subkhashita” from the Archive of the KalmSC of the RAS

Abstract. The article describes the bilingual Tibetan-Oirat list “Subkhashita” or “Treasury of Good (Edifying) Sayings” stored in the archive of the KalmSC RAS (F-8, item I, item 155). The composition of the famous Indian Buddhist preacher of the 13th century, Sakya Pandits Kunga Jaltsan, is an example of the ancient Indian shastra, it is a didactic composition. It absorbed the depth of thought of the previous generations of writers. It gained particular popularity among the Mongol peoples thanks to translations authored by such famous writers as Sonom-Gara, Mergen-gegen Dambidzhaltan, Chahar gebshi Lobsan-Tsultim, Zaya-pandita Namkai Jamtso. The article provides ex-

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА-А19-119011490036-1).

** The reported study was funded by government subsidy – project name ‘Oral and Written Heritage of Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions’ (state reg. no. АААА-А19-119011490036-1).

amples of quatrains in the Tibetan and Oirat languages. The manuscript under consideration contains a translation made by a Kalmyk Buddhist priest in the 20th century, that is, at the later stages of the spread of “todo bichig” (“clear writing”) amongst the Kalmyks. Although his name is not indicated in the text, according to a number of archaeographic, paleographic, handwriting, graphic, and grammatical features, it can be assumed that its author could be E.B. Ubushiev (Aghvan Tabdan).

Key words: Buddhism; didactic literature; Sakya-pandita Kunga Jaltsan; “Subkhashita”; archive of KalmSC RAS; the Tibetan and Oirat languages; translation.

Введение. О сочинении Сакья-пандиты Гунга-Джалцана

«Субхашита» (санскр. *Subhāṣitaratnanidhi*, тиб. *Legs par bshad pa'i rin po che'i gter* ‘Драгоценная сокровищница благих наставлений’) – сочинение известного тибетского ученого XIII в. Сакья-пандиты Гунга-Джалцана (1182–1251) – является одним из образцов дидактических сочинений, получивших широкую популярность среди тибетцев и монголов. Это произведение, состоящее из стихотворных афоризмов, восходит к древнеиндийским нитишастрам, призванным учить житейской мудрости [Ёндон 1989, 5]. Перенос на тибетскую и монгольскую почву произведений этого жанра сопровождался появлением многочисленных подражаний. При этом исследователи уточняют, что подобные дидактические сочинения «содержали в себе два начала – житейскую мудрость (нити, артха) и религиозную мораль (дхарму)», соотношение которых могло быть неравнозначным [Ёндон 1989, 5]. Что же касается основных характеристик дидактических сочинений в тибетской и монгольской литературах, то для них характерно именно соединение этих двух начал (правил), что нашло отражение в названии этого жанра – «поучения (или шастры) двух правил» [Ёндон 1989, 5].

Сочинение Сакья-пандиты неоднократно выступало объектом перевода (А. Чома де Кереша, Ф. Фуко, А. Шифнер, В. Кемпбелл, Л. Стернбах, Л. Лигети, Дж. Боссон, Ц. Дамдинсурэн, Ж. Дугэржав и др.) и исследования (Г. Рамстедт, П. Аалто, В.С. Дылыкова, Н.Д. Болсохоева, Д. Ёндон, Т.М. Маланова, С.Г. Атсанавонг и др.). Не менее популярны были комментарии к «Субхашите», составленные с привлечением широко известных сказочных сюжетов [Ёндон 1989]. Детальное описание того, какие именно произведения древнеиндийской литературы, включая такие известные памятники, как «Панчатантра», «Хитопадеша», джатаки и индийские мифы, могли быть использованы комментаторами, составила Н.Д. Болсохоева [Болсохоева 1980].

«Субхашита» на монгольских языках

В истории литературы монгольских народов сочинение Сакья-пандиты занимает особое место. Авторами монгольских переводов являются известные литераторы, среди которых Соном-Гара (конец XIII – начало XIV в.), Урадский Мэргэн-гэгэн Лубсандамбиджалцан (XVIII в.), Чахар-гэбши Лубсан-Цултэм (1779 г.) [МУЗТ II 1976, 614–615; Эрдэнийн сан



субашид 1990, 7–9]. Известна версия, составленная бурятским ученым и просветителем Ринчином Номтоевым (Суматиратной) (XIX в.) [Атсанаваонг 2012]. Отдельные образцы монгольских переводов «Субхашиты» были включены Ц. Дамдинсурэном в «Сто образцов монгольской литературы» [Jaγun bilig 1959, 170–179].

Перевод Чахар-гэбши Лубсан-Цултэма вместе с его комментарием к «Субхашите» были опубликованы Ц. Дамдинсурэном и Ж. Дугэржавом в 1990 г. [Эрдэнийн сан субашид 1990]. По структуре выделяются 9 глав (разделов), в каждой из которых в стихотворной форме разъясняются отдельные положения (тематические блоки).

Сочинение Сакья-пандиты в XVII в. перевел на ойратский язык просветитель и переводчик Зая-пандита Намкай Джамцо (1599–1662). Это отмечено в биографии Зая-Пандиты, составленной его учеником Раднабхадрой, который привел полный список переводов своего учителя и его ближайших последователей [SG, л. 9b; Jaγun bilig 1959, 329; Лувсанбалдан 1975, 149, 211]. Текст перевода Зая-пандиты был опубликован в сборнике «Памятники “ясного письма”» [OS 1976, 17–63].

Тексты «Субхашиты» в Научном архиве КалмНЦ РАН

Материалы старописьменных источников НА КалмНЦ РАН свидетельствуют о том, что сочинение Сакья-пандиты было не просто знакомо калмыкам и имело хождение в среде верующих, но и служило одним из объектов переводческой практики. Об этом мы можем судить по двум рукописям. Первая из них представляет собой текст «Субхашиты» на тибетском языке *Legs bar bshad pa'i rin po chen gter zhes byas pa zhugs so* («Драгоценная сокровищница благих наставлений», шифр ФД–15 (Фонд О.М. Дорджиева – Тугмюд-гавджи), оп. I, ед. хр. 121). На титульном листе тибетское название сопровождается записью на ойратском «ясном письме»: *Sāitūūr nomonoqsan erdnin dala* («Драгоценный океан преподанного наилучшим образом»). В начале текста дано его название на санскрите (*Subhashitaradnanidhi-nama-shastra*), а также приводится более полное тибетское заглавие: *Legs par bshad pa rin po che'i gter zhes bya ba'i bstan bcos* («Шастра, именуемая «Драгоценная сокровищница благих наставлений»). Согласно колофону, автор сочинения – Kun dga' rgyal mtshan dpal bzang po (Кунга-Гьялцен Балсанпо).

Особый интерес представляет двуязычный список сочинения Сакья-пандиты, в котором тибетские строки дублируются параллельным ойратским текстом. Оно именуется *Legs par bshad pā'i rin po che'i gter zhes byas pa gzhugs so* («Драгоценная сокровищница благих наставлений», шифр Ф–8 (Фонд редких рукописей и документов), оп. I, ед. хр. 115) [TOS]. На титуле присутствует и ойратское название *Sayin nomlalyin erdnin sang ketekü oršiba*, что адекватно передает названию тибетского первоисточника.

В начале текста приводится санскритское название сочинения – *subhashitaradnanidhi-nama-shastra* [TOS, л. 1a:1]. Здесь же повторно приводится тибетский титул сочинения с уточнением его жанра: *Legs par bshad pa*



rin po che'i gter zhes bya ba'i bstan bcos («Шастра, именуемая «Драгоценная сокровищница благих наставлений»»).

Описываемая рукопись поступила в НА КалмНЦ в 1960-х гг. от Э.Б. Убушиева (Агван Табдан) (1905–1981) – одного из последних представителей старшего поколения калмыцких буддийских священнослужителей [Музраева 2018; Музраева 2019]. Анализ графических особенностей, стиля написания, сличение с имеющимися образцами записей, способов передачи текста тибетского оригинала средствами «ясного письма» позволяет нам высказать точку зрения, что подстрочный перевод, записанный на ойратском «тодо бичиг», может принадлежать Э.Б. Убушиеву.

Нам приходится с сожалением отметить, что в отдельных частях двуязычного текста отсутствует ойратский эквивалент перевода, причем эти лакуны встречаются во второй части (пропуски чередуются с местами, заполненными подобранным переводом – это свидетельствует и является иллюстрацией того, как происходил процесс создания рукописных билингв, а также собственно процесс перевода: изначально построчно был распечатан тибетский текст, на каждой стороне листа по 3 строки, параллельные длинной стороне листов. На одной строке, как правило, помещались 4 тибетские фразы. Под каждой из трех строк тибетского текста оставлялось место для вписывания текста на «ясном письме». Каждой фразе на тибетском языке соответствует эквивалент перевода (или варианта перевода, взятый автором в круглые скобки). Одной из особенностей графического оформления тибетского текста является использование сокращенного написания тибетских слов. В тех случаях, когда автор-переводчик затруднялся в подборе подходящего перевода, он пропускал это место и переводил следующие фразы-строфы; как итог на ряде листов рукописи мы имеем пустые незаполненные места, на которых должен был находиться ойратский перевод.

Таким образом, данный образец рукописи раскрывает исследователям последовательность и методику составления двуязычного текста, а не просто переписку имеющихся образцов.

Тематика разделов «Субхашиты» (на материале тибетско-ойратского списка)

В описанном выше письменном источнике имеются пропуски в ойратском переводе (мы его называем «ойратский», но уточняем, что выполнен он калмыцким священнослужителем в XX в.), но даже имеющийся в наличии текст дает уникальную возможность ознакомиться в первую очередь с содержанием текста первоисточника на тибетском языке и одновременно с подстрочным его переводом на «ясном письме», отмечая при этом особенности перевода.

Изучив состав и содержание двуязычного списка «Субхашиты», мы можем выделить 9 тематических разделов в нем, название каждого из которых представлено в резюмирующей фразе. К примеру, в 1-м разделе содержатся наставления о том, как распознавать мудрецов.



Далее будут представлены фрагменты перевода на «тодо бичиг». В начале приводится 4-хстрочная строфа (шлока) перевода, записанного на ойратском «ясном письме» в транслитерации на латинице с русским переводом (перевод на рус. яз. наш. – Д.М.). Каждый пример предваряется цифрой в квадратных скобках, указывающей на порядковый номер соответствующей строфы (всего в тексте «Субхашиты» насчитывается 457 строф; несмотря на то, что в самом тексте нумерация строф отсутствует, монгольские ученые посчитали необходимым ее указать в своих изданиях переводов «Субхашиты» (см. [Эрдэнийн сан субашид 1990; OS]).

[1]
erdimin sanggigi suraqson mergen boloxole
timi kumün-dü erdemte xamoq cuqlüradaq[:]
iki dalü usuni (zörö) sang mön tuli (bolba čo)
usun xamaq tunur xuradaq[:]
 ‘Если являешься мудрецом, обучившимся сокровищам знаний,
 То все собираются вокруг такого человека.
 Поскольку великий океан воистину является сокровищницей воды,
 (хотя и так), все реки собираются в нем’ [ТОС: л. 2а].

[23]
mergen evreni oron-ece čü
oron nutuq bustu čigin kündete boldaq[:]
jindem ni erdeni taldan orondu iki uünte
dalan tib-tu uününü baya:
 ‘Мудрец не только в своей стране,
 но и в других странах почитаем.
 Драгоценность чиндамани в другой стране обладает большой ценностью,
 на океанском материке ценность ее мала’ [ТОС: л. 5б–6а].

Во 2-м разделе «Субхашиты» тематика наставлений довольно близка к афоризмам первого раздела, поскольку в этом дается объяснение, как распознавать высших персон:

[42]
dedesin erdem nudüq bolba ču
yirtinčü bökündü tuügüütü totaraxa[:]
namün ceceq säitüür buürküba ču
iru iner bökündü ulüdüdaq[:]
 ‘Хотя высшие и скрывают свои познания,
 всем в этом мире они очевидны.
 Хотя и будут накрывать цветок,
 Прекрасное благоухание достигает каждого’ [ТОС: л. 9а].

Большой познавательный интерес заключен в строфах 3-го раздела, в



котором автор объясняет читателю, как отличить мудрого от глупца. К этому разделу примыкает 4-й раздел, содержащий афоризмы, показывающие, как одновременно распознать мудрого и глупого. Ниже примеры из этих двух разделов:

[70]
aildū iden unde bayiqson töündü gun
kerigin uyile orkin basuige[:] казывающие,
uq idedün [=inedün] nadü medeqčini
suiül uge-ēce kögüşen noxa mön[:]
 ‘Бегущий (устраемляющийся) туда, где есть еда и питье,
 Тот, кто оставляет важные дела,
 Чья сущность (суть) смеяться и забавляться (играть),
 Воистину есть старая бесхвостая собака’ [ТОС: л. 14а].

[103]
teneqgin erdem aman-dü γaryadaq
mergen-yer erdem dotoran-tü onxü
xomyol usina derde kövxö[:]
jindem ni derede talibačo jivxu[:]
 ‘Познания глупца проявляются в речах,
 мудрец свои знания обдумывает про себя.
 Солома плавает на поверхности воды,
 драгоценность, даже если положишь на поверхность, опускается на дно’
 [ТОС: л. 196].

Следующие строки наставлений призваны научить читателя и слушателя определять не благие деяния:

[175]
teneqgigi kedu činen yasadaq bolobače
eberčilin sayin bolos uge[:]
niürsigi keceyed uγadaq boloba čü
caγan öngge γarš uge[:]
 ‘Сколько бы ни поправлял глупца, сам он не изменится.
 Сколько бы ни старался отмыть уголь,
 он не побелеет’ [ТОС: л. 32а].

Особое место среди афоризмов «Субхашиты» занимают те, в которых просматриваются отголоски древнеиндийской нитишастры – науки правления или руководства, что особенно ярко отмечено в 6-м разделе:

[199]
xaan maši olon baibe čo
yosočilen tetekedeq maši cön[:]



*oyotarayo-dü tenggeriyin oron olon bolbo čo
gerel todaraxü naran sarü mete uge[:]*

‘Хотя и много ханов, мало таких, которые заботятся должным образом.
Хотя в небе и много мест тенгриев (небожителей),
но нет испускающих свет подобно солнцу и луне’ [ТОС: л. 36a].

[201]

*töšemel oyün-lüya tügüsüqsün-yer
ezen kiged albatin kereq böküni бүтэки[:]
sumün šudüryai mergen-yer xarvaqsan caqta alin-dü tüvlasan-dü tusudeq mön[:]*

‘Сановник, в силу того, что преисполнен знаниями,
исполняет все дела господина и подданных.

В тот момент, когда стрелу выпускает меткий лучник, куда бы ни направил,
определенно достигнет [цели]’ [ТОС: л. 366].

Контрастом приведенным примерам звучат наставления, призванные
показать, какими представляются деяния невежественных персон, что по-
казано в 7-м разделе:

[284]

*eber-yir müi yobodol ese üyüdkülei
Xurmasta yir čo musčiy ulü čitxa[:]
bulüq ever emgete ese xatxali
šorai-yir darva čo xamiya čitxa[:]*

‘Если самому не совершать неблагоприятных поступков,
даже Хормуста не сможет принизить.

Если родник сам не пересохнет,

возможно ли, чтобы его засыпало пылью’ [ТОС: л. 496].

В последних двух разделах имеются много пропусков в ойратском
переводе, но некоторые строфы переводчик не смог обойти вниманием,
например, следующие:

[310]

*uyün töqsü[q]sün saitur tetekexli
dodei törlüqtün dēdedü bolxü[:]
surγixige medeqči-nuüγüd tötoi šobüün-dü surγixli umšixgiy metexü bolxü[:]*

‘Если преисполненные мудростью станут заботиться наилучшим образом,
низшие существа станут высшими.

Если знающие как следует наставлять станут обучать попугая,

то даже и тот научится читать’ [ТОС: л. 54a].

Исследователи не раз отмечали, что именно в 9-м разделе «Субхашиты» даны религиозные наставления. Это подтверждает и ойратский перевод:



[399]

*amitani itkel burxan orši[n] bayital-du
baqšü büstü soziq oldaqči[:]
nayimin gešüin tögüsüqsün usani kövedu
dabasta xüdiq maltaqsan mön[:]*

‘В то время как пребывает Будда – прибежище живых существ,
обретающие веру в других учителях,

[сродни тому, как] на берегу реки, преисполненной восемью качествами
(признаками),

выкопать колодец с соленой водой’ [ТОС: л. 69a].

Представленные фрагменты перевода, на наш взгляд, вполне адекватно передают содержание первоисточника. Обстоятельства появления описанного списка в НА КалмНЦ РАН позволяют предположить, что перевод был осуществлен в 1960-е гг., что является ярким примером образца перевода с тибетского языка на ойратский, выполненный калмыцким гелюном (священнослужителем) в 1960-е гг. или немногим ранее этого периода.

* * *

В заключение можно хотелось бы подчеркнуть, что работа по переводу буддийских текстов у калмыков не прерывалась и в XX в. Ярким подтверждением тому может послужить тибетской-ойратский список «Субхашиты», включающий перевод, который осуществлен Э.Б. Убушиевым. Он неполный, но, тем не менее, позволяет составить представление об известном памятнике средневековой дидактической тибетской литературы, познакомиться с его содержанием.

Проанализированный материал двуязычной рукописи раскрывает технику создания подобных билингв, среди которых не только лексикографические труды, но и популярные буддийские сочинения, одним из которых является «Субхашита». Помимо этого, рассмотренные тексты позволяют проследить развитие «ясного письма» среди калмыков в XX в. и его адаптацию в условиях меняющейся графики калмыцкого языка, а также изучать технику перевода с тибетского языка на ойратский.

ИСТОЧНИКИ

1. Jaγun bilig – Damdinsürüng Če. Mongyol uran jokiya-un degeji jaγun bilig orušibai [Сто образцов монгольской литературы] // Corpus Scriptorum Mongolorum. 1959. Т. XIV. Fasc. 2. 599 p.

2. OS – Subha seda kemēkü sudur orošiboī (‘Сутра под названием «Субхашита»’. Перевод Зая-пандиты Намкай Джамцо) // Тод үсгийн дурсгалууд / ред. А. Лувсандэндэв, ботийн; ред. Х. Лувсанбалдан. Улаанбаатар: Шинжлэх ухааны академийн хэвлэх үйлдвэр [Изд-во АН], 1976. С. 17–63.

3. TOS — Legs par bshad pā'i rin po che'i gter zhes byas pa gzhugs so. Sayin



nomlalyin erdnin sang kemekü oršiba [‘Шаштра, именуемая «Драгоценная сокровищница благих наставлений»]. Рукопись на тибетском и ойратском языках // Научный архив КалмНЦ РАН. Шифр Ф–8. Оп. I. Ед. хр. 115. 82 л.

4. SG – Biography of Сауа Pandita in Oirat Characters (Rabjamba Сау-а bandida-yin тууји saran-u genel kemekü ene metü bolai) [Биография Зая-Пандиты «Лунный свет»] / redigit acad. prof. Dr. Rinchen [Предисловие, транслитерация, издание текста Ж. Цолоо] // Corpus Scriptorum Mongolorum. 1967. T. V. Fasc. 2–3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атсанавонг С.Г. «Драгоценная сокровищница изящных изречений» в переводе Р. Номтоева: некоторые особенности исследования // Вестник Забайкальского государственного университета. 2012. № 11 (90). С. 111–116.

2. Болсохоева Н.Д. Нитишастры в истории тибетской литературы // Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии. Новосибирск: Наука, 1980. С. 87–92.

3. Ёндон Д. Сказочные сюжеты в памятниках тибетской и монгольской литературы. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. 183 с.

4. Лувсанбалдан Х. Тод үсэг, түүний дурсгалууд [«Ясное письмо» и памятники на нем] / ред. Ц. Дамдинсүрэн. Улаанбаатар: Шинжлэх ухааны академийн хэвлэх үйлдвэр [Изд-во АН], 1975. 356 с.

5. Музраева Д.Н. Коллекция тибетских и монгольских письменных источников Калмыцкого научного центра РАН, поступившая от Э.Б. Убушиева. Штрихи к портрету фондообразователя по дарственным записям // Вестник архивиста. 2018. № 4. С. 1206–1216.

6. Музраева Д.Н. Из истории комплектования и описания Фонда 8 архива КалмНЦ РАН (по описям В.О. Поляева) // Oriental Studies. 2019. № 3. С. 450–459.

7. МУЗТ II – Монголын уран зохиолын тойм. II дэвтэр. (XVII–XVIII зууны үе) / ред. Ц. Дамдинсүрэн, Д. Цэнд. Улаанбаатар: Шинжлэх ухааны академийн хэвлэл, 1976. 672 х.

8. Эрдэнийн сан субашид. Цахар гэвш Лувсанчүлтэмийн орчуулга ба тайлбар. Хэвлэлд бэлтгэсэн Ц. Дамдинсүрэн, Ж. Дүгэржав. Улаанбаатар: Улсын Хэвлэлийн Газар, 1990. 222 х.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Atsanavong S.G. “Dragotsennaya sokrovishchnitsa izyashchnykh izrecheniy” v perevode R. Nomtoyeva: nekotoryye osobennosti issledovaniya [“Precious Treasury of Graceful Sayings” Translated by R. Nomtoyev: Some Features of Research]. *Vestnik Zabaykal'skogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 11 (90), pp. 111–116. (In Russian).

2. Muzrayeva D.N. Iz istorii komplektovaniya i opisaniya Fonda 8 arkhiva KalmNTs RAN (po opisyam V.O. Polyayeva) [Fond 8 of the Scientific Archive of the Kalmyk Scientific Center (RAS): Excerpts from the History of Its Formation and De-



scription (an Insight into V.O. Polyayev's Inventory List)]. *Oriental Studies*, 2019, no. 3, pp. 450–459. (In Russian).

3. Muzrayeva D.N. Kolleksiya tibetskikh i mongol'skikh pis'mennykh istochnikov Kalmyskogo nauchnogo tsentra RAN, postupivshaya ot E.B. Ubushiyeva. Shtrikhi k portretu fondoobrazovatelya po darstvennym zapisyam [The Collection of the Tibetan and Mongolian Written Sources Donated to the Archive of the Kalmyk Scientific Center of the RAN by E.B. Ubushiev. Using Donation Inscriptions to Add Up to the Portrait of the Donator]. *Vestnik arkhivista*, 2018, no. 4, pp. 1206–1216. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bolsokhoyeva N.D. Nitishastry v istorii tibetskoy literatury [Nitishastras in the History of Tibetan Literature]. *Buddizm i srednevekovaya kul'tura narodov Tsentral'noy Azii* [Buddhism and Medieval Culture of the Peoples of Central Asia]. Novosibirsk: Nauka Publ., 1980, pp. 87–92. (In Russian).

(Monographs)

5. Jondon D. *Skazochnyye syuzhety v pamyatnikakh tibetskoy i mongol'skoy literatur* [The Plots of Fairy-Tales in the Monuments of Tibetan and Mongolian Literature]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1989. 183 p. (In Russian).

6. Luvsanbalдан H. (author), Damdinsuren Ts. (ed.). *Tod ys-eg, tyyniy dursgaluud* [“Clear Script” and Monuments on It]. Ulaanbaatar, Academy of Sciences Publ., 1975. 356 p. (In Mongolian).

Музраева Деляш Николаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доктор исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, заведующий отделом письменных памятников и языкознания. Научные интересы: источниковедение, каталогизация, текстология, средневековая монгольская и тибетская литературы, перевод буддийских текстов.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8619-9369

Delyash N. Muzraeva, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Doctor of History, Associate Professor, Leading Researcher, Head of the Department of Written Monuments and Linguistics. Research interests: source study, cataloging, textology, Medieval Mongolian and Tibetan literatures, translation of Buddhist texts.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8619-9369

Р.М. Ханинова (Элиста)

БЕСТИАРИЙ БАСНИ В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭЗИИ XX В.***Статья первая**

Аннотация. Среди полусотни анималистических басен с участием зверей, птиц, насекомых меньшее внимание калмыцкие поэты уделили ихтиологическим и инсектным персонажам. Актуальность статьи определяется неизученностью такого аспекта басни в калмыцкой поэзии XX в. Объектом и предметом исследования является bestiарный материал с персонажами прежде всего из мира рыб и насекомых на примерах репрезентативных басен М. Эрдниева, Г. Шалбурова, Б. Дорджиева, Д. Кугультинова, Т. Бембеева, С. Байдыева, М. Хонинова. Цель статьи – выявить видовой и количественный состав ихтиологических и инсектных героев в сюжете избранных басен, раскрыть особенности конфликта и диалогическую стратегию авторов, определить структуру и функцию сентенции или морали в дидактике жанра, показать связь литературной басни с национальным фольклором – сказкой, пословицей, а также с современностью. Историко-литературный и сравнительно-сопоставительный подходы показали: 1) в баснях нет фантастических существ, есть обычные представители из мира рыб (хищные и нехищные, речные и морские), из мира насекомых (овод, муха, муравей, стрекоза), кроме того, червяк и лягушка; 2) конфликт передает оппозиции: правда и ложь, добро и зло, сила и бессилие, возвышенное и низменное, слово и дело, глупость и мудрость, жадность и бескорыстие; 3) производственная тематика сопряжена с собраниями, судами, карьеризмом; 4) в типологическом плане калмыцкие басни, сохраняя своеобразие, частично соотносятся с русской басенной классикой.

Ключевые слова: bestiарий; bestiарный материал; калмыцкая басня; русская басня; поэтика; традиция; фольклор.

R.M. Khaninova (Elista)

The Bestiary of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature****Article One**

Abstract. Among fifty fables featuring animals, birds, and insects, the least attention was paid by the Kalmyk poets to ichthyological and insecticidal characters. The relevance of the article is determined by the lack of knowledge of the bestiary aspect of the fable in the 20th century Kalmyk poetry. The author's target is the bestiary material

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА-А19-119011490036-1).

** The study was conducted as part of the state subsidized project "Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: cross-border traditions and interactions" (registration number АААА-А19-119011490036-1).

with characters primarily from the world of fish and insects on the samples of the representative fables by M. Erdniev, G. Shalbuurov, B. Dordzhiev, D. Kugultinov, T. Bembeev, S. Baidiev, M. Khoninov. The purpose of the article is to identify the specific and quantitative composition of ichthyological and insecticide characters in the plot of the selected fables, to reveal the features of the conflict and the dialogic strategy of the authors, to determine the structure and function of the maxim or morality in the didactics of the genre, to show the connection between the literary fable and national folklore, namely a fairy tale, a proverb, as well as with modernity. The historical, literary, comparative and comparative approaches have shown the following: 1) there are no fantastic creatures in the fables, just ordinary representatives from the world of fish (predatory and non-predatory, rivers and seas), from the world of insects (the gadfly, the fly, the ant, the dragonfly), in addition, the worm and the frog; 2) the conflict conveys the opposition: truth and lies, good and evil, power and impotence, the sublime and the base, word and deed, stupidity and wisdom, greed and selflessness; 3) the production theme is associated with meetings, courts, careerism; 4) typologically, the Kalmyk fables, while retaining their originality, partially correlate with the Russian fable classics.

Key words: bestiary; bestiary material; Kalmyk fable; Russian fable; poetics; tradition; folklore.

«БЕСТИАРИЙ (лат. Bestia – зверь) – дидактический жанр описательной поэзии о представителях фауны, шире – метажанр, объединяющий темой животного жанровые формы всех литературных родов. Сформированный в средневековье, Б. имеет собственную историю, развивающуюся в контексте мифологического, фольклорного и литературного опыта воображения и изображения животного мира» [Иванюк 2011, 27]. Отличают собственно bestiарий от bestiарного материала в литературной практике. Среди трех основных направлений литературной обработки этого материала нас интересует «жанровое, которое включает в себя прежде всего формирование жанров преимущественно дидактической типологии, таких, как аполог, басня, монгольский уг и др.» [Иванюк 2011, 29].

В монгольском фольклоре жанр уг («слово») – короткие стихи и прозаические тексты с размышлениями людей, а также животных, неодушевленных предметов, которые очеловечиваются. Основным признаком этого жанра является критика в форме иносказания [Герасимович 2006, 214]. Отмечено, что таким примером в калмыцкой литературе стала публикация в журнале «Мана келн» (1928) рассказа А. Бадмаева «Чон» («Волк»), в котором жалоба животного на свою жизнь иносказательно проецируется на жизнь бедных людей.

Анималистические басни калмыцких поэтов прошлого века условно подразделяются на произведения с участием животных (диких и домашних), птиц (диких и домашних), рыб, насекомых и земноводных. Среди полусотни таких анималистических текстов (с редким присутствием человека) меньшую часть составляют басни ихтиологические и инсектные. Как bestiарный материал калмыцких басен он специально не рассматривался исследователями, чем определена актуальность первой статьи,



в которой будут изучены отдельные представители рыбной фауны и мира насекомых как сатирические персонажи в калмыцкой поэзии.

Калмыцкий фольклор в эпосе, мифах, сказках отразил представления народа о водном мире и его обитателях, в том числе о духе-хозяине земных вод (Усун-хадын эзен, лу (лун)), о рыболовном промысле и рыбаках [Неклюдов 1980, Басангова 2007, Душан 2016, Убушиева 2017, Убушиева 2020]. Ихтионимы обозначают как мифологические, сказочные существа, например, огромную черную щуку – архаическую «рыбу-поглотителя» из Нижнего мира в раннем Багацохуровском цикле калмыцкого эпоса «Джангар» [Убушиева 2020, 79], так и разные виды рыб, например: таймень (тул), карась (шар балг), пестро-черная щука (алг хар цурх), осетр (бекр) и др. В йоряле-благопожелании богатого улова рыбаку перечисляются также сазан, севрюга, белуга, вобла [Басангова 2007, 473]. Призывание хорошего улова раньше было связано с обрядом жертвоприношения Хозяину воды [Душан 2016, 350–351]. Собирательное понятие «рыба» (калм. «заһсн») отражено в калмыцкой сказке «Заһсч» («Рыбак»). Сказки с присутствием в сюжете рыб записаны у донских, приволжских и прикаспийских калмыков, занимавшихся рыболовством [Убушиева 2017, Убушиева 2020].

Среди калмыцких басен с персонажами – обычными представителями рыбного мира – есть две басни Тимофея Бембеева: «Икрксн шөрэкэ» («Заносчивый ерш»), «Эс медхлэ...» («Если не знать...») и басня Санжары Байдыева «Заһсна зарһ» («Рыбий суд»).

Обращение к таким персонажам у Т. Бембеева обусловлено и его биографией: он родился на Каспии, хорошо знаком с рыбным промыслом, с почитанием местными рыбаками-калмыками щуки, череп которой вешали над входной дверью в качестве оберега. Возможно, это связано с утраченными представлениями о рыбном тотеме одного из ойратских родов / племен по сравнению с пестрым налимом – тотемного первопредка бурятского племени эхеритов [Бабкинова 2007, 13]. Напомним в этом плане калмыцкое поверье о плохой примете, когда в лодку случайно выпрыгнет рыба-хищница (щука, судак, окунь), проводится ритуал избегания возможной беды (эту рыбу режут на четыре части и бросают по четырем сторонам света) с заклинанием, чтобы беды обратились на саму рыбу [Душан 2016, 198]. Считается, что острые зубы хищных рыб направлены на рыбака и могут причинить ему вред. У славян «хтонический символизм щуки связан с ее близким знакомством с нечистой силой и предвестием смерти» [Орел 2008, 435].

Ихтионимы в первой басне Т. Бембеева: ерш – шөрг, шөрэкэ (разг.), цурх – щука, цуув – лещ, во второй басне, помимо указанных: жаалг – сом, ботаха – судак, мэ – сельдь, үкрдэ – линь. В основном, это обитатели рек и озер, реже – морей. Часть из них относится к хищным видам (щука, судак). Басня «Икрксн шөрэкэ» («Заносчивый ерш») высмеивает ерша, который стал высокомерным с обитателями водоема: с щуками чванлив, лещей не признает за рыб, тех, кого прежде знал, теперь как будто и не видит. Каждое слово свое хочет украсить рифмой, без всякой вежливости ведет себя.



Мораль басни: «Шөрэкэ тиигдгнь учрта – / Шүлгнь барт орж. / “Бичэч болчкв”, – гиһэд, / Бийэн икд тоолж» [Бембин Т. 1960, 46]. В смысловом переводе: «У такого поведения ерша есть причина – стихотворение его попало в печать. “Стал писателем”, – сказав, считает себя большой величиной».

Эту басню под названием «Ерш» перевел Игорь Романов. Она в числе десяти переведенных на русский язык басен вошла в бембеевскую книгу «Стихи, поэмы, басни». Оригинал басни структурирован 4 строфами-четверостишиями, в каждой строке по три слова. Перевод отличается произвольной «лесенкой», отступлением от авторского текста. Сравнивая ерша с бодливой козой, Романов сразу характеризует заглавного героя: «Заносчив, / верток, хамовит» [Бембеев 1963, 78], наделяет его пространственным монологом: «Довольно! / Я не Ерш. / Я – Кит! / Я, если захочу, / Всех проглочу, / Всех растопчу! / Во мне талант на зависть свету! / Я самобытен, / и, не скрою, / Хочу плевать на все устои, / Порядки / и авторитеты. / Все эти: / Окунь, / Щука – / Не вещь! / Вот я...» [Бембеев 1963, 78–79]. Отступил переводчик и от морали бембеевской басни, данной отдельной строфой: «Друзья, / Вы спросите, / а кто таков / сей юный гений? / Отвечу – / Ерш известным стал, / Как только книжицу издал / Объемом в / пять стихотворений» [Бембеев 1963, 79]. Нетрудно заметить, что рыбный ряд заметно изменился в этом переводе: вместо леща появились плотва, вьюны, окунь и даже кит, а вместо одного опубликованного стихотворения – книжица с пятью стихотворениями. Такая гиперболизация противоречит авторской интенции: одно стихотворение – и гипертрофированное самомнение «писателя». Не случайно псевдогероем стал обыкновенный ерш, небольшая рыба длиной около 10 см, природными врагами которого являются щука, судак, большой окунь, сом, угорь, налим. Эта антитеза (большое – малое, хищное – нехищное, единичное – множественное, истинное – фальшивое) актуализирует темы литературного таланта, графомании, псевдославы, что подтверждается названием басни с определением заглавного персонажа («заносчивый»), с разговорным именованьем (не «шөрг», а «шөрэкэ»).

«В фольклоре создается особый жанр звериных, птичьих, рыбьих судов, и этим пользуются и басня, и сатира с полным генетическим основанием» [Фрейденберг 2007, 142]. Главной героиней второй бембеевской басни «Эс медхлэ...» («Если не знать...») стала уже щука. Тема этой басни направлена против карьеристов-руководителей. Жанровая сценка – собрание коллектива – раскрывает взаимоотношения между рыбами. Начинается басня с отчета руководителя, бойко и долго докладывающего о невыполнении планов, о победе в соцсоревновании, создающего видимость благополучия. В прениях принимают участие другие рыбы, начиная с сома. Разгладив свои усы, откашлявшись, сом хрипло заявляет, что щука заменяет реальные дела пустословием, свою родню устраивает на лучшие места, раздавая должности, не прислушивается к критике со стороны. Выступление сома поддержал линь, подтвердив, что все это правда, указав на ошибки потерявшей стыд щуки. Вслед за ними слово взяли лещ, судак,



сельдь, даже ерш говорил, чуть ли не до разрыва своего рыбьего пузыря (фразеологизм «шоһлан хаһртл»). Резюмируя услышанное, вначале щука признала справедливой критику, заметив, что порой случались и большие ошибки, а потом все стала отрицать. Сом же, развесив свои усы, живо подтвердил сказанное щукой. В итоге автор завершает басенную мораль риторическими фигурами: «Олиг муулсн цурх / Ор һанцарн кемб? / Терүгән эс медхлә, / Толһач болж чадхмб?» [Бембин Т. 1960, 57]. Смысловой перевод: «Щука, хулившая всех, кто она в одиночку? Если это не знать, можно ли быть руководителем?». В то же время образ сома являет тип подхалима, приспособленца, меняющего свою позицию в зависимости от ситуации, выгодной для него, а маленький ерш обретает смелость, только присоединяясь к большинству, находясь в безопасности. Производственная лексика в басне (собрание, план, соревнование, отчет, руководитель) проецируется на реалии современности, проблемы руководства, нравственно-этические темы. Диалоги в сюжете переданы по-разному: прямой речью, косвенной, недомолвками. Эта басня также состоит из четверостиший (11 строк), организованных разными видами анафоры (в основном парной, одной сплошной), перекрестной рифмовкой, в каждой строке по три слова.

Со второй басней Т. Бембеева тематически перекликается басня Санжары Байдыева, родившегося в приволжском селе и работавшего в юности рыбаком, «Заһсна зарһ» («Рыбий суд»). Здесь есть также знакомые персонажи: щука (цурх), судак (ботаха), ерш (шөрҗ). Среди новых ихтионимов – рыбная молодь, мальки (жирмэхэ). Сцена в суде построена в виде диалога между Судьей (Зарһч) и Щукой. Принадлежность Судьи к какой-либо рыбной породе не обозначена. Судья обращается к Щуке с вопросом в связи с выполнением годового плана о выращивании рыбной молодежи – голосовал ли он со всеми за эти обязательства. Щука призывает в свидетели землю и небо («Һазр, теңгр герч»), утверждая, что это правда, что он сдержал свое слово. На это Судья сообщает, что суд над Щукой состоялся, поскольку от рыбной молодежи поступил документ – заявление, где она обвиняет Щуку в том, что та съела за это время половину мальков. Щука же возмущается лгунами, обвиняя Судака и Ерша со старшими родственниками в уничтожении молодежи. Свою невиновность в предъявленном преступлении закрепляет формульной клятвой: «Бурхн чеежим девстхэ» (букв. «пусть божество пнет мою душу», иначе говоря: «Пропади пропадом») [Байдын С. 1991, 151]. На вопрос Судьи, правду ли говорит Щука, она заверяет, что это правда, вновь клянется: «Үксв дор ормдан!..» (букв. «Умереть мне на месте») [Байдын С. 1991, 151]. И повторяет свое обвинение: «Үүл – Ботаһад, Шөрҗт!» [Байдын С. 1991, 151], т.е. «Преступление – Судаков и Ершей!». Если судак – известная хищная рыба, то ерш иногда может питаться мелкой рыбешкой, мальками: Щуке все равно, кого сделать виновными в предъявленном ей обвинении. Выслушав защитную речь Щуки, Судья выносит приговор: «Худл бичсн Жирмэхэсиг / Хураһад, чи хэрүл, / Тегэд эндрэс авн / Теднэ дарһнь бол» [Байдын С. 1991, 151–152]. Смысловой перевод: «Ты, собрав рыбную молодь, написавшую неправду, сопроводжай,



с этого дня станешь ее старостой». Мораль басни вынесена автором в контекст заключительной строфы. Виновный становится невиновным, а невиновные – виновными, поскольку теперь молодь будет подчинена Щуке. Такой несправедливый приговор проецирует и нарушение судопроизводства: судья выслушал только ответчика и не предоставил слова истцу. Судебная лексика передана в басне следующими терминами: Зарһч (Судья), зарһ (суд), герч (свидетель), цаас (документ), уүл (в значении «проступок, преступление»), бурута (виновный), шиидвр (решение, приговор). Речь Щуки эмоциональна, изобилует междометием («я-я»), поминанием бога («яһлав» = «о, боже»), различного рода клятвами, обвинениями в адрес других рыб. Речь Судьи передает его формальное отношение к делу, он всецело на стороне Щуки, отсюда и соответствующий его позиции «приговор». «Так вот в том-то и особенность басни, в отличие от животного го эпоса и сказки, что ее предметом служит именно беззаконие и несправедливость зверя. Моральная антитеза правды и кривды дается в басне резче, чем где бы то ни было; но торжество-то на стороне кривды, а не правды! Мотив спора, распри, суда между двумя началами, правовым и неправовым, занимает в басне центральное место» [Фрейденберг 2007, 144–145].

Если две указанные басни Т. Бембеева структурированы четверостишиями, то байдыевская басня, оформленная диалогом, являет строфы с разным количеством строк, в каждой из которых по три слова, парная и сплошная анафора, свободная рифмовка. Во всех трех баснях щуке отдается первенство в независимости от ситуации, ее действий и противодействий, подчеркиваются ее хищная порода, прожорливость и неразборчивость в пище. Сравним в баснях И. Крылова «Лебедь, Щука и Рак» равноправное положение Щуки, тянувшей, как все остальные, воз с поклажей, но только в свою сторону – в воду [Крылов 1946, 85], а в «Рыбьей пляске» – обман Мужиком Льва [Крылов 1946, 171–172]. Типологически байдыевской басне близка крыловская басня «Щука», в которой на хищницу в суд подали донос другие рыбы, представив целый воз улики, но Лиса-Прокурор, получая от Щуки рыбный стол, предложила ужесточить наказание: не повесить, а утопить в реке; так и «наказали» [Крылов 1946, 179–180]. «Обличение порока – вот что вырастает из дидактической катартики басни» [Фрейденберг 2007, 148].

Во всех трех баснях калмыцких поэтов характеристики персонажей даны в основном посредством вербального компонента – в диалоговой форме, передающей их действия, а также в названии «Икрксн шөрэкэ» («Заносчивый ерш»). В каждой из трех басен ерш встречается трижды, в двух баснях – лещ, судак, в двух баснях по одному разу – сом, сельдь, линь, в одной басне – мальки. Описания тех или иных видов рыб отсутствуют, за исключением сома в басне «Эс медхлә...» («Если не знать...») – упоминаются его усы.

Инсектные образы в баснях калмыцких поэтов представлены в немногих видах: овод, муха, муравей, стрекоза, а также червяк. При этом они даны обычно в паре с другими персонажами: овод и вол; муравей и



стрекоза; муравьи и человек; червяк и слон; червяк и аист; муха и слон; исключение – муха, змея, медведь, человек.

В басне Т. Бембеева «Цогцасн үлүһэр көөрхлэ...» («Если переоценить свои силы...») путешествие вола и овода завершилось травмой насекомого. Вол по ухабистой дороге вез нагруженную телегу, а вокруг него кружился овод, который стал укорять животное, не обращавшего на него внимание, что, кусая острыми зубами, он подгоняет вола, что тот не понимает оказанную ему помощь, потому как из-за тяжелой работы ничего не сообщает. Эту хвастливую речь не принял во внимание вол, своим хвостом, ранив негодая, отогнал его по направлению ветра: «Көөрин келсиг цар / Керглж эс соңсв, / Сүүлэрн шавдад элмриг / Сальк үрүдүлэд көөв» [Бембин Т. 1960, 46]. Мораль в конце басни: «Туужин утхинь хэлэхлэ, / Түргн ичрэн барж. / Цогцасн үлүһэр көөрэд, / Царин сүүлэ харһж» [Бембин Т. 1960, 46]. Смысловой перевод: «Если посмотреть на смысл истории, овод потерял стыд. Переоценив хвастовством свои силы, попал под воловий хвост». Авторская характеристика насекомого выражена как в названии басни «Если переоценить свои силы...», так и в самом тексте – негодай (калм. элмр). Овод относится к представителям паразитических мух, опасных для людей и животных.

Сюжет этой басни отсылает к крыловской басне «Муха и дорожные», которая, в свою очередь, восходит к басне Жана де Лафонтена «Рыдван и Муха» [Лафонтен 2005, 353–355], написанной на сюжет басни Эзопа «Волы и ось» с моралью: «Так и некоторые люди: другие трудятся, а они притворяются измученными» [Эзоп 2001, 158]. У французского баснописца четырех лошадей, тянувших рыдван в гору, донимает Муха, кусающая их и жужжащая всем, что лишь она одна заботится обо всем. Мораль этой басни в крыловском переводе: «Куда людей на свете много есть, / Которые везде хотят себя приплесть / И любят хлопотать, где их совсем не просят» [Крылов 1946, 77]. У Бембеева в басне актуализирован мушиный мотив хвастовства силой и мнимой помощью; в отличие от Мухи Овод наказан, но не убит, как это следует из перевода Игоря Романова. Он, назвав эту басню «Бахвальство», заменил Овода Осой, чем искажил суть сюжета. Семейство оводов – паразитические двухкрылые из инфраотряда круглошовных мух. В романовском переводе оса полчаса жужжала вола о своих трудовых заслугах, что она подгоняла его, кусая то шею, то ноги, что вол надо, как прежде, подгонять батогом, хворостиной. Противопоставляя себя вола, оса прямо назвала его «скотиной», считая, что он не в состоянии ее понять. Вол же, послушав осу: «бахвалку ударил хвостом, / и не стало на свете бахвалки» [Бембеев 1963, 71]. Дидактика здесь тоже выражена прямолинейно: «Мораль сей басни так проста, / что каждый понимает: / всего один удар хвоста / бахвальство убивает» [Бембеев 1963, 71]. Сравним в басне И. Дмитриева «Муха» (1805), являющейся переводом басни П. Вилье; при встрече двух мух, одна из которых сидела на рогах вола, а другая летела навстречу, первая ответствовала: «Откуда? – мы пахали!» [Дмитриев 1986, 127].



Муха – один из частотных образов в сатире. В стихотворении Саши Черного «Мухи» (1910) насекомое «ассоциируется с нечистоплотным в отношениях и вкусах обществе» [Вагутина 2014, 220], а «Муха» (1934) Н. Олейникова с уравнием «мухи-люди» была воспринята властями как идеологическая диверсия.

Образ Мухи присутствует в двух баснях Басанга Дорджиева «Занын тускар батхнын санл» («Размышления мухи о слоне») и «Эргү иньгэс зээл...» («Уклоняйся от глупого друга...»). В первой из них монолог мухи о слоне полон иронии и самомнения. В противовес общей позиции она утверждает, что слон – ленивое животное, что нет проку от его силы, он молчит о содеянном. «То ли дело мухи: сделав малое, оповещают всех, опережая многих, всегда присутствуют везде, увертываясь и выскальзывая, сопровождая тех и этих, крепнут и жиреют. <...> Противопоставление в басне слона и мухи дано с мушиной позиции, тем самым сатирический посыл басни усиливается: самомнение мухи характеризует ее как обывательницу, судящую о других по собственному представлению, мелкому и ничтожному по отношению к большому и сильному» [Ханинова 2021, 66–67]. Мораль этой басни созвучна морали крыловской басни о мухе и дорожных: «Тиигж, батхншц бээхнь, / Тохман алдлго, медгднэ, / Тендэндэн хэлэхнь – / Түрхлэд одснь үзгднэ» [Доржин Б. 1988, 64], т.е.: «Если жить, как мухи, потомство не переведется. Куда ни глянь – всюду видно таких мух» [Ханинова 2021, 67]. Во второй басне муха стала невольной причиной смерти спавшего человека: карауля его сон, медведь, не поймав нарушительницу покоя, ударил ее кирпичом, когда та опустилась на лицо человека. Так, человек, избежав смерти от змеи, заползшей в нему домой, погиб от безобидного насекомого и глупого друга. Мораль басни автор выразил близкой по смыслу калмыцкой пословицей: «Түүнэс авн иш бэрлдүлж, / Түңшүр ухат үлгүрлж келж: / Эргү һэргтэ иньгэс / Ухата өшэтн деерж» [Доржин Б. 1988, 67], т.е. «С тех пор умные люди выразили суть пословицей: лучше глупого друга умный враг». Сравним: «Теңг нөкдэс / Цеңг дээсн деер» [Пословицы, поговорки... 2007, 466], в смысловом переводе: «Чем помощь глупого, лучше умный враг».

В калмыцких пословицах отношение к мухе негативное из-за ее связи с гнилью, болезнью, смертью: «Батхн үмкэд хурна, / Чөткр харһуд хурна. Мухи собираются, где гниль, / А черти собираются, где темь»; «Батхн бээсн һазрт өтн хорха олн гидг. Где мухи водятся, там личинок-червяков множество» [Пословицы, поговорки... 2007, 610–611]. Мухи нет в калмыцких сказках о животных, только в «Семидесяти двух небылицах» («Далн хойр худл») мухи облепили голову человека, забывшего ее на льду, а он потом съел муху-подарок [Семьдесят две небылицы 1990]. Муха упоминается также как символ зла и назойливости в культурах одних народов, у других – как символ души спящего или умершего человека, в славянском фольклоре муха – это олицетворение широкого спектра психологических особенностей личности и состояний человека («Какая муха тебя укусила», «Под мухой»). Среди личностных черт образ мухи олицетворяет легко-



мыслие и несерьезность («Иметь мух в голове»), глупость и бестолковость («На дурака и муха валится»), хитрость и ловкость («Мае муху в носі»), смелость и отважность («Мушки у него ожили») [Орел 2008, 496]. Мух относят к нечистым насекомым: образ ведьмы-мухи, муха как предвестница смерти [Гура 1997, 437–440].

С давних времен муравей – символ трудолюбия и бережливости в культуре разных народов, в том числе у калмыков. В славянской мифологии муравей имеет хтоническое значение, ассоциируется со смертью. Как облик души умершего, присутствует и в фольклоре восточных славян [Орел 2008, 492–493]. Символика множественности муравьев используется в славянских гаданиях и магических действиях [Гура 1997, 512].

Лягушка – символ возрождения, плодородия и обновления, связанный с водой, дождем и луной, с одной из двух душ человека. В то же время ее символика амбивалентна в разных культурах: с одной стороны, символ удачи, радости жизни, женщины-матери, с другой – зла, лжеучения, невежества, нечистой силы [Орел 2008, 492–493], а также с болезнями, смертью из-за ее принадлежности к хтоническому миру; но в ряде славянских зон лягушке приписывается роль домашнего покровителя [Гура 1997, 384–385]. В устной традиции калмыков, как указывает современный исследователь, образ лягушки прошел разные стадии развития: лягушка как культурный герой (участие в творении мира), лягушка в мужской ипостаси (лягушка-жених), мотив царевны-лягушки, заимствованный из русской сказки, во временном образе лягушки шулма (демоническое существо) может сражаться с врагом [Басангова 2019, 113–121]. Как у славян, бытовал запрет убивать лягушку.

Хвастливой показана лягушка в басне Муутла Эрдниева «“Керсү” меклэ («“Прозорливая” лягушка», 1940), в которой гуси пытались спасти лягушку и понесли ее на прутике, а та, не удержавшись от хвастовства, что придумала такую затею, крикнула об этом людям и упала на землю. Мировой фольклорный сюжет «Черепаха и гуси» имеет некоторые варианты, где вместо гусей, несущих черепаху, летят иные птицы: голуби, журавли, орлы и т.д. «В монгольском фольклоре вместо черепахи фигурирует лягушка, а в тибетском вместо гусей – белые цапли» [Ёндон 1989, 51]. Басня калмыцкого поэта опирается не столько на басенные аналоги Эзопа и Лафонтена, сколько на известный в письменной и устной форме монгольский фольклорный сюжет, восходящий к книжным памятникам тибетской и монгольской литературы («Субхашита», «Капля, питающая людей») и их комментариям [Ёндон 1989, 51, 86–89], отсылающим в свою очередь к индийской книге басен и рассказов «Панчатантра» [Иванов 1958, 321, 323]. У М. Эрдниева при всем своем хвастовстве умирающая лягушка признает свою оплошность, предостерегая от этого других. Эту сентенцию и воспроизводит автор в качестве морали своей басни: «Му күн меднэ, / Медсндэн күрч чадхш» [Эрднин М. 1940, 4], т.е. «Человек знает о плохом, но не пользуется этим знанием». В басне калмыцкого поэта лягушку, приютившую в своем водоеме двух гусей, в засуху несли эти новые друзья:



мотив дружбы и взаимопомощи отличает данный текст. А в «Панчатантре» лягушка сама просит гусей спасти ее, обещает им молчать во время полета, но нарушает обет молчания и разбивается, а люди готовятся ее съесть [Панчатантра 1958, 99–101]. В бурятской сказке «Глупая черепаха» черепаха, летевшая на палке с гусями из пересохшего озера, тоже похвасталась что придумала такой способ передвижения, полетела вниз и разбилась насмерть: «Так по своей глупости подохла черепаха» [Бурятские народные сказки 1976, 398]. В другой бурятской сказке «Девушка Хонхинур» другой зверь, лисица полетела в морскую воду с еловой палки, которую несли лебеди: она ответила на вопрос людей, чего ей не хватало на другом берегу – 27 погремушек. Черепаха из притчи Д.И. Хвостова «Черепаха и утки» захотела увидеть свет и полететь, как птица, с помощью уток. Черепаха во время полета вообразила себя львом среди зверей, орлицей среди птиц, крикнула об этом, разинув рот и выпустив палку, и разбилась, упав на землю. «Перед нами трагедия несоответствия имени, чья пружина в движении от утвердительной вторичной бестиарной номинации к отрицательной. Стремление к возвышению, к славе, окончившееся позором и гибелью, можно выразить схемой: “черепаха будто птица – черепаха не птаха”» [Довгий 2015, 110].

Лягушка-обывательница, хвалящая только свой пруд, противопоставлена соловью, воспевающему земную красоту, в басне Давида Кугультинова «Халвн шовун болн меклэ» («Соловей и лягушка», 1957). Лягушка возражает певчей птице, настаивая на том, что истинная жизнь в пруду: «Бүлтэсн нүдтэ меклэ / Бальчг талагшан заав» [Көглтин Д. 1960, 142]. Смысловой перевод: «Пучеглазая лягушка указала в сторону грязи».

Жадность лягушки явствует из другого фольклорного примера. В ойратской сказке «Хатуч меклэ» этиологический мотив – почему муравьи стройные, с тонкой талией – объясняется тем, что заблудившаяся в лесу лягушка, воспользовавшись гостеприимством и помощью муравьев, пригласила их себе в гости, а потом передумала угощать: муравьев явилось так много, что не видно было травы. Сравним калмыцкий фразеологизм: «Шорһлжнас олн, шораһас нигт. Тьма тьмушая (множество)» [Фразеологический словарь... 2018, 266], букв. «больше, чем муравьев, гуще, чем пыль». Прождав неделю на берегу озера, голодные муравьи, подтянув ремень на животе, вернулись домой. «Тер кевтэн, шорһлжд цуһар бүсән чаһнаж бүслэд экинъ ардас һарад йовцхана. Шорһлжд ода чигн гесән цадхад уга, тегэд чигн цуһар мегдәһэд йовдгнь тер» [Хатуч меклэ 1938, 4]. Смысловой перевод: «Тогда все муравьи, крепче стянув свои ремни, отправились вслед за муравьиной матерью. Муравьи до сих пор не насытятся, поэтому все они ходят такие подтянутые». Несколько калмыцких фразеологизмов о лягушке близки русскому фразеологизму: «Меклэ һәрэдэд, теңгрт күрх. Очень медленно и долго (букв. пока лягушка до неба допрыгнет. <...> Меклэд ноосн урһтл күләх. Ждать, когда на лягушке вырастет шерсть. Когда рак на горе свистнет. <...> Меклэн ноосн махла авч өгнөв. (букв. достану и отдам шапку из шерсти лягушки). Ничего не дам»



[Фразеологический словарь... 2018, 129]. Басни Михаила Хонинова «Лягушка пошла за бараном...» и «Лягушка» (пер. А. Внукова) отсылает к этим фразеологизмам. В первой из басен лягушка обратилась к барану за советом, как ей обзавестись такой же шерстью. Узнав, что нужно ходить посуху, «пошла по шерсть лягушка / и... пропала. / С тех давних пор / ни с шерстью, / ни без шерсти / Никто ее не видел... / И не странно, – / Сидела бы без шерсти, / да на месте! / Нашла кого послушаться... / Барана!» [Хонинов 1973, 30]. Глупость лягушки в калмыцкой басне соизмерима с глупостью барана. Во второй басне «узрев ужа, / лягушка в три прыжка / Исчезла, / крикнув замершим на месте: / – Не ждите / милосердия от врага, / Как от меня / вовек не ждите шерсти!» [Хонинов 1973, 30]. А здесь умная лягушка спасается от смерти, не доверяя врагу.

Муравей же есть и в сказке «Семьдесят две небылицы», в которой рассказчик дважды встретил его, вначале отправляющегося на базар с двумя мешками собранной им пшеницы, а потом хмельного после проданного одного мешка. В ответ на укоризненный вопрос, в чем дело, муравей заявил, что пшеницу добывал своим горбом, а теперь пьет на свои деньги [Семьдесят две небылицы 1990, 69–71]. Сравним в рассказе Михаила Хонинова «Как я был конокрадом». Герой-рассказчик по-своему пересказал эту народную сказку: тоже дважды встретил муравья, вначале навьючившего на спину одного ягненка, а другого держащего под мышкой – муравей шел на ярмарку, чтобы купить себе шляпу. Потом рассказчик увидел уже в луже на ярмарке пьяного муравья, выпившего семьдесят котлов арки (водки) [Хонинов 1979, 45].

В двух баснях калмыцких поэтов муравьи действуют по-разному. В политической басне Давида Кугультинова «Шорһлжн нутгин тарһн» («Разрушение муравьиной страны», 1956) [Көглитин Д. 1960, 139] общая мораль определена мудростью старого муравья, предупредившего воинствующих собратьев, что надо уметь различать врага, а не нападать на любого встречного и гибнуть из-за этого, но его совет не был принят во внимание – муравейник разрушен человеком, которого покусали эти насекомые. Конкретная мораль басни определена противодействием воинствующим муравьям, которых много на свете [Ханинова 2018, 62–63]. Различают особей трех видов муравьев, двух по гендерному признаку (самец и самка с крыльями) и третьих по функции: рабочие муравьи, среди которых выделяют солдат, охраняющих муравейник, больших по величине и мощи [Орел 2008, 491].

В калмыцком фольклоре есть сказка ««Меклә шорһлжн хойр» («Лягушка и муравей») на сюжет 280А в мировом сказочном фольклоре – «Муравей и ленивый сверчок (стрекоза)». Если в этом варианте калмыцкой сказки лягушка обиделась на друга-муравья за то, что он, пожурив ее за летнее безделье, подал ей мало еды, и они с тех пор перестали дружить [Хальмг туульс 1961, 120], то во втором варианте концовка драматичнее. «Решила она убить муравья, и закрыла вход в его норку своим холодным телом. Пока лежала лягушка злая, пришла настоящая зима, прилетели



метели и наступили сильные морозы. Не могла лягушка пошевелиться, промерзла полностью, закрыв от холода норку друга, которого она хотела убить, да так и околела. Как говорят, ищущий мести, ломает себе бедро» [Счастье 2017, 174–175]. Продолжая диалог с крыловской басней «Стрекоза и Муравей», Тимофей Бембеев красноречиво назвал свою басню «Көлс һарһс гһһэд...» («Пролей пот...», 1966) [Бембин Т. 1970, 102], обратив этот призыв Муравья-врача к заболевшей Стрекозе: пьяная простудилась, лежа на снегу, а для лечения просила спирт для внешнего и внутреннего применения вместо рекомендованного калмыцкого чая [Ханинова 2018, 64].

«Исследователи доказывают, что стрекоза в поэтических текстах очень часто наделяется способностью “петь”, “стрекотать”, то есть сблизается с кузнечиками, цикадами, сверчками, обыкновенно же стрекоза подобных звуков не издает» [Абрамова 2017, 187]. Это крылатые прожорливые хищницы, истребляющие мух, комаров и других насекомых. В восточной мифологии стрекоза символизирует свет и радость, с одной стороны, символ безответственности и ненадежности, с другой. «Идея связи стрекозы с пресмыкающимися отчетливо представлена и в мифологии славян, где стрекоза уподобляется “гадам” и, в частности, ассоциируется со змеей» [Орел 2008, 511], с демоническими персонажами [Гура 1997, 522–524].

Черви – персонажи двух басен «Өтнэ зүүдн болн занин инэдн» («Сон червяка и слоновий смех», 1939) Гари Шалбулова, «Өтн өрвтс хойр» («Червяк и аист») Басанга Дорджиева. Если в одной басне червь – собирательный образ насекомого (калм. «өтн»), то в другой басне – это земляной червь, поскольку аист удивляется тому, что червь вылез из земли и зачем-то высоко залез на ветку дерева (но в тексте басни он обозначен просто как червь («өтн»), хотя есть калмыцкое определение земляного червя («һазрин өтн»). Противопоставление в первом случае маленького насекомого (червяк) и огромного животного (слон), а во втором случае ползающего червяка и летающей птицы актуализирует мотивы предназначения, целесообразности, самонадеянности и случайности. «Өвксн салькнд үлэгдж, / Өсрх хоордан бахтсн / Өтнэ сурһмжд авлгдж, / Орад тус бээхий?» [Доржин Б. 1988, 66]. Риторической фигурой с сомнительным поучением червяка, опровергнутым беспокойным ветром, Б. Дорджиев иронически ставит вопрос об учителях и учениках. В шалбуловской басне сновидческий сюжет о предложении червяка слону присоединить к себе его государство завершается смертью насекомого, лопнувшего после ответного смеха великана. Написанное перед войной, это произведение соотносится и с политической темой, потому что в контексте конечная мораль не ограничена трагикомическим происшествием: «Кемр манур дэврснэ, / Күцдһн мел тиим» [Шалвра Н. 1939, 2], т.е. «Если двинется на нас, результат будет таким же». В то же время в книжном варианте заключительное четверостишие-мораль отсутствует: снято автором, либо редактором, поэтом Цереном Леджиновым [Шалвра Н. 1940, 19].

Более безобидная история червяка, наставляющего аиста, как нужно добиваться цели, если пожелаешь, в басне Б. Дорджиева заканчивается



комично: червяка ветром сдуло с ветки, хотя насекомое могла склевать и сама птица на дереве. Как например, Сокол Червяка из крыловской басни «Сокол и Червяк», издевательски вопрошающий у насекомого, зачем он залез на верхнюю ветку, с которой гнется по погоде, к чему такие труды, какова его свобода. Червяк же видит свои достоинства в том, что он цепок [Крылов 1946, 181–182], действительно, удержался на ветке. А другое насекомое из крыловской басни «Орел и Паук», оказавшись на ветке дерева благодаря тому, что прицепилось к орлиному хвосту, только начало хвастаться, что сумеет тут удержаться, как вихрь сдунул Паука [Крылов 1946, 78–79]. Под стать этим персонажам и червяк из басни Д.И. Хвостова «Червяк и Собака» (1802), возомнивший, что может луч творить, когда оказался на золотом блюде, на котором блистали солнечные лучи. Написанная в защиту «Сатиры» В.В. Капниста басня И.И. Хемницера «Черви» (1780) уподобляет писателей, подвергнутых критике в этом произведении, червям, которые нападают на палку, разворошившую их гнездо в прекрасном саду [Хемницер 1963, 88].

«В мифах многих народов черви ассоциировались с гадами вообще и символизировали смерть и разложение. <...> В христианской традиции черви были демоническими и презренными существами», олицетворяя собой грешников и населяя преисподнюю. Позитивный характер его символики ассоциируется с возрождением, наследственностью (ирландские мифы), с домашним покровительством (славянская культура) [Орел 2008, 516–517]. Вредоносным червям, нечистым и дьявольским, противопоставлены чистые, божьи черви (пчела, шелковичный червь) [Гура 1977, 377]. В калмыцкой сказке «Богатырь Аман Цаган с пегим скакуном» богатырь Тёгя Бюс, заглянув в свой дом, спросил жену: «Фуф! Что это червями так воняет?» [Счастье 2017, 84], т.е. заподозрил присутствие чужого человека, спрятавшегося в яме. Подозрение его подтвердилось: Аман Цаган, выйдя из ямы, убил хозяина. Взаимосвязь мух и червяков выражена в калмыцкой поговорке: «Батхн бээсн назрт өтн хорха олн гидг. Где мухи водятся, там личинок-червяков множество» [Пословицы, поговорки... 2007, 611]. Фразеологизмы на мушиную тему могут иллюстрировать некоторые басни. Например, «Батхн алсн эдл амр юмн» (букв. дело легкое, как муху убить»). Очень простое, несложное дело. Проще простого» [Фразеологический словарь... 2018, 49]. Букв. «дело легкое, как муху убить». Но медведю не удалось прогнать муху с лица хозяина в басне Б. Дорджиева «Эргү иньгэс зээл...» («Уклоняйся от глупого друга...»). Сила и неуклюжесть медведя привели к трагической развязке. Другой фразеологизм характеризует безобидного человека: «Батхнын хамрас цус харһшго күн. Он и мухи не обидит» [Фразеологический словарь... 2018, 50]. Букв. «Даже из мушиного носа кровь не пустит».

В 11 баснях калмыцких поэтов представлены: овод (1), стрекоза (1) и муравей / муравьи (2) в трех текстах, муха – в двух текстах, червяк – в двух текстах. Лягушка как земноводное животное фигурирует в четырех баснях в парах с другими животными и насекомыми. Калмыцкие басно-



писцы не передают внешнее описание своих персонажей – ни овода, ни мухи, ни муравьев, ни слона, ни аиста, ни лягушки, ни червяков; давая возможность им выразить свои чувства через действие, слово или смех, авторы сосредотачивают свое внимание на проблеме мнимого и истинного. Инсектные образы в соответствии с басенным жанром у калмыцких поэтов не лишены чувств, хотя по природе своей их не имеют: они преисполнены самомнения, самонадеянные, соревнуются, не соизмеряя своих сил и возможностей. В пространственно-временной семантике их множественность и телесная минимальность находятся в оппозиции к единичности и телесной величине: муха – слон, муха – медведь, овод – вол, муравьи – человек, муравей – лягушка, стрекоза – лягушка, а также черви: червяк – слон, червяк – аист. Оппозиция передана также через способ и сферу передвижения, обитания: летать – ползать – ходить, земля – небо, вверх – низ, чистое – нечистое.

Ихтиологические образы представлены в меньшей степени, чем инсектные. Жанровые сценки, диалоги персонажей психологически раскрывают суть произведения. Характеристики героев, с одной стороны, в определенной мере близки их образам и повадкам в реальном мире, с другой стороны – антропоморфны. Некоторые басни рождаются из сказок, пословиц (М. Эрдниев, Б. Дорджиев) и фразеологизмов (М. Хонинов), близки им по своей морали. Мораль в калмыцких баснях большей частью передана в конце текста, а также репликой персонажа, пословицей или в контексте произведения. В басенной поэтике калмыцких авторов изображенный животный мир (рыбы, насекомые, земноводные) сатирически иллюстрирует мир людей, социальные типы и конфликты, в том числе политические (Г. Шалбууров, Д. Кугультинов), отражая как злободневное, так и философское, в аспекте монгольской фольклорной традиции и мировой басенной классики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова К.В. «Завел глаза, чтоб стрекотать»: эстетические мотивы и образы насекомых в поэзии Бориса Пастернака // Бестиарий и чувства / науч. ред. О.Л. Довгий. М.: Intrada, 2017. С. 183–191.
2. Бабкинова Л.В. Мифо-фольклорные традиции в современной бурятской поэзии (на материале творчества Н. Нимбуева, Г. Раднаевой, Б. Дугарова): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.02. Иркутск, 2007. 22 с.
3. Байдын С. Нурвн жилв: шүлгүд (= Три страсти: стихи). Элст: Хальмг дегтр харһач, 1991. 154 х.
4. Басангова (Борджанова) Т.Г. Животные в калмыцком фольклоре / на рус. и калм. яз. Элиста: Калмыцкий государственный университет, 2019. 192 с.
5. Басангова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2007. 592 с.
6. Бембеев Т.О. Стихи, поэмы, басни / пер. с калм. Элиста: Калмиздат, 1963. 87 с.



7. Бембин Т. Аршан болн хорн: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1970. 112 х.
8. Бембин Т. Зөөр: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1960, 1960. 59 х.
9. Бурятские народные сказки. Бытовые сказки. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1981. 447 с.
10. Бурятские народные сказки. Волшебнo-фантастические и о животных. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1976. 446 с.
11. Ватутина А.С. Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция высокого и низкого: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская // Вестник Нижегородского университета. 2014. № 2 (3). С. 219–223.
12. Герасимович Л.К. Монгольская литература XIII – начала XX вв. (материалы к лекциям). Элиста: Джангар, 2006. 362 с.
13. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
14. Дмитриев И.И. Сочинения. М.: Правда, 1986. 592 с.
15. Довгий О.Л. Вторичная бестиарная номинация // Бестиарный код культуры / науч. ред. О.Л. Довгий. М.: Intrada, 2015. С. 101–114.
16. Доржин Б. Уяңһ айс: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1988. 143 х.
17. Душан У.Д. Избранные труды / сост. Батыров В.В., Шараева Т.И. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2016. 376 с.
18. Ёндон Д. Сказочные сюжеты в памятниках тибетской и монгольской литературы. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. 183 с.
19. Лафонтен Жан, де. Басни. М.: Белый город, 2005. 672 с.
20. Иванов В.В. Панчатантра // Панчатантра / пер. с санскрита и примечания А.Я. Сыркина. М.: Изд-во АН СССР, 1958. (Литературные памятники). С. 307–323.
21. Иванюк Б.П. Дидактические жанры описательной поэзии: плантарий, бестиарий, лапидарий // FILOLOGOS. 2011. № 2 (9). С. 23–31.
22. Көгһтин Д. Жирһл. Шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1960. 216 х.
23. Крылов И.А. Полное собрание сочинений. М.: Гослитиздат, 1946. Т. 3. 615 с.
24. Неклюдов С.Ю. Ойрат-калмыцкая мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 750–751.
25. Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. Харьков: Гуманитарный центр, 2008. 582 с.
26. Панчатантра / пер. с санскрита и примечания А.Я. Сыркина. М.: Изд-во АН СССР, 1958. 378 с. (Литературные памятники).
27. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., пер. Б.Х. Тодаевой. Элиста: Джангар, 2007. 838 с.
28. Семьдесят две небылицы. Сказка / на калм. и рус. яз.; переизд. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1990. 95 с.



29. Счастье. Калмыцкие сказки и легенды / на калм. и рус. яз.; сост. С.К. Хойт. М.: Издательские решения, 2017. 186 с.
30. Убушиева Д.В. Водный мир в сказках астраханских и донских калмыков // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2017. № 2. С. 49–56.
31. Убушиева Д.В. Рыболовство в фольклоре калмыков и народов Южной Сибири // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 75–91.
32. Фразеологический словарь калмыцкого языка / Э.Ч. Бардаев [и др.]. Элиста: Калмыкия, 2018. 286 с.
33. Фрейденберг О.М. Басня // Синий диван. 2007. № 10–11. С. 126–156.
34. Хальмг туульс. 1-гч боть. Элст: Хальмг дегтр арач, 1961. 220 х.
35. Ханинова Р.М. Жанр басни в калмыцкой поэзии XX в. // Новый филологический вестник. 2018. № 4 (47). С. 58–68.
36. Ханинова Р.М. Поэтика басен Х. Сян-Белгина «Зан Чон хойр» и Б. Дорджиева «Занын тускар батхнын санл» // Проблемы поэтики и стиховедения: материалы IX Международной научно-теоретической конференции, посвященной 30-летию Независимости Республики Казахстан и 90-летию выдающегося казахского поэта Мукагали Макатаева (20–21 мая 2021 г.). Алматы: Казахский Национальный педагогический университет имени Абая, 2021. С. 63–67.
37. Хатуч меклә: ойротск тууль // Ленинэ ачнр. 1938. Июлин 5. X. 4.
38. Хемницер И.И. Басни. М.; Л.: Советский писатель, 1963. 380 с. (Библиотека поэта; Большая серия).
39. Хонинов М.В. Как я был конокрадом: рассказ, стихи / пер. с калм. М.: Правда, 1979. 47 с. (Библиотека «Крокодила». Вып. 14 (835)).
40. Хонинов М.В. Хавал-бахвал: стихи / пер. с калм. М.: Правда, 1973. 46 с.
41. Шалвра һ. Өтнэ зуудн болн занин инэдн // Улан Хальмг. 1939. Апрельн 14. X. 2.
42. Шалвра һ. Белг: стихс болн дуд. Элст: Хальмг Госиздат, 1940. 53 х.
43. Эзоп. Басни. М.: Эксмо-Пресс, 2001. 448 с.
44. Эрднин М. «Керсү» меклә // Улан баһчуд. 1940. Декабрин 22. X. 4.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Freydenberg O.M. Basnya [Fable]. *Siniy divan*, 2007, no. 10–11, pp. 126–156. (In Russian).
2. Ivanyuk B.P. Didakticheskiye zhanry opisatel'noy poezii: plantariy, bestiariy, lapidariy [Didactic Genres of Descriptive Poetry: Planetarium, Bestiary, Lapidary]. *FILOLOGOS*, 2011, no. 2 (9), pp. 23–31. (In Russian).
3. Khaninova R.M. Zhanr basni v kalmytskoy poezii 20 v. [The Genre of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2018, no. 4 (47), pp. 58–68. (In Russian).
4. Ubushiyeva D.V. Vodnyy mir v skazkakh astrakhanskikh i donskikh kalmykov [The Water World in the Tales of the Astrakhan and the Don Kalmyks]. *Byulleten' Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2017, no. 2, pp. 49–56. (In Russian).
5. Ubushiyeva D.V. Rybolovstvo v fol'klore kalmykov i narodov Yuzhnoy Sibiri



[Fishing in the Folklore of the Kalmyks and Peoples of Southern Siberia]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2020, no. 2 (53), pp. 75–91. (In Russian).

6. Vatutina A.S. Postmodernistskiy obraz nasekomogo kak kvint-essentsiya vysokogo i nizkogo: D. Prigov, V. Pelevin, L. Petrushevskaya [The Postmodern Image of the Insect as the Quintessence of High and Low: D. Prigov, V. Pelevin, L. Petrushevskaya]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta*, 2014, no. 2 (3), pp. 219–223. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Abramova K.V. “Zavel glaza, chtob strekotat”: estatcheskiye motivy i obrazy nasekomykh v poezii Borisa Pasternaka [“I opened my eyes to chirp”: Estatic Motifs and Images of Insects in the Poetry of Boris Pasternak]. Dvoryy O.L. (ed.). *Bestiariy i chuvstva* [Bestiary and Feelings]. Moscow, Intrada Publ., 2017, pp. 183–191. (In Russian).

8. Dvoryy O.L. Vtorichnaya bestiarnaya nominatsiya [The Secondary Bestial Nomination]. *Bestiarnyy kod kul'tury* [The Bestial Culture Code]. Moscow, Intrada Publ., 2015, pp. 101–114. (In Russian).

9. Ivanov V.V. Panchatantra [Panchatantra]. Syrkin A.Y. (transl., notes). *Panchatantra* [Panchatantra], Series: Literaturnyye pamyatniki [Literary Monuments]. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1958, pp. 307–323. (In Russian).

10. Khaninova R.M. Poetika basen Kh. Syan-Belgina “Zan Chon khoyr” i B. Dordzhiyeva “Zanyntuskar batkhynyn sanl” [From the Poetic Fables of H. Syan-Belgian “Elephant and Wolf” and B. Dordzhiev “Reflections of a Fly on an Elephant”]. *Problemy poetiki i stikhovedeniya: materialy 9 Mezhdunarodnoy nauchno.-teoreticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 30-letiyu Nezavisimosti Respubliki Kazakhstan i 90-letiyu vydavushchegosya kazakhskogo poeta Mukagali Makatayeva (20–21 maya 2021 g.)* [The Issues of Poetics and Poetry: Materials of the 9th International Scientific Theoretical Conference, dedicated of the 30th anniversary of the Independence of the Republic of Kazakhstan and the 90th anniversary of the outstanding Kazakh poet Mukagali Makatayev (May 20–21, 2021)]. Almaty, Abai University Publ., 2021, pp. 63–67. (In Russian).

11. Neklyudov S.Yu. Oyrat-kalmytskaya mifologiya [The Oirat-Kalmyk Mythology]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1980, pp. 750–751. (In Russian).

(Monographs)

12. Basangova (Bordzhanova) T.G. *Zhivotnyye v kalmytskom fol'klore* [Animals in the Kalmyk Folklore]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2019. 192 p. (In Russian, in Kalmyk).

13. Basangova T.G. *Obryadovaya poeziya kalmykov (sistema zhanrov, poetika)* [The Ceremonial Poetry of the Kalmyks (Genre System, Poetics)]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2007. 592 p. (In Russian, in Kalmyk).

14. Dushan U.D. (author). Batyrov V.V., Sharaeva T.I. (comp.). *Izbrannyye trudy*



[Selected Works]. Vol. 1. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2016. 376 p. (In Russian).

15. Gerasimovich L.K. *Mongol'skaya literatura 13 – nachala 20 vv. (materialy k lektsiyam)* [The Mongol Literature in the 13th – Early 20th Centuries. (Materials for Lectures)]. Elista, Dzhangar Publ., 2006. 362 p. (In Russian).

16. Gura A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [The Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997. 912 p. (In Russian).

17. Jondon D. *Skazochnyye syuzhety v pamyatnikakh tibetskoj i mongol'skoj literatury* [The Fairy-Tale Plots in the Monuments of Tibetan and Mongolian Literature]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1989. 183 p. (In Russian).

18. Orel V.E. *Kul'tura, simvoly i zhivotnyy mir* [Culture, Symbols, and Wildlife]. Kharkov, Gumanitarnyy tsentr Publ., 2008. 582 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

19. Babkinova L.V. *Mifo-fol'klornyye traditsii v sovremennoy buryatskoj poezii (na materiale tvorchestva N. Nimbueva, G. Radnayevo, B. Dugarova)* [The Mythic and Folklore Traditions in Modern Buryat Poetry (based on the works by N. Nimbuev, G. Radnaeva, B. Dugarov)]: PhD Thesis Abstract. Irkutsk, 2007. 22 p. (In Russian).

Ханинова Римма Михайловна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Rimma M. Khaninova, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate, Department of Folklore and Literature. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ SURVEYS AND REVIEWS

Е.А. Андрущенко (Москва)

К ПРОБЛЕМЕ ОПИСАНИЯ ИСПОВЕДИ КАК КЛЮЧЕВОГО СЛОВА КУЛЬТУРЫ

Рецензия на книгу: Луцевич Л.Ф. *Автобиографические исповеди в литературе: претексты, тексты, контексты*. М.: Наука, 2020. 490 с.

Аннотация. В статье исследуется успешный опыт описания и анализа автобиографической исповеди, осуществленный в монографии Л. Луцевич «Автобиографические исповеди в литературе: претексты, тексты, контексты» (2020). История исповеди у европейских авторов и их рецепция в русской литературе конца XIX – начала XX вв. рассматривается на широком фоне становления автобиографической исповеди в XVIII и XIX в., когда писатели стремились найти пути выражения своей личности. Автор подробно описывает процесс формирования жанра автобиографической исповеди, делает наблюдения над особенностями исповеди художественной, сосредотачивается на феномене исповедальности, характерном для русской литературы. К анализу привлекаются как широко известные произведения, так и малоизвестные тексты, что существенно расширяет современные представления об автобиографической исповеди. В заключении автор не только подводит итоги, но и намечает пути дальнейшего изучения жанра, обращает внимание на его соотношение с автобиографией, письмом, с мемуарами и дневниками, с признанием, оправданием, прошением. Важным итогом исследования является вывод о кризисном характере автобиографической исповеди, которая становится переломным моментом развития личности. За ним наступает новый духовный этап, открывается новое «я», представленное как результат эволюции писателя, его нравственного роста. Монография Л. Луцевич является важным вкладом в изучение жанра автобиографической исповеди и сопряженных ей литературных явлений.

Ключевые слова: Л. Луцевич; жанр автобиографической исповеди; автобиография; письмо; дневник; воспоминания; исповедальность.

Е.А. Andrushchenko (Moscow)

Towards the Problem of Describing the Confession as a Key Verbal Concept of Culture

Book Review: Lutsevich L.F. *Autobiographic Confessions in Literature: Pretexts, Texts, Contexts*. Moscow, Nauka Publ., 2020. 490 p. (in Russian)

Abstract. This article examines a successful study in describing and analyzing the genre of autobiographical confession, conducted in L. Lutsevich's monograph "Auto-

biographic Confessions in Literature: Pretexts. Texts. Contexts" (2020). The history of confessions by European authors and their reception in Russian literature of the late 19th and early 20th century are studied against a wider backdrop of the formation of autobiographical confession in the 18th and 19th centuries, as writers were striving to find a way to express their personality. The author pays close attention to the emergence of autobiographical confession as a genre, remarks on the features of literary confession and focuses on the phenomenon of confessionalism typical of Russian literature. The analysis covers widely known works as well as obscure texts, which substantially expands the modern perception of autobiographical confession. In the concluding section, not only does the author summarize the main tenets of the book but also outlines directions of further research of the genre, emphasizing correspondences between the genre in question and autobiography, letter, memoirs and diaries, justification, confession and petition. A significant finding of the research is the claim concerning a crisis nature of the autobiographical confession, which becomes a turning point in the development of personality. It is followed by a new spiritual stage, with a new "self" emerging as the result of the writer's evolution and moral growth. L. Lutsevich's monograph makes an important contribution to the research on the autobiographical confession genre and associated literary phenomena.

Key words: L. Lutsevich; autobiographical confession genre; autobiography; letter; diary; memoirs; confessionalism.

Монография Л. Луцевич «Автобиографические исповеди в литературе: Претексты, тексты, контексты», вышедшая в свет в 2020 г. в издательстве «Наука», завершает многолетнюю работу ученой над проблемой исповеди в литературе. В ее обширной работе, прежде всего, осмыслен опыт исповедального слова, сказанного Августином, Пьером Абелеаром и Жан-Жаком Руссо, и плодотворная традиция автобиографической исповеди, откликнувшаяся на него. «Европейские литературы, – пишет Л. Луцевич, – пережив времена и подражательного ученичества, и самобытного развития до сегодняшнего дня продолжают нескончаемый процесс философского, теологического, этического, эстетического осмысления многогранного исповедального слова, сделав его для себя базовым и по-прежнему конструктивным» [Луцевич 2020, 3]. Из всего многообразия форм выражения исповедального слова автор избрала исповедь автобиографическую, справедливо полагая, что жанр, в сущности, обойден вниманием исследователей, за исключением, пожалуй, исповедей Л. Толстого и Н. Гоголя. Привлекая материал для анализа, Л. Луцевич опирается на формальные признаки, когда сам автор называл свой труд исповедью, признавая, однако, что «вся русская классическая литература в той или иной степени исповедальна» [Луцевич 2020, 4], а такой подход позволяет пойти по пути понятного ограничения. Оно позволило сосредоточиться на решении проблем авторской рецепции, когда существенным оказывается атрибуция того или иного текста как исповеди и определение его поэтологических особенностей.

Монография Л. Луцевич состоит из предисловия, введения и трех раз-



делов. Именно во введении представлено методологически и теоретически важное описание истории изучения исповеди, а также предпринята попытка определиться с пониманием исповеди как ключевого слова культуры.

В первом разделе, состоящем из отдельных очерков, рассмотрены литературные исповеди бл. Августина, Пьера Абеляра и Жан-Жака Руссо. «Исповедь» бл. Августина Л. Луцевич называет первой европейской литературной исповедью, в которой центром осмысления становится «личное религиозное обращение» [Луцевич 2020, 39]. Впервые объединив особенности церковной исповеди и автобиографического повествования, Августин дал толчок к плодотворному использованию потенциала этого соединения в последующих произведениях жанра. И, вместе с тем, он формирует в своей «Исповеди» элементы других жанров, «органично переплетает *исповедание* (проповедь) христианской веры, *прославление* (панегирик) Господа с *рассказом* о собственной жизни, чувствах, страстях (автобиография) и глубоким *покаянием / раскаянием* в грехах; кроме того, он *критикует* устройство современного ему государственного организма (загрязившая вопросы воспитания, образования, школы, университета); характеризует нравы, привычки соотечественников (*нравоописательные очерки*), показывает борьбу партий; анализирует состояние науки и искусства и проч. (*аналитические статьи*); рассматривает проблемы богословские и философские (*на уровне научных трактатов*)» [Луцевич 2020, 51–52]. Влияние, оказанное «Исповедью» бл. Августина на последующую литературу, было как непосредственным, выразившимся в целом ряде произведений, написанных по его следам, так и опосредованным, откликающимся в исповедях до наших дней. В примечаниях к тексту очерка Л. Луцевич приводит показательные примеры сходного с бл. Августином осмысления собственной греховности у Д. Фонвизина и Л. Толстого.

«Историю моих бедствий» Абеляра как следующий шаг самопознания думающего человека трудно однозначно отнести к жанру автобиографической исповеди, поскольку, как справедливо отмечает Л. Луцевич, в ней очевидны черты иных жанров, связанные с «разнообразием затронутых тем и проблем» [Луцевич 2020, 58]. Описание его трагической любви и врачевания собственной душевной боли и греховности вдохновило крупнейших писателей итальянского Возрождения и просветителей XVIII в. Своеобразный диалог с Абеляром очевиден и в творчестве Руссо, который не только использовал имя возлюбленной Абеляра в заглавии своего романа «Юлия, или Новая Элоиза», но и воплотил в своей «Исповеди» некоторые черты «Истории моих бедствий», за исключением, пожалуй, покаяния в церковном смысле. Европейские исповеди, представленные тремя замечательными произведениями, получили глубокий и своеобразный отклик в русской литературе, которому посвящены дальнейшие размышления автора монографии.

Так, отдельная глава посвящена восприятию «исповеди» Августина, Абеляра и Руссо Д. Мережковским, Д. Философовым, В. Розановым и



Г. Федотовым. В ней дается замечательный анализ некоторых форм рецепции европейской исповеди, усиления отдельных ее особенностей и отказа от других, адаптацию к новым интеллектуальным и художественным запросам литературы рубежа веков. Интересно, что Л. Луцевич обращается как к написанной Мережковским в эмиграции книге об Августе, так и к его ранней статье о Руссо, что демонстрирует не только специфику истолкования русским писателем европейского философского опыта, но и эволюцию самого Мережковского, прошедшего путь от народничества к углубленному экуменизму. Она обращает внимание и на то, что в начале века ближайшие единомышленники Мережковского – Розанов и Философов – оказались по отношению к Руссо его оппонентами, совершенно иначе воспринявшими его личность и смысл его исповедального слова. Как отмечает Л. Луцевич, «три русских мыслителя представляют своим читателям как бы три лика французского писателя. Для Д.С. Мережковского Руссо – самовлюбленная личность, ослепленная собой; мечтатель, для которого важны лишь собственные фантазии; эгоист, сосредоточенный на себе. У Д.В. Философова Руссо – живой человек со страшной биографией, чудовищным характером, карамазовскими чертами и в то же время – всечеловек, вырвавшийся в поисках “правды и справедливости” за пределы своего века и национальной культуры. Розановский Руссо – бродяга в его трагической “неустойчивости”, странная больная птица с больной и тоскливой песнью, пропевшая революцию» [Луцевич 2020, 104]. Этот анализ, проведенный ученой впервые, дает представление о рецепции европейской традиции исповеди в русской литературе конца XIX – начала XX вв.

Обозревая судьбы жанра автобиографической исповеди, автор монографии находит изящное композиционное решение, как бы нарушая хронологию и обращаясь к истории христианизации Руси, в которой сосредотачивается на опытах «исповеда о себе». Это открывает иную временную перспективу – от Евфимия Туркова до Льва Тихомирова – и иную линию становления и развития жанра. И следует признать, что это решение позволило представить анализируемый материал – «собственно историю русских автобиографических исповедей от времени становления “чисто-сердечных признаний” во второй половине XVIII в. (связанных с именами Екатерины II, Д. Фонвизина) и до конца XIX в. – периода наиболее активного развития жанра» [Луцевич 2020, 7] – в единстве породившего его времени, тенденций в общественной жизни и логики литературного процесса. Разумеется, такой подход не мог не обусловить разную глубину осмысления произведений: некоторые из них едва ли не впервые рассматриваются в предложенном аспекте, другие хорошо изучены. Речь идет о трудах Евфимия Туркова и Мартирия Зеленецкого, Екатерины Великой и Д. Фонвизина, Н. Карамзина и П. Вяземского, Николая I и Н. Гоголя, М. Бакунина и Н. Огарева, В. Кельсиева и А. Толстого, К. Леонтьева, Л. Толстого, Л. Тихомирова. Вместе с тем очевидно, что именно такое решение позволило показать автобиографическую исповедь в многообразии ее черт.



Так, например, в «Чистосердечной исповеди» Екатерины Л. Луцевич отмечает особенную искренность, придаваемую исповеди формой письма, и доминанту, делающую это произведение «единственной любовной исповедью в русской литературе XVIII–XIX вв. и одновременно – <...> первым автобиографическим повествованием Нового времени, в названии которого присутствует жанровое обозначение – исповедь» [Луцевич 2020, 154]. В «Записках» Николая I, напротив, обращает внимание на преобладание мыслей о важных общественных и политических событиях, где места любовному чувству не остается: «Документы личного происхождения показывают русского императора как консервативного и вместе с тем романтически устремленного политика, – пишет автор, – имеющего определенные нравственные принципы и политические пристрастия, которые он стремится распространить на все сферы своей жизнедеятельности. Императорские эго-документы послужили в значительной степени основой для создания официальной концепции личности Николая I, утвердившейся в русской историографии XIX в.» [Луцевич 2020, 238]. Наблюдения над «Выбранными местами...» и «<Авторской исповедью>» позволили сделать выводы о характере исповеди писателя: он «не столько кается, сколько толково и вразумительно **объясняет** (именно этот глагол доминирует в тексте) своим читателям, почему он начал писать по-другому» [Луцевич 2020, 255].

Малоизвестные и хорошо изученные произведения Л. Луцевич читает и перепрочитывает заново, меняет оптику, выявляет аспекты, оставшиеся без внимания, что углубляет ее концепцию, придавая ей стройность и убедительность. Заключение к монографии, подводящее итоги и намечающее перспективы дальнейшего изучения жанра, подтверждает актуальность избранной проблемы и новизну путей ее решения. Л. Луцевич пишет, что «история возникновения и развития этого жанра совпадает со становлением и развитием оригинальной отечественной литературы» [Луцевич 2020, 475], и приведенный ею список современных текстов, в заглавии имеющих слово «исповедь» или по форме отвечающих исповедам, только подтверждает эту мысль: «Исповедь отщепенца» (1990) Александра Зиновьева; «Исповедь на заданную тему» президента Бориса Ельцина (1990), «Исповедь книгочея» (1991) медиевиста Вадима Рабиновича; «Исповедь сталиниста» (1993) Ивана Стаднюка; «Изгнание из Эдема. Исповедь еврея» (1994) публициста Александра Мелихова, «Исповедь “общественника”» (1999) философа Леонида Столовича, «Признания скандалиста» (1999) переводчика Виктора Топорова, «Исповедь антигероя» (2003) экономиста Марка Подноса, «Исповедь бунтаря» (2007) политика Бориса Немцова, «Покаяние свидетеля, или Поиски сюжетов в век чумы» (2010) кинорежиссера Леонида Аграновича, «Исповедь нормальной сумасшедшей» (2011) журналистки Ольги Мариничевой, «Признательные показания» (2012) критика Сергея Чуприна, «Исповедь махрового реакционера» (2013) журналиста Алексея Венедиктова, «Исповедь бывшей послушницы» (2017) фотографа Марии Кикоть, «Планета Билан. Исповедь о



том, как найти свое предназначение» (2019) певца Д. Билана. Политики и певцы, журналисты, переводчики и политтехнологи на новом этапе развития русской культуры не гнушаются представить читателю свое исподнее вместо «философского, теологического, этического, эстетического осмысления» [Луцевич 2020, 3] и, нередко девальвируя исповедальное слово, успешно эксплуатируют сам феномен исповедальности, стимулируя интерес к себе, к своей жизни, к событиям, участниками и свидетелями которых они были.

Автор монографии «Автобиографические исповеди в литературе: Претексты, тексты, контексты» полагает, что итоги изучения автобиографической исповеди «подводить пока рано». По ее мнению, «цель, поставленная в этой книге: привлечь внимание к самобытному пласту русской автобиографической прозы» [Луцевич 2020, 481], достигнута. Это справедливо лишь отчасти. В ходе изучения жанра автору удалось актуализировать целый ряд важных историко-литературных фактов и теоретических проблем, связанных с изучением русской литературы на протяжении двух веков, напомнить о произведениях, давно не переиздававшихся, создать полемическое поле с работами своих предшественников, а также осветить и судьбы самой литературы, десятилетиями остававшейся силой проповеднической и учительской, а в конце XX в. занявшей обычное для всех европейских литератур место. Монография Л. Луцевич является важным вкладом в изучение жанра автобиографической исповеди и сопричастных ей литературных явлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты, тексты, контексты. М.: Наука, 2020. 490 с.

REFERENCES (Monographs)

1. Lutsevich L.F. *Avtobiograficheskiye ispovedi v literature: Preteksty, teksty, konteksty* [Autobiographic confessions in Literature: Pretexts, Texts, Contexts]. Moscow, Nauka Publ., 2020. 490 p. (In Russian).

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

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

E-mail: andrushenko2013@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8260-4961



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

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

E-mail: andrushenko2013@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8260-4961



Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 10.11.2021

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru